



FACULDADE DE LETRAS
UNIVERSIDADE DO PORTO

**AS FLORES NA PINTURA DA “ANUNCIAÇÃO”
NOS SÉCULOS XVI E XVII
A Simbologia Cristã e a Arte Decorativa**

Alcina Silva Santos Silva

**DISSERTAÇÃO DE MESTRADO
MESTRADO EM HISTÓRIA DA ARTE PORTUGUESA**

Porto – Setembro de 2011



FACULDADE DE LETRAS
UNIVERSIDADE DO PORTO

AS FLORES NA PINTURA DA “ANUNCIAÇÃO”
NOS SÉCULOS XVI E XVII
A Simbologia Cristã e a Arte Decorativa

Alcina Silva Santos Silva

Dissertação apresentada à Faculdade de Letras da Universidade do Porto (FLUP), para obtenção do grau de Mestre em História da Arte, na área de especialização da História da Arte Portuguesa, sob a orientação do Professor Doutor Luís Alberto Esteves dos Santos Casimiro.

Porto – Setembro de 2011

Dedicatória

Aos meus pais, por ser quem sou...

Às minhas filhas, por aquilo em que me transformei...

Ao meu marido, companheiro e amigo por me ajudar a ser eu...

A Deus, por estar sempre comigo...

*“O que sabemos é uma gota,
o que ignoramos é um oceano”*

Isaac Newton

Índice

INTRODUÇÃO	9
I – A SIMBOLOGIA CRISTÃ NA PINTURA DAS FLORES DA “ANUNCIAÇÃO” NO SÉC. XVI	14
1. A linguagem simbólica da Açucena na sua composição, na forma e na cor	16
1.1. A Açucena	16
1.2. O simbolismo da Açucena.....	17
1.3. A leitura iconográfica da jarra com a Açucena e outras espécies de flores	18
2. A Açucena na jarra	18
II – AS OBRAS SELECIONADAS DO SÉCULO XVI	21
1. “Anunciação” de Jorge Afonso (c.1470-c.1540).....	22
1.1. Enquadramento iconográfico	22
1.2. Análise iconográfica das flores na jarra	24
2. “Anunciação” de Frei Carlos (act. conhecida 1517-1539).....	26
2.1. Enquadramento iconográfico	27
2.2. Análise iconográfica das flores na jarra	27
3. “Anunciação” de Garcia Fernandes (act. conhecida 1514-1565).....	29
3.1. Enquadramento iconográfico	30
3.2. Análise iconográfica das flores na jarra	30
4. “Anunciação” de Gregório Lopes (c.1490-1550).....	32
4.1. Enquadramento iconográfico	33
4.2. Análise iconográfica das flores na jarra	34
5. “Anunciação” de Gaspar Vaz (act. conhecida 1514-1568)	36
5.1. Enquadramento iconográfico	37
5.2. Análise iconográfica das flores na jarra	38
III – A ARTE DECORATIVA DAS COMPOSIÇÕES FLORAIS NAS JARRAS DA “ANUNCIAÇÃO” NO SÉC. XVII	40
1. Nome científico e comum das flores representadas nas pinturas em estudo no séc. XVII.....	43
1.1. Nomenclatura binomial	43
2. A linguagem simbólica das flores	48
2.1. Anémoma (<i>Anemone coronaria</i> L.)	48
2.2. Malmequer (<i>Chrysanthemum coronarium</i> L.)	48
2.3. Muguet (<i>Convallária majalis</i>).....	49
2.4. Cravo (<i>Dianthus caryophyllus</i> L.).....	49

2.5.	Fritilária (<i>Fritillaria sp. L.</i>)	50
2.6.	Hera (<i>Hedera sp. L.</i>).....	50
2.7.	Heléboro-negro (<i>Helleborus míger L.</i>).....	51
2.8.	Lírio do Campo (<i>Iris Germanica L.</i>).....	51
2.9.	Iris (<i>Iris xiphium L.</i>)	52
2.10.	Floco-de-neve-Verão ou Campânula-branca (<i>Leucojum aestivum L.</i>).....	52
2.11.	Açucena (<i>Lilium candidum L.</i>).....	52
2.12.	Lírio-bravo (<i>Lilium martagon L.</i>).....	53
2.13.	Madressilva (<i>Lonicera caprifolium L.</i>)	53
2.14.	Narcisos (<i>Narcissus poeticus L.</i>).....	54
2.15.	Narcisos (<i>Narcissus pseudonarcissus L.</i>).....	54
2.16.	Papoila (<i>Papaver sp. L.</i>).....	54
2.17.	Primaveras (<i>Primula sp. L.</i>)	54
2.18.	Ranúnculos (<i>Ranunculus sp. L.</i>).....	55
2.19.	Rosa (<i>Rosa sp. L.</i>)	55
2.20.	Violeta (<i>Saintpaulia-ionantha-hybrids</i>)	56
2.21.	Cravo-túnico (<i>Tagetes patula L.</i>)	56
2.22.	Tulipa (<i>Tulipa sp. L.</i>)	56
3.	A simbologia cromática das flores	57
3.1.	As cores e o seu simbolismo no contexto cristão.....	57
3.2.	A roda das cores	62
3.3.	As cores primárias.....	63
3.4.	As cores secundárias	64
3.5.	As cores terciárias	64
4.	A composição artística e proporcional das flores na jarra.....	65
5.	A evolução, do simbólico ao decorativo	65
IV	– AS OBRAS SELECCIONADAS DO SÉCULO XVII	68
1.	“Anunciação” de Pedro Nunes (1586-1637)	68
1.1.	Enquadramento iconográfico	71
1.2.	Análise artística e iconográfica da Açucena na jarra	71
2.	“Anunciação” de Baltazar Gomes Figueira (1604-1674).....	74
2.1.	Enquadramento iconográfico	76
2.2.	Análise simbólica das flores representadas na jarra.....	77
2.3.	As proporções das flores	78
2.4.	A forma geométrica da composição.....	80
2.5.	Simbólico, decorativo? Ambos?	80
3.	“Anunciação” de Marcos da Cruz (c.1610-1683) (atr.).....	81

3.1. Enquadramento iconográfico	83
3.2. Análise iconográfica e iconológica da jarra com flores	83
3.3. A representação das flores na jarra	85
3.4. As proporções das flores	85
3.5. A linguagem simbólica das flores	86
3.6. A simbologia cromática das flores	87
3.7. As formas geométricas das flores.....	87
3.8. Simbólico, decorativo? Ambos?	88
4. “Anunciação” de Bento Coelho da Silveira, (1620-1708)	89
4.1. Enquadramento iconográfico	91
4.2. Análise iconográfica e iconológica da jarra com várias espécies de flores	92
4.3. Identificação das principais flores representadas	93
4.4. A linguagem simbólica das flores	94
4.5. A simbologia cromática das flores	95
4.6. Simbólico? decorativo? Ambos?.....	95
5. “Anunciação” de Josefa de Ayala e Cabrera Romero [Josefa de Óbidos] (1630-1684).....	97
5.1. Enquadramento iconográfico	100
5.2. Análise iconográfica.....	102
CONCLUSÃO	105
BIBLIOGRAFIA	107
Bibliografia citada.....	108
Bibliografia consultada	111
Documentos electrónicos	113
ANEXOS	114
Anexo 1 – Ficha Botânica da flor <i>Iris pseudacorus</i> L.	115
Anexo 2 – Ficha Botânica da flor <i>Lilium candidum</i> L.....	116
Anexo 3 – A simbologia do triângulo.....	117
Anexo 4 – Descrição do portal representado na pintura da “Anunciação” de Gregório Lopes.....	119
Anexo 5 – Capa do Tratado de 1753 de William Hogarth (1697-1764)	120
Anexo 6 – Descrição da Composição de várias espécies de flores	121
Anexo 7 – Árvore genealógica de Baltazar Gomes Figueira (1604-1674).....	137
Anexo 8 – Inventário de pinturas com flores de Josefa D’Óbidos	138

INTRODUÇÃO

INTRODUÇÃO

Na simbologia Cristã e na arte decorativa, as flores que se encontram nas jarras das pinturas da “Anunciação” nos séculos XVI e XVII, foram alvo de estudo, numa justificação que se pensa frutífera. Trata-se do desenvolvimento de uma área que, muito embora se considere de grande simplicidade, porque se fala da natureza, tem a sua componente de complexidade.

Neste sentido a simbologia das flores à luz da ideologia Cristã, aliada ao decorativismo elaborado pela mão do Homem que executa a obra, sofreu alterações acentuadas, motivadas pelas mudanças sociais e religiosas com as reformas prescritas pelo Concílio de Trento de 1563.

Neste contexto seleccionaram-se cinco obras de cinco pintores portugueses do século XVI e outras cinco do século XVII, num estudo de procura, aliado à investigação, tentando-se compreender, iconológica e iconograficamente, a mensagem simbólica e decorativa, com a representação da jarra de flores, na evolução da pintura, e dos pintores que fizeram a ligação entre os séculos.

Esta pesquisa aborda a temática religiosa “Mariana” com o vínculo simbólico da flor “*Açucena*” e outras espécies de flores, como atributo da Virgem Maria, Mãe de Jesus Cristo, originando desta forma, imensa curiosidade, daí o motivo da investigação, que nos lançou na procura do entendimento da relação simbólica na representação da jarra com as flores, assim como a sua função decorativa, quando o pintor coloca a jarra com as flores, no espaço reservado a Maria.

Numa perspectiva Cristã, o estudo visa a simbologia de cada espécie de flor e da cor correspondente, recorrendo-se à interpretação do grande livro da História da Humanidade, ou seja, a Bíblia Sagrada. Todavia, foi também cientificamente importante justificar através da botânica, os géneros e as espécies das flores, assim como a parte decorativa com as produções florais elaboradas pelos pintores onde estas manifestam formas geométricas, imbuídas claramente em simbologias estudadas ao pormenor, com a sabedoria erudita aliada ao artisticamente belo, pelo que, para uma melhor compreensão se incluíram alguns esquemas elucidativos de composições como: Vegetativa, Decorativa linha Hogarth e Decorativa Triangular.

No desenvolvimento desta investigação, procurou-se a precisão e a prudência, sempre com levantamento de questões, porque uma interpretação, uma simbologia ou uma alegoria, podem ser sentidas à luz de várias convicções, crenças ou ideologias.

Os meios utilizados para o levantamento de informações sobre Botânica e Simbologia, só foram possíveis graças a bibliografias consultadas, resultando numa progressiva investigação, com cruzamento de dados, concretizando-se, dessa forma, toda a explanação de conteúdos.

Em síntese, o objectivo do estudo foi colocado numa organização de duas partes com dois séculos distintos, no total de quatro capítulos que se desenvolveram com a seguinte sequência:

Capítulo I - A primeira abordagem revela dados sobre a representação da flor de *Açucena*, com a descrição científica e a linguagem simbólica, onde a sua função na pintura opera como um dos principais atributos no tema da “Anunciação”, quando o Anjo Gabriel vem junto da Virgem Maria anunciar que ela foi a escolhida para ser a Mãe de Jesus Cristo.

A flor é pintada com toda a naturalidade que se lhe reconhece, sendo colocada na jarra tal como nasce, por isso, a sua leitura iconográfica anuncia uma clara e inequívoca simbologia, personificando a pureza e candura da jovem de Nazaré de nome Maria.

Também, e porque a presença do Anjo Gabriel é primordial neste tema, foram feitas algumas considerações, sobre a hierarquia dos Anjos, baseadas no estudo de Luís Alberto Esteves Casimiro no “Congresso Internacional – Figuras Revisitadas – A Iconografia dos Anjos no contexto Cristão”.

Capítulo II – Este capítulo reúne cinco obras de cinco pintores portugueses do século XVI que são identificadas com uma ficha artística descritiva: resumo de uma pequena abordagem biográfica de cada artista e a interpretação iconográfica no tema dos vários elementos figurados com a respectiva simbologia.

Por fim, numa análise narrativa aprofundada com a essência do trabalho, realçou-se o estudo que se concentra no significado da simbologia da jarra de flores composta por *Açucenas*, assim como se acrescentou a descrição e algum realce sobre a configuração de algumas jarras com significados e mensagens de fundamento cristão.

Capítulo III – A componente deste capítulo prepara a percepção da arte decorativa que se vislumbra já na composição das jarras com várias espécies de flores tratadas de uma forma distinta, muito embora com a simbologia reconhecida nas flores seleccionadas.

São preciosos, e por isso consultados e destacados, os significados das flores do tratado de Fr. Isidoro de Barreyra de 1622, que se encontram nos textos bíblicos do Antigo e Novo Testamentos.

Fez-se uma descrição individual sobre cada uma das flores representadas e estudadas, sobre as suas características na sua nomenclatura binomial, na taxonomia científica criada por “Carolus Linnaeus” (1707-1778), assim como a importância como parte preponderante na sua simbologia.

As cores foram também um factor privilegiado recorrendo ao seu significado através das referências implícitas na Sagrada Escritura, o que resultou num desenvolvimento subjacente sobre a Roda das Cores, e a sua importância cromática nas harmonias e contrastes.

Este capítulo contempla o estudo sobre a composição artística e proporcional das flores na jarra, com a notória evolução de novas tendências inovadoras na busca de uma pintura ao natural com muita força de expressão como nos refere Vítor Serrão “...*pintar com espírito, e ao moderno*” mas sem esquecer as regras pelas quais os pintores se tinham que orientar, regras essas emanadas pelas “Constituições Sinodais” após o Concílio de Trento.

Em síntese, coloca-se neste capítulo a hipótese da evolução na composição das flores nas jarras de um estado naturalista/realista, para uma outra condição, embora com essas características e não só, mas associando-lhe a componente analítica de uma observação clara e inequívoca “decorativa”.

Capítulo IV – Encerra-se o estudo com mais cinco pinturas de outros cinco pintores portugueses, neste caso do século XVII. A metodologia seguida foi a do segundo capítulo, sobre os artistas e as obras, muito embora com um desenvolvimento mais alargado nas áreas que, por consequência, motivaram itens subjacentes para uma interpretação pormenorizada sobre a decoração das flores na jarra que nos remete às proporções individuais das flores, e da natureza, numa regra numerária sequencial, descoberta pelo matemático da Idade Média, Leonardo Fibonacci (c.1170-c.1250)

aplicada no seu livro “*Liber Abaci*” com cálculos baseados numa sucessão de números, determinando o número “d’ouro”.

Desenvolveram-se também, algumas interpretações sobre a água que se encontra dentro de uma jarra transparente, pela sua utilidade simbólica e descritiva nos relatos Bíblicos desde a 1ª. Pág. do Livro de Génesis até ao Livro de Apocalipse. A água como fonte de vida, elemento ligado à Criação do Mundo, tem também conotação com a morte, porque sem água não há vida.

Deu-se realce à importância da “linguagem” das flores na sua vertente simbólica, mas também à forma como são representadas na pintura que no nosso estudo contempla uma visão clarificadora de uma carga simbólica e muito decorativa, pelo embelezamento criado no espaço junto de Maria, onde o Anjo Gabriel de ajoelha e cruza as mãos, num sinal de adoração por estar naturalmente perante o Verbo Divino Encarnado no Ventre da Virgem Maria.

Resumindo, pensa-se ser pertinente expressar que a razão deste estudo deve-se a três factores fundamentais: primeiro, pela total ligação às flores, na actividade que se exerce há longos anos; segundo, as pinturas com flores no tema da “Anunciação” que, no decorrer de toda a formação do 1º. Ciclo do curso de História da Arte, suscitaram interesse e muita curiosidade no sentido de se desenvolver uma pesquisa mais aprofundada; terceiro, a inspiração baseada na grandiosa obra da Tese de Doutoramento sobre “A Anunciação do Senhor na Pintura Quinhentista Portuguesa (1500-1550)” de Luís Alberto Esteves dos Santos Casimiro.

Na sequência do desenvolvimento de todo este processo considera-se ser oportuno agradecer a todos quantos, directa ou indirectamente, estiveram ligados à criação deste estudo, professores, companheiros e amigos, muito em particular ao orientador da tese Professor Doutor Luís Alberto Esteves dos Santos Casimiro, assim como ao apoio familiar, que aliados tornaram menos difícil e mais agradável este trabalho.

Por tudo isto, os mais profundos e sinceros agradecimentos.

CAPÍTULO I

A SIMBOLOGIA CRISTÃ NA PINTURA DAS FLORES DA “ANUNCIAÇÃO” NO SÉCULO XVI

I – A SIMBOLOGIA CRISTÃ NA PINTURA DAS FLORES DA “ANUNCIAÇÃO” NO SÉC. XVI

Desde a Idade Média que, nas pinturas, a representação da “*Açucena*” de nome científico “*Lilium candidum L*”, era um atributo da Virgem Maria. Ficou como símbolo da candura, da pureza, da fertilidade, da beleza e florescimento espiritual. Por isso, hoje em qualquer iconografia mariana, percebemos que a *Açucena* é um atributo da Virgem Maria, estando também presente no tema da “Anunciação”.

É no período cronológico da Contra-Reforma e de padrões significativos da adesão de Portugal ao novo desejo da pintura (c.1540) que vai surgir, depois de um esgotamento das soluções maneiristas, a nova era do Proto-Barroco europeu (c. 1620).

Reflectindo nos escritos de Flávio Gonçalves poder-se-á perceber que a pintura de desígnios dogmáticos aumentou nesse período sendo que, numa nova legislação eclesiástica e dos textos sagrados, se marcam as regras da arte da Contra-Reforma aprovadas pelo Concílio de Trento em 1563, na Sessão XXV, decreto que trata da “Invocação e Veneração das Sagradas Relíquias dos Santos e das Sagradas Imagens”¹ e que rapidamente se espalharam por todo o país. Neste sentido, de 1564 a meados de Setecentos fixaram-se regras com as “Constituições Sinodais” publicadas pelos bispos, as quais, num capítulo próprio, indicavam as fórmulas iconográficas reprovadas pela Igreja, que proibiam e mandavam destruir, ou alterar, as imagens de aparências profanas ou sujeitas a confusões hereges, consideradas desprovidas de dignidade religiosa².

Dentro desta contextualização, a arte no século XVI desenvolveu-se em todas as soberanias, sendo certo que se verificou uma grande expansão de oficinas de pintura com diversos pedidos de obras de arte, custeadas pelos mecenas das localidades, para as ornamentações dos espaços religiosos, mecenas esses da nobreza, que ofereciam benefícios às igrejas, edificando capelas com retábulos, relicários e imagens de Santos dedicadas aos seus Padroeiros, como nos adverte mais uma vez Flávio Gonçalves, para

¹ Ver: Concílio de Trento (13 de Dezembro de 1545 – 4 de Dezembro de 1563) Sessão XXV (Dezembro de 1563) – *A Invocação e Veneração das Sagradas Relíquias dos Santos e das Sagradas Imagens*, p.347.

² GONÇALVES, Flávio – *Breve ensaio sobre a iconografia da pintura religiosa em Portugal*. Lisboa: [s.n.], 1973, p. 13.

as temáticas bíblicas: “*Natividade, Infância de Jesus e da Paixão de Cristo*”³. Todavia, apraz-nos registar e acrescentar às temáticas, o belíssimo tema da “Anunciação”, pela diversidade bem patente em pinturas que foram executados durante o século XVI.

Abraçando de novo o tema de desenvolvimento sobre a representação da *Açucena* na pintura da Anunciação do Senhor, Fr. Isidoro de Barreyra, chama à *Açucena*, “*Lírio Cessem*”, identificando-a como uma flor que representa a saudade, estando sempre ligada à Virgem Maria “...*Cessem ou açucena he o lírio branco que (...) Chamase Susanna na lingua Hebrea, que quer dizer flor belíssima, nome que teve aquella casta Matrona Susanna molher de Joachim (...) Fica bem saberse aqui, porque razam em todas as pinturas onde a Virgem Senhora Nossa está ouvindo a embaixada do paranimfo Sam Gabriel, vemos junto a ella hum gomil, cheo de Cessens. E ainda que muitos atribuem isto a pureza da Virgem, contudo segredo tem pintarem os Cessens neste mistério & nam em os outros. E asi avemos de dizer que os Cessens neste lugar significam as saudades, & desejos que a Virgem tinha de ver o Verbo Eterno no mundo para remédio delle*”⁴.

Na convicção de Fr. Isidoro de Barreyra a discrição simbólica é baseada na sua profunda crença de que os significados das flores, plantas e árvores, não foram pensados pelo homem, mas sim pela sabedoria Divina⁵, referidas nas Sagradas Escrituras, por exemplo: a alegoria em que o amado é Deus, no Cântico dos Cânticos 2, 1 “*Eu sou o lírio dos vales*”, assim como no livro profético de Jeremias 9, 14 “*Hei-de alimentá-los com absinto*” (planta muito amarga), pela desobediência a Deus⁶.

Na verdade, são muitos os exemplos que se encontram na Sagrada Escritura, os quais, perante a fé cristã, podem corresponder a muitos significados numa linguagem simbólica de que muitos dos pintores se socorreram para iconograficamente fazerem representar narrativas bíblicas, facilitando a interpretação do significado, como por exemplo a representação de uma “Pomba” que num tema religioso será sempre uma alusão à presença da 3ª pessoa da Santíssima Trindade: “O Espírito Santo”. No caso das flores, a *Açucena* sempre que é representada junto à Virgem Maria, terá o significado da virgindade, da pureza e da candura.

³ *Ibidem*, p. 9.

⁴ BARREYRA, Fr. Isidoro de – *Tratado das significações das plantas, flores, e fruttos que se referem na sagrada escritura*. Lisboa: Edição Fac-Simile, Alcalá, 2005, pp.391-393.

⁵ *Ibidem*, Informação retirada do prólogo.

⁶ *BÍBLIA SAGRADA*, 5ª ed. Lisboa/Fátima: Difusora Bíblica, 2006.

1. A linguagem simbólica da Açucena na sua composição, na forma e na cor

Iconograficamente, como já se comentou, a Açucena representa a pureza da Virgem Maria. No sentido iconológico, traduz a mensagem dizendo que a Virgem Maria foi a escolhida para ser a Mãe de Jesus Cristo, como nos testemunham as passagens bíblicas, Evangelho de São Lucas 1, 26-38 que, “No sexto mês o anjo Gabriel foi enviado por Deus a uma cidade da Galileia chamada Nazaré” para anunciar à Virgem que ela ia conceber por ter sido a escolhida, assim como o Livro de Horas⁷ que a Virgem tem por vezes, aberto sobre os joelhos, com a profecia de Isaías: 7, 14 “Pois ficai sabendo que Javé vos dará um sinal: A jovem concebeu e dará à luz um filho, e chamá-lo-á Emmanuel”⁸.

1.1. A Açucena

De nome científico *Lilium Candidum L* (fig.1) é uma planta herbácea, da família das “*Liliaceae*”, de caule redondo vertical, de folhas longas verdes, flores brancas compostas de seis pétalas, com seis estames amarelos, de aroma muito agradável.



Fig. 1 *Lilium Candidum L*

Esta descrição não se ajusta com o nome de “*Lírio*” como nos indica Fr. Isidoro de Barreyra, sendo que, de nome comum, os “*Lírios*”, têm como nome científico “*Iris*” (fig. 2) pertencendo dessa forma qualquer espécie de lírios, aos



Fig. 2 a) *Iris Pseudacorus* (Lírio do Campo);
b) *Iris Barbado* (Lírios)

⁷ Sobre o livro que a Virgem lê, ver: CASIMIRO, Luís Alberto dos Santos – *A Anunciação do Senhor na Pintura Quinhentista Portuguesa (1500-1550). Análise Geométrica, Iconográfica e Significado Iconológico*. Tese de Doutoramento no Ramo de Conhecimento em História da Arte, apresentada à Faculdade de Letras do Porto, 2004. Texto policopiado, Vol. II, p. 1162.

⁸ *BÍBLIA SAGRADA*, 5ª ed. Lisboa/Fátima: Difusora Bíblica, 2006.

“*Iris*” da família das “*Iridaceaes*”⁹ com grande variedade, é certo, mas cuja composição nada tem a ver com a verdadeira “*Açucena-Lilium Candidum L*”. Neste sentido, não restam dúvidas de que a flor que vem sendo representada no tema da “Anunciação”, com a jarra, ou sem ela, tem a configuração naturalista/realista da flor “*Açucena*” de nome comum, e de nome científico “*Lilium Candidum L*”¹⁰.

Um exemplo a registar, é uma obra assinada “Josepha 1661” (fig.3) analisada por Sónia Azambuja, onde a classificação das espécies das flores representadas, claramente indica a *Açucena* com o nome científico de “*Lilium Candidum L*”(a) e uma outra flor de nome *Lírio* cientificamente denominada como “*Iris sibirica L*”(b)¹¹.

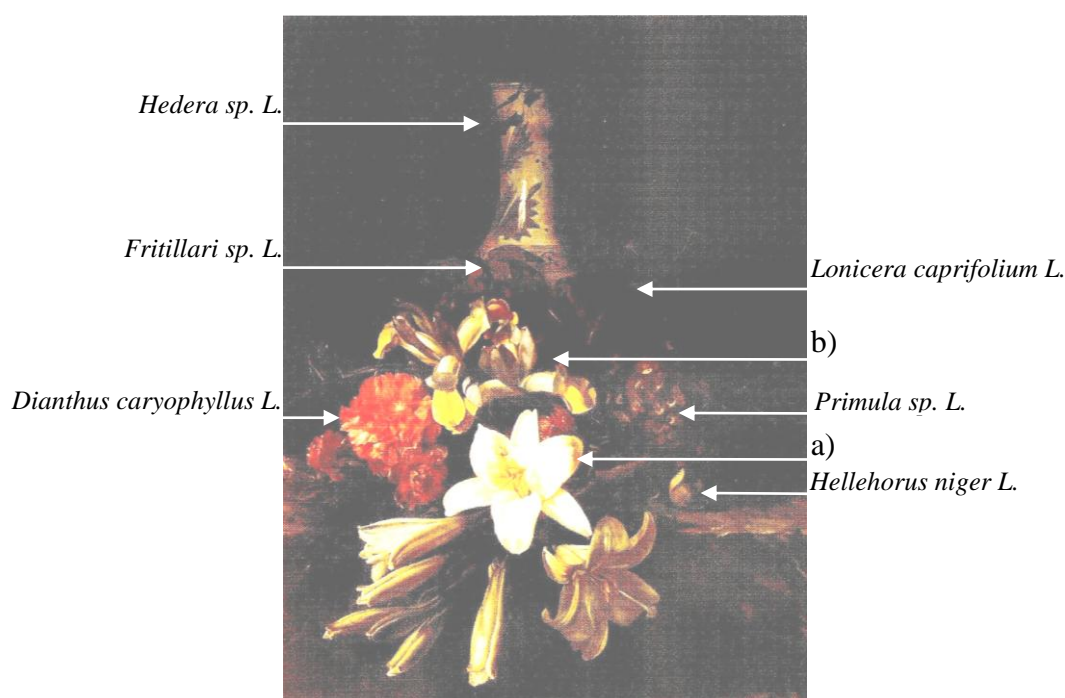


Fig. 3 Composição floral "Josepha 1661".
Bruxelas, Museu de Belas Artes de Bruxelas.

1.2. O simbolismo da Açucena.

A *Açucena* tem uma forma peculiar em toda a sua composição. Do caule principal brotam flores com o seu próprio pecíolo, configurando-se dessa forma uma certa irregularidade entre cada flor, criando alguns ângulos assimétricos entre si.

À cor branca, considerada a mais perfeita, não se lhe atribui nenhum conceito negativo, muito pelo contrário, ela é luz, “*Deus disse: “Faça-se a luz” E a luz foi feita. Deus viu*

⁹ Anexo 1

¹⁰ Anexo 2

¹¹ AZAMBUJA, Sónia Talhé – *A Linguagem Simbólica da Natureza. A Flora e a Fauna na Pintura Seiscentista Portuguesa*. Lisboa: Coleção: Arte/História, Nova Veja e Autora, 2009, p. 147.

que a luz era boa e separou a luz das trevas. Deus chamou dia à luz, e às trevas, noite. Assim, surgiu a tarde e, em seguida, a manhã: foi o primeiro dia”. Gn 1, 3-5¹².

Neste sentido, o branco da flor *Açucena* tem o simbolismo de ligação à Virgem Maria pela luz que irradia, pela pureza e inocência. Como refere Eva Heller: “*A limpeza é exterior, e a pureza está por dentro, no interior; e a ambas se associa a cor branca, não existe alternativa*”¹³.

Pese embora o facto de ser do conhecimento geral que, cientificamente, o branco não é cor, mas sim luz que incide no espectro provocando sobre os objectos as cores cromáticas. De referir também, a importância simbólica que a Igreja Católica dá ao branco nos paramentos usados em festas religiosas muito ligadas à temática Mariana e Cristológica.

1.3. A leitura iconográfica da jarra com a Açucena e outras espécies de flores

A jarra, para além da utilidade como recipiente para colocar flores, iconograficamente pode conter mensagens identificadas, quer com inscrições, quer com formas distintas, como por exemplo, o cálice, assim como possuir uma variedade de materiais a que individualmente iremos fazer referências. Neste processo será utilizado o método iconográfico, de Erwin Panofski como motivo de reflexão e de desenvolvimento na identificação correcta dos motivos ou conceitos inerentes ao conteúdo temático, sendo eles simbólicos, alegóricos ou personificados¹⁴.

2. A Açucena na jarra

No século XVI encontram-se, no espaço da cena da “Anunciação” na pintura portuguesa, jarras com a flor *Açucena*, muito embora noutras situações esta apareça sem a jarra, ou



Fig. 4 “Anunciação” de mestre desconhecido (1500-1520) Torres Vedras, Museu Municipal de Leonel Trindade

¹² *BÍBLIA SAGRADA*, 5ª ed. Lisboa/Fátima: Difusora Bíblica, 2006.

¹³ HELLER, Eva – *A Psicologia das Cores*. Barcelona, Editorial Gustavo Gili, SL, 2007, p. 163.

¹⁴ PANOFSKY, Erwin.- *Estudos de Iconologia*. 2ª. ed. Lisboa: Editorial Estampa, 1995, p. 21.

seja transportada simplesmente na mão esquerda do Arcanjo Gabriel substituindo o ceptro, muito comum na Idade Média¹⁵.

Todavia, a *Açucena* que surge realisticamente pintada na jarra, assume, como já referimos, um carácter simbólico. No entanto, a forma como é colocada, ou seja, na vertical, com toda a altura do seu caule, ainda mais real e naturalista se torna, pois é assim que se encontra na natureza. Os artistas colocam-na vegetativamente, ou seja, tal como nasce da terra, e curiosamente muitas vezes, pela sua altura, até se verifica falta de algum equilíbrio, porque a jarra é desproporcionalmente pequena, dando a ideia de que a flor não se possa sustentar nela, como se vê no exemplo da imagem. (fig.4)

Neste sentido, só se poderá entender como composição se for observada como um todo, ou seja, contemplando a flor e a jarra, porque individualmente só a flor não poderá ser pensada artisticamente como uma composição decorativa, quando muito poder-se-á falar em composição se se tratar organicamente a forma da flor, descrevendo-a com base na sua composição.

Por esse motivo, afirmamos que a representação da jarra só com a *Açucena* tem um cariz simbólico no tema narrativo da “Anunciação”, porque a flor é representada como está na natureza, e não como uma composição decorativa. Assim a colocação da flor na jarra, no espaço, onde decorre a Anunciação, demonstra uma carga verdadeiramente simbólica, pelo menos nas pinturas que antecedem o século XVII.

¹⁵ RÉAU, Louis – *Iconografía del Arte Cristiano; Iconografía de la Biblia – Nuevo Testamento*. Tomo 1/vol.2. Barcelona: Ediciones del Serbal, 1996-2000, p.191.

CAPÍTULO II

AS OBRAS SELECCIONADAS DO SÉCULO XVI

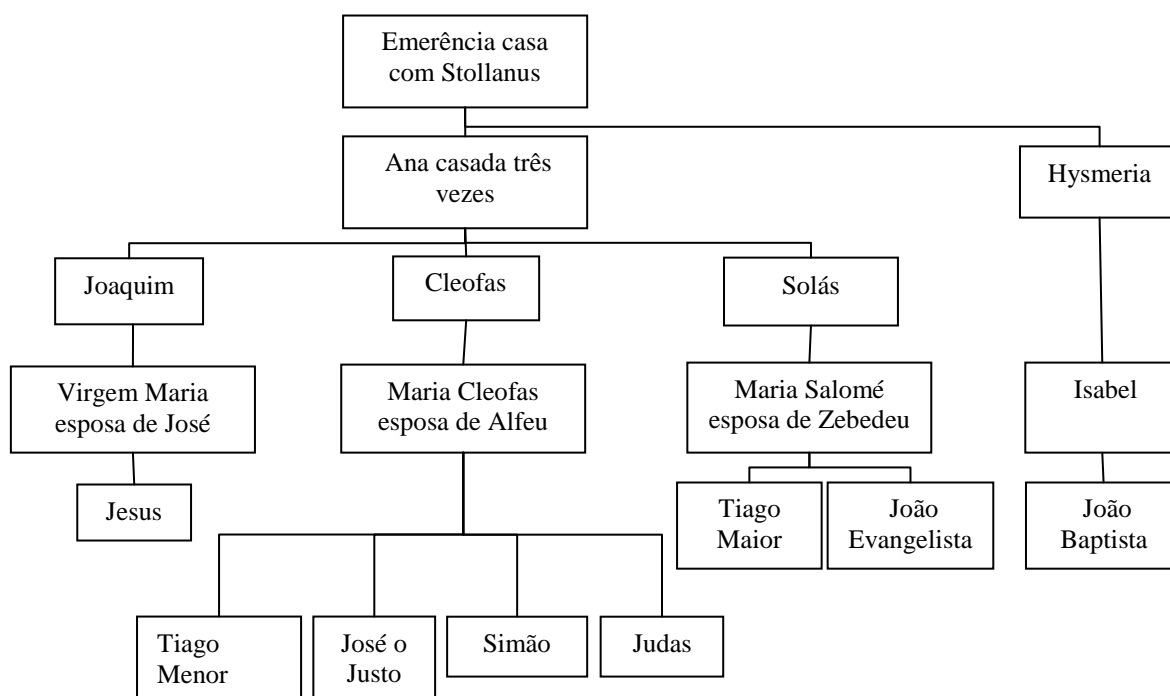
II – AS OBRAS SELECCIONADAS DO SÉCULO XVI

As cinco obras de autores portugueses do século XVI que foram seleccionadas têm a representação da jarra com a *Açucena*, e serão alvo de estudo individual, com uma ficha descritiva artística com a respectiva imagem, assim como uma leitura iconográfica da obra nos respectivos objectos e atributos simbólicos na temática da Anunciação do Senhor à Virgem Maria.

A contextualização da narrativa da Anunciação, afigura-se com a história bíblica em que a Virgem Maria foi escolhida por Deus para Mãe do Salvador do Mundo. Por esse motivo, a vida de Maria suscitou nesta investigação, grande curiosidade na procura da sua descendência, com os respectivos familiares, sendo que, reconhecida como filha de Joaquim e Ana, será neta de Emerência. Quadro 1¹⁶.

Também no contexto bíblico, no Evangelho segundo S.Mateus 1,1-17 temos uma enorme informação cronológica da ascendência de Jesus, sendo que em três vezes, catorze gerações, encontramos a resposta da sua descendência de David¹⁷.

Quadro 1. Árvore genealógica da Virgem Maria



¹⁶ RÉAU, Louis – *Iconografía del Arte Cristiano; Iconografía de la Biblia – Nuevo Testamento*. Tomo 1/vol.2. Barcelona: Ediciones del Serbal, 1996-2000, p.149.

¹⁷ *BÍBLIA SAGRADA*, 5ª ed. Lisboa/Fátima: Difusora Bíblica, 2006.

1. “Anunciação” de Jorge Afonso (c.1470-c.1540) (fig.5)



Fig. 5 “Anunciação” de Jorge Afonso (atr.), (c.1515) Lisboa, Museu Nacional Arte Antiga

Ficha Artística 1

Autor/Atribuição: *Jorge Afonso* (atr.).

Data: Cerca de 1515.

Dimensões: A. 160,5 x L. 129,5 cm.

Técnica e Suporte: Óleo sobre madeira de carvalho (6 tábuas)

Proveniência: Igreja da Madre de Deus, Lisboa.

Localização: Lisboa, Museu Nacional de Arte Antiga (Inv. N.º 1297).

Inscrições: No livro, Inicial *D*.

Contextualização: Integrava um retábulo constituído por oito ou dez painéis.

1.1. Enquadramento iconográfico

A Virgem Maria, de rosto esbelto e doce, é portadora de um nimbo, desenhado com raios dourados, símbolo Divino. Como o Anjo surge por detrás, Maria inclina-se para a direita, olhando para o chão, num acto de humildade e submissão ao mensageiro de Deus.

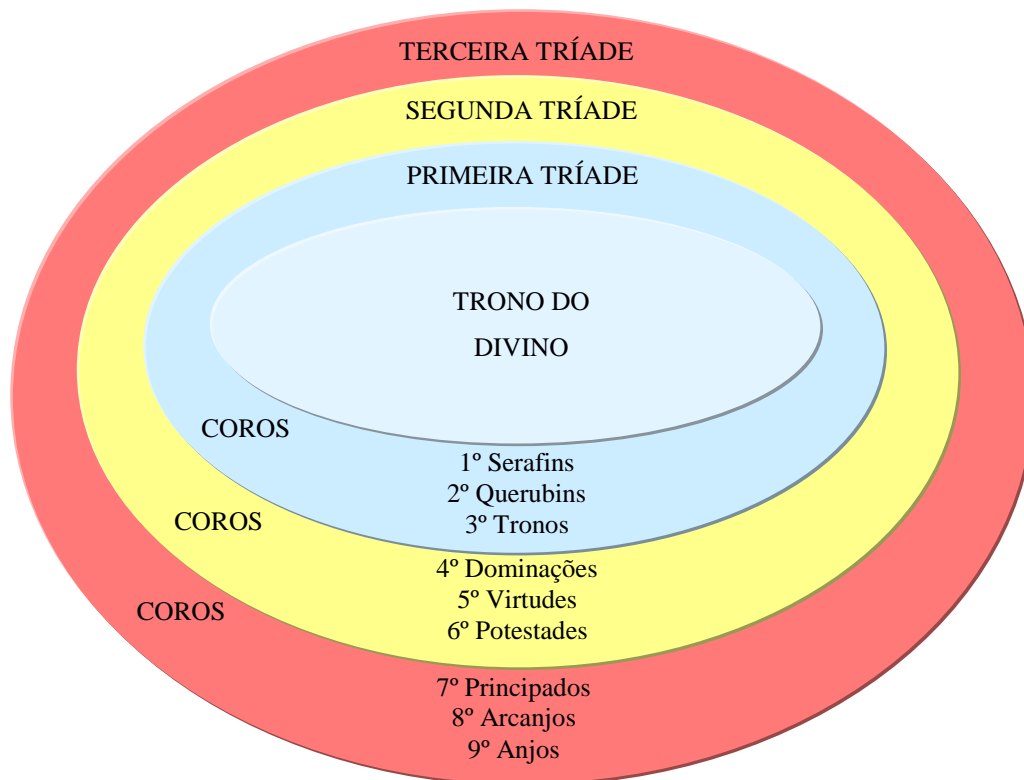
Na obra, o enquadramento é visível com toda a informação de que a Virgem Maria se encontra no seu quarto, com o Livro de Horas aberto, pousado numa estante de madeira, sendo perceptível a inscrição da inicial “D”, identificando o Livro de Horas de Nossa Senhora, certamente conhecido do pintor e com particularidades reconhecidas “*Trata-se*

de um códice com duas colunas por página, cujo [texto] é formado por pequenos traços vermelhos e negros”¹⁸.

Iconograficamente, surge do lado esquerdo (na óptica do observador), o Arcanjo Gabriel, vestindo uma túnica branca e genuflectindo. Apesar do texto bíblico referir “anjo Gabriel”, sabemos tratar-se de um arcanjo porque “A palavra Arcanjo possui o significado de [mensageiro principal]. Seriam assim designados os Arcanjos porque detêm a primazia sobre os Anjos e, também, devido ao facto de lhes ser atribuída a missão de transmitirem as notícias de maior importância e de carácter transcendental”¹⁹.

No sentido de melhor ilustrar as hierarquias Celestes, apresentamos o Quadro 2 onde podemos constatar as diversas tríades: A primeira, contempla os Serafins, Querubins e Tronos; a segunda, as Dominações, Virtudes e Potestades; a terceira, Principados, Arcanjos e Anjos.

Quadro 2. As hierarquias Celestes



¹⁸ CASIMIRO, Luís Alberto dos Santos – *A Anunciação do Senhor na Pintura Quinhentista Portuguesa*. Vol. II, p. 1152.

¹⁹ CASIMIRO, Luís Alberto dos Santos – *A Iconografia dos Anjos no contexto Cristão*. Comunicação proferida na abertura da exposição de arte sacra “sou o Anjo da Paz”, no Museu de Arte Sacra e Etnologia, in Congresso Internacional. Figuras do Anjo Revisitadas. Fátima: Gráfica Almondina, 2007, p. 304.

Também, e ainda na narrativa, se encontra a Pomba do Espírito Santo, numa presença expressiva da sua força criadora que irá operar sobre Maria levando-a a conceber o Filho de Deus.

Por detrás da Virgem Maria vislumbra-se uma jarra de faiança branca de forma bojuda, com incisões circulares, estreita na extremidade de onde se elevam várias flores de *Açucenas*.

1.2. Análise iconográfica das flores na jarra

A simbologia das *Açucenas* (fig. 6) no espaço representativo, participa do simbolismo antes referido, como a flor de Maria como Símbolo de Pureza, de Virgindade e de Castidade, ou seja, atributos da Virgem Maria.

As características da flor, descrevem-se como sendo uma planta herbácea, de nome científico *Lilium Candidum L*, da família das *Liliaceae*, com flores brancas compostas de seis pétalas, com estames amarelos, de aroma muito agradável, dispostas assimetricamente pelo caule, com o seu pecíolo individual. A sua representação dentro da jarra, tem efeitos simbólicos, mas a forma como estão colocadas, criam um efeito vegetativo por saírem do mesmo habitat ou seja do mesmo ponto vegetativo. Visualmente estamos perante uma composição de flores assimétricas, dentro de uma simetria, num equilíbrio proporcional tanto em altura como em largura e na profundidade. A jarra também está proporcional, pois visualmente segundo as regras das proporções nas composições florais, tem a medida de um terço da altura total com as flores, uma vez que os outros dois terços estão reservados para as flores, pelo seu importante simbolismo (a).



Fig. 6 A jarra da Anunciação de Jorge Afonso



A composição, que acomoda um conjunto de pés de flores, tem uma configuração global, opticamente triangular isósceles, com três vértices numa alegoria ao Pai, ao Filho e ao Espírito Santo (b), mais uma vez numa representação simbólica que nos poderá levar a uma alusão à Santíssima Trindade, presente no momento da Anunciação/Encarnação, assim como a importância do triângulo na vida do ser humano²⁰.

Para além de uma composição repleta de simbolismo, está patente o embelezamento de um espaço que o artista pretende também que seja acolhedor.



²⁰ Anexo 3

2. “Anunciação” de Frei Carlos (act. conhecida 1517-1539)(fig.7)



Fig. 7 “Anunciação” de Frei Carlos (1523) Lisboa, Museu Nacional Arte Antiga

Ficha Artística 2

Autor/Atribuição: *Frei Carlos*.

Data: 1523

Dimensões: A. 197,5 x L. 198 cm.

Técnica e Suporte: Óleo sobre madeira de carvalho (8 tábuas).

Proveniência: Convento do Espinheiro, Évora.

Localização: Lisboa, Museu Nacional de Arte Antiga (Inv. N.º 677).

Inscrições: Orla da capa do Anjo Gabriel: *AVE GRACIA* (lado esquerdo); *AVE GRACIA PLENA DOMINUS TECUM IN MULIERIBUS* (lado direito).

Escudete: 1523

Contextualização: Pintura isolada.

Sobre Frei Carlos, desconhece-se a sua biografia vivencial antes de 1517, data em que professou no Convento do Espinheiro, em Évora. É presumível que seja um dos oficiais de pintura que o mestre pintor Francisco Henriques teria mandado vir de Flandres, atendendo às características flamengas observadas nas suas pinturas, tanto de ordem técnica como harmoniosa, registadas nas obras que lhe têm sido justamente atribuídas. É extensa a lista de pinturas em composições agrupadas sob a denominação da oficina deste mestre luso-flamengo, que curiosamente datou algumas das suas obras, como é o caso desta, pois à época tal seria muito raro acontecer, o que constitui um dado importante na investigação da obra de Frei Carlos. A maioria das suas obras encontra-se à guarda do Museu Nacional de Arte Antiga em Lisboa²¹.

²¹ PEREIRA, Fernando António Baptista – *A arte portuguesa na época dos descobrimentos*. [S.l.]: Edição do Clube do Coleccionador dos CTT – Correios de Portugal, 1996, p. 161.

2.1. Enquadramento iconográfico

A delicadeza de toda a iconografia presente neste espaço pictórico, mostra um desenho arquitectónico de um exterior com colunas, com a presença de três anjos músicos, assim como um interior com planos rigorosamente tratados ao pormenor, simbolicamente detalhados, desde a profecia do Livro, à Pomba do Espírito Santo, ao ceptro na mão esquerda do Anjo, e à jarra com a *Açucena*.

De salientar nesta obra, por não ser muito comum, a referência às personagens secundárias dos anjos músicos: “*De modo inovador, este painel de Frei Carlos apresenta-se como uma das raras pinturas portuguesas da primeira metade de Quinhentos, subordinadas ao tema da Anunciação, onde se regista a presença de outras personagens que, embora não participando directamente no Colóquio Angélico, desempenham um papel importante*”²². Como personagem principal na hierarquia dos Anjos, salientamos o Anjo Gabriel, pela missão que lhe é confiada de vir junto de Maria, anunciar-lhe os desígnios de Deus. A sua postura perante a jovem de Nazaré é deveras elegantíssima, dotes reveladores da formação artística do autor, provenientes das pinturas flamengas. Na posição em que se encontra, é perceptível o momento da chegada do Anjo junto à Virgem, sendo que, o manto ainda esvoaçante, reforça essa sensação.

2.2. Análise iconográfica das flores na jarra (fig. 8)

A figuração realista da jarra de flores, remete para um simbolismo profundamente marcado pelas flores abertas e pelos botões fechados nos dois caules que, muito embora se encontrem dentro da jarra, estão dispostos de forma vegetativa, sendo visível o caule tal como se encontra na natureza.

Sobre as flores abertas e os botões completamente fechados, poderemos pensar estar perante um simbolismo que faz alusão a Maria antes e depois de conceber, sem pecado original, o Menino, o Salvador do Mundo,



Fig. 8 A jarra da Anunciação de Frei Carlos

²² CASIMIRO, Luís Alberto dos Santos – *A Anunciação do Senhor na Pintura Quinhentista Portuguesa*. Vol. I, pág. 130.

assim como o nascimento e a morte, um ciclo de vida efémera que uma flor traz consigo, e que, numa associação simbólica, permite entender o nascimento, e a morte, precoce de Jesus Cristo, aos 33 anos.

A jarra tem a configuração de uma albarrada, ou seja uma tipologia de forma bojuda, com um estreito gargalo onde se adossam as asas. Esta forma, apesar de ser concebida numa época longínqua, continua presente na contemporaneidade com utilidade e “decor”.

3. “Anunciação” de Garcia Fernandes (act. conhecida 1514-1565) (Fig.9)

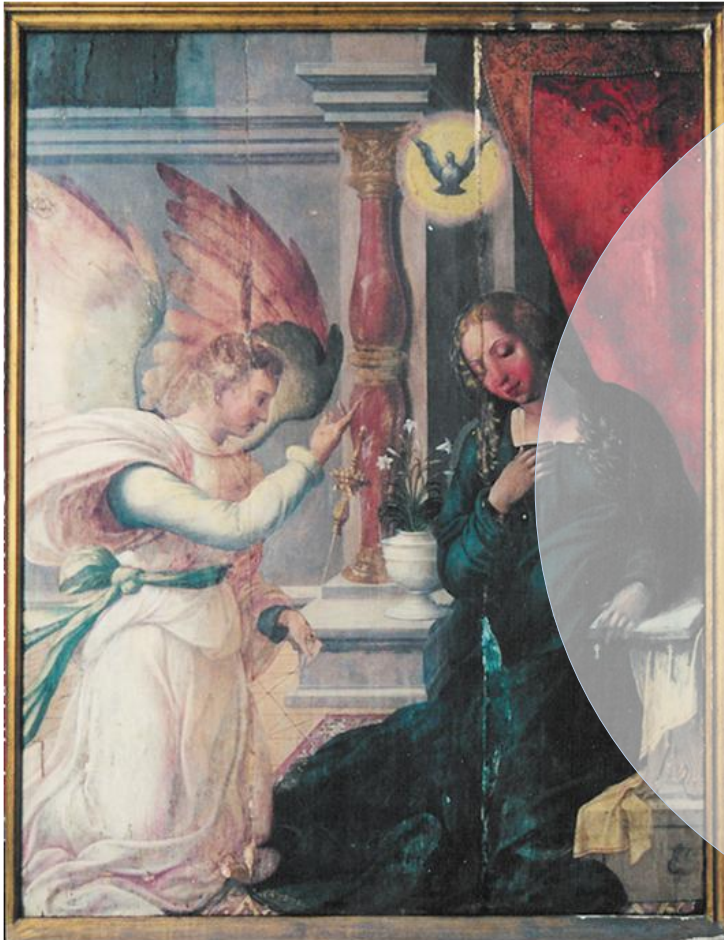


Fig. 9 “Anunciação” de Garcia Fernandes (atr.) (1537) Lisboa, Sé Catedral

Ficha Artística 3

Autor/Atribuição: *Garcia Fernandes* (atr.) (com colaboradores).

Data: 1537

Dimensões: A. 110 x L. 85 cm.

Técnica e Suporte: Óleo sobre madeira (3 tábuas).

Proveniência: Sé Catedral de Lisboa, Retábulo da Capela de São Bartolomeu.

Localização: Lisboa, Sé Catedral, Capela de São Bartolomeu.

Inscrições: Não regista.

Contextualização: Integrava um conjunto retabular do qual se conhecem oito pinturas.

Sobre o pintor Garcia Fernandes, podemos destacar o seu notável trabalho em parceria com Gregório Lopes e Cristóvão de Figueiredo, intitulados como os “Mestres de Ferreirim”. Como discípulos de Jorge Afonso e colaboradores de Francisco Henriques, herdaram a aprendizagem do ofício e a continuação do mesmo, na sucessão das obras contratadas para o Tribunal da Relação, em Lisboa, que tomaram a seu cargo após a morte de Francisco Henriques, em 1518, vítima de peste. Nesta sucessão quase natural, Garcia Fernandes, acabou por ser o responsável da obra, com o benefício prometido pelo Rei D. Manuel I do cargo de “passavante”, ofício de armas, que pertencera a Francisco Henriques, o que não veio a acontecer, levando-o mais tarde a escrever ao Rei

D. João III, reivindicando aquilo a que se achava com direito, o ofício de “selador” e de fiel da alfândega de Lisboa²³.

Garcia Fernandes deixou obra documentada onde claramente se envolvem os painéis dos retábulos do Convento de Ferreirim e outras obras do Norte ao Sul do País, com a destreza de datar todas as suas pinturas.

3.1. Enquadramento iconográfico

Com a ressalva da pintura de Frei Carlos na qual figuram outros anjos nas restantes pinturas em estudo, do séc. XVI, o Arcanjo Gabriel apresenta-se sempre como única personagem diante da Virgem Maria, do lado esquerdo, e com um ceptro na mão esquerda. O pintor Garcia Fernandes executa da mesma forma o mensageiro enviado por Deus, que surge e se ajoelha trazendo consigo a mensagem a transmitir a Maria, com o atributo simbólico do ceptro, como nos refere Luís Casimiro no seu estudo: *“Sendo um atributo e, ao mesmo tempo símbolo de poder e da autoridade com que se encontra revestido, o remate do ceptro vem reforçar esta mesma simbologia ...Na extremidade do ceptro são representados por vezes alguns tintinábulo, cuja função deverá ser idêntica à que era usada em certos objectos como cálices, cruzeiros processionais etc.”*²⁴

Também de realçar nesta obra, a importância da cortina fechada por detrás de Maria, que oculta o espaço íntimo da Virgem, provavelmente o seu leito, de cor vermelha, bordada com motivos florais.

3.2. Análise iconográfica das flores na jarra (fig.10)

No espaço físico, a jarra está colocada entre o Anjo e a Virgem, mais próxima desta, no sentido de reforçar a importância simbólica das flores, associadas à jovem anunciada.

A jarra, branca, de faiança, tem uma forma peculiar pouco comum, de bocal singelo, sem decoração, apenas com dois veios circulares na parte central contendo no pé também várias incisões circulares.

²³ REIS-SANTOS, Luís – *Garcia Fernandes*. Lisboa: Ed. Artis, 1957. p.11.

²⁴ CASIMIRO, Luís Alberto dos Santos – *A Anunciação do Senhor na Pintura Quinhentista Portuguesa*. Vol. II, p. 2010.

Sobre as flores, nota-se algum desequilíbrio em termos técnicos, no sentido em que a quantidade de flores não corresponde ao volume da jarra. O artista só conseguiu dar a ideia de que as flores se seguravam na jarra, porque aumentou a quantidade da folhagem, alterando dessa forma o valor real do naturalismo, ou seja, da imitação perfeita da flor na sua composição orgânica. Também, e não menos importante, as flores de *Açucena*, com cinco botões fechados e três flores abertas, não correspondem proporcionalmente às reais. Mesmo que se pense que em perspectiva, teriam que ser mais pequenas, pode considerar-se que não existe uma representação coerente com a respectiva flor de *Açucena*.

Neste contexto, somos levados a interpretar que o mais importante nesta representação passa pelo simbolismo da *Açucena* junto da Virgem, mais uma vez com as flores na sua floração, aberta-fechada, numa associação ao princípio-fim, nascimento-morte, que podemos pressupor como um nascimento, pela concepção de Maria, e morte anunciada de Jesus, seu amado Filho.

As três flores abertas, podem também, simbolicamente, formar a tríade da Santíssima Trindade, sempre presente na temática da Anunciação do Senhor, e que noutras obras, mais adiante serão aludidas e interpretadas.



Fig. 10 A Jarra da Anunciação de Garcia Fernandes

4. “Anunciação” de Gregório Lopes (c.1490-1550) (fig.11)



Fig. 11 “Anunciação” de Gregório Lopes (atr.) (c.1531-1540) Lisboa, Museu Nacional Arte Antiga

Ficha Artística 4

Autor/Atribuição: *Gregório Lopes* (atr.).

Data: Cerca de 1531-1540.

Dimensões: A. 136 x L. 113 cm.

Técnica e Suporte: Óleo sobre madeira de carvalho (5 tábuas).

Proveniência: Convento de Santos-o-Novo, das Comendadeiras da Ordem de Santiago, Lisboa.

Localização: Lisboa, Museu Nacional de Arte Antiga (Inv. N.º. 1170).

Inscrições: Não regista.

Contextualização: Integrava um retábulo, do qual se conhecem seis painéis divididos em duas séries.

Gregório Lopes era possuidor do título “Pintor Régio” desde o reinado de D. Manuel, mas só confirmado com este cargo pelo Rei D. João III em 1522²⁵.

Foi contemporâneo de Garcia Fernandes e de Cristóvão Figueiredo, fez escola nas oficinas de Jorge Afonso, casando com uma filha deste. O estatuto de Pintor Régio, e o seu talento, notabilizaram-no com obras de características próprias no desenho e na cor, transmitindo movimento e vida, como é o caso da obra da “Anunciação” que faz parte deste estudo. É notória a integração nas obras de Gregório Lopes, no que concerne ao ambiente pictórico criado, seja no exterior ou no interior das suas pinturas, com elementos arquitectónicos e decorativos “ao romano” como nos refere Paulo Pereira, semelhantes aos que ainda hoje fazem parte do nosso quotidiano²⁶.

²⁵ SANTOS, Reynaldo dos – Os Primitivos Portugueses. 3ª ed. Lisboa: ANBA, 1958, p. 38.

²⁶ PEREIRA, Paulo, dir. – História da Arte portuguesa. [S.l.]: Círculo de Leitores, 1995. Vol. II, p.300.

4.1. Enquadramento iconográfico

O contexto da temática iconográfica mantém as personagens e os elementos inerentes ao acto, comuns a outras representações da “Anunciação”. No entanto existem, com particularidade, dois aspectos que merecem meditação nesta obra. Trata-se, primeiro, do leito de Maria, inserido no espaço referido como “Câmara”, pintado na profundidade de toda a composição. O leito tem uma colcha de cor ocre-amarelo e está encimado por um dossel com cortinas brancas com descrição iconográfica arquitectónica pormenorizada conforme documento anexo²⁷. A simbologia da cor, muito empregue pelos artistas no Séc. XVI, sobretudo nos temas religiosos, contem mensagens claras que normalmente actuam sobre os sentimentos e a razão, senão vejamos: A cor ocre-amarelo, semelhante ao dourado, diz Eva Heller que *“O ouro, o branco e o azul formam as combinações do ideal, do bem e da verdade”*²⁸. Com isto se pode concluir que o Bem e a Verdade são a “Regra de Ouro da Vida” prescrita na Bíblia: *“O que quiserdes que os outros vos façam, fazei-lhe vós também”* Lucas 6, 31²⁹.

O segundo aspecto particular no espaço entre o Anjo e Maria, é um açafate de vime de costura, que se encontra em cima de uma arca, que se supõe ser a “Arca da Aliança”, um símbolo de Maria, numa localização não muito comum, uma vez que as arcas de arrumos normais se encontravam encostadas às paredes e algumas vezes aos pés do leito, daí a presença naquele local específico fazer todo o sentido numa interpretação de fundamentos cristãos: *“...tal como no Antigo Testamento a [Arca da Aliança] era sinal da presença de Deus junto do seu povo, com muito mais razão Maria, ao conceber o Filho de Deus, transporta no seu seio e de uma forma real, o Verbo Divino, portanto, torna-se, como a tradição popular e a Igreja refere nas Ladainhas, de Nossa Senhora, a verdadeira [Arca da Aliança], o tabernáculo onde a presença de Deus não é simbólica, mas real”*³⁰.

²⁷ Anexo 4

²⁸ HELLER, Eva – *A Psicologia das Cores*. p. 240.

²⁹ *BÍBLIA SAGRADA*, 5ª ed. Lisboa/Fátima: Difusora Bíblica, 2006.

³⁰ CASIMIRO, Luís Alberto – *A Anunciação do Senhor na Pintura Quinhentista Portuguesa*. Vol. II, p. 1624.

4.2. Análise iconográfica das flores na jarra (fig.12)

Relativamente à jarra, constata-se que o seu material é de estanho, com uma base de apoio circular, de forma bojuda, sendo que, a metade inferior do bojo sugere uma decoração cinzelada e na metade superior vêm-se adossadas duas asas de forma decorativa em linha Hogarth, uma definição que se encontra no Tratado de 1753 de William Hogarth, (1697-1764) sobre os princípios estéticos “The Analysis of Beauty” que o pintor e gravador inglês defendia como sendo a “Linha da Beleza”³¹.



Fig. 12 A jarra da Anunciação de Gregório Lopes

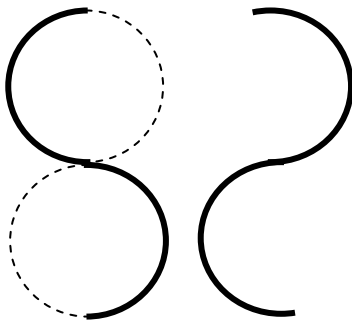


Fig. 13 Linhas curvas “Hogarth”

Tendo em conta que Gregório Lopes executa a sua obra na primeira metade do século XVI, ou seja, cerca de duzentos anos antes, não se pode considerar que o artista se tenha inspirado neste Tratado. Certo é porém que Hogarth, no seu processo de investigação sobre o desenho da linha, se apercebe de que essa mesma linha já vinha sendo usada por Miguel Ângelo (1475-1564), cheia de movimento, serpenteada, (ou curva) (fig. 13), de beleza e cheia de graça sobretudo no corpo humano, com as torções que lhe são peculiares (fig.14).

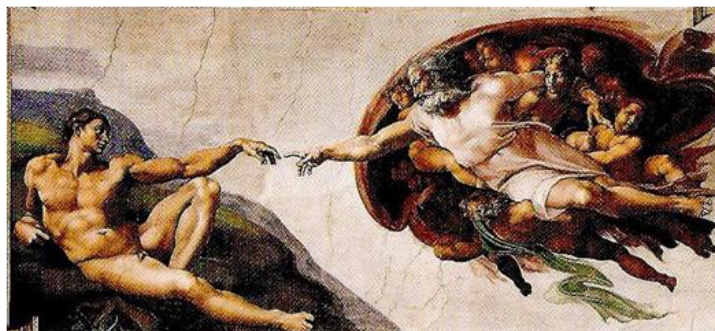


Fig. 14 "Criação do Mundo" Miguel Ângelo, Capela Sistina Roma

³¹ Anexo 5

Nesse sentido verifica-se que, com a mesma teoria geométrica, a linha Hogarth é utilizada em elementos decorativos como é o caso das asas da jarra em estudo, assim como em belos arranjos florais, como no exemplo da imagem (fig.15).

Sobre as flores de *Açucenas*, mais uma vez se depreende um verdadeiro simbolismo: a flor está colocada com um porte muito natural, tal como a natureza a faz brotar; os caules, esses são visíveis, marcando uma posição vegetativa, exactamente como se encontram na natureza, com a única diferença de que não estão no chão, nascendo da terra, mas sim dentro de um recipiente, flor essa, trazida do espaço exterior, e colocada junto de Maria, não com a intenção de decorar o espaço, pois existem outros locais na antecâmara de Maria pelos quais o pintor poderia optar. Por esse motivo, existe uma clara e inequívoca intenção simbólica dando a convicção de que o pintor “falava” através de símbolos, na representação da flor, da cor e das formas, aos quais atribuía uma importância crucial.



Fig. 15 Composição floral linha Hogarth

5. “Anunciação” de Gaspar Vaz (act. conhecida 1514-1568) (Fig.16)



Fig. 16 “Anunciação” de Gaspar Vaz (c.1535) São João de Tarouca, Igreja do Mosteiro

Ficha Artística 5

Autor/Atribuição: *Gaspar Vaz*.

Data: Cerca de 1535.

Dimensões: A. 134,5 x L. 72 cm.

Técnica e Suporte: Óleo sobre madeira de castanho.

Proveniência: Retábulo de Nossa Senhora da Glória, Igreja do Mosteiro de S. João de Tarouca.

Localização: São João de Tarouca, Igreja do Mosteiro.

Inscrições: Filactéria: *AVE GRACIA PLEN... DOMINUS T...*

Contextualização: Integra um retábulo formado por seis pinturas.

O pintor Gaspar Vaz, tem como referência nas suas obras, pinturas cromáticas em tons claros, muito subtis e delicados. Esta é uma descrição que nos levou a reflectir o desempenho artístico do pintor em comparação com os seus conterrâneos de ofício, que segundo Reynaldo dos Santos, Gaspar Vaz era “...*Mais profundamente humano*”³².

³² SANTOS, Reynaldo dos – *Os Primitivos Portugueses*. p. 27.

Discípulo de Jorge Afonso, pintor régio com oficina em Lisboa, Gaspar Vaz foi colaborador de Vasco Fernandes, em Viseu, fazendo-se sentir o modo particular de pintar que adquiriu, no entanto, com inspirações de dependência do seu mestre. Pensa-se que só a técnica é que igualou os dois pintores porque a diferença dos estilos, como nos refere, mais uma vez, Reynaldo dos Santos, são notórias: “ *Mais grandioso, mais dramático e mais plebeu, de tonalidade mais grave e visão decorativa mais ampla, o de Viseu; mais claro de tom, delicado de sentimento, mais forte no retrato e subtil na paisagem, o de Tarouca* ”³³. Todavia, Vasco Fernandes (1475-1542), mais conhecido por Grão Vasco, é considerado como um dos principais na pintura portuguesa quinhentista, sendo que a sua notabilidade como pintor passou pela execução do retábulo da Sé de Lamego, numa inspiração da pintura Flamenga.

5.1. Enquadramento iconográfico

Para o estudo do tema da simbologia das flores na pintura da “Anunciação”, visitou-se a Igreja do Mosteiro de S. João de Tarouca, onde se encontra, à entrada, do lado direito, a Capela dedicada à Nossa Senhora da Glória, com o retábulo formado por seis pinturas, no qual se integra a pintura em análise.

Das cinco obras do Séc. XVI dos Primitivos Portugueses até ao momento comentadas, esta pintura, de Gaspar Vaz, tem um elemento novo no centro da toda a composição pictórica no espaço que separa o Anjo e Maria, elemento esse muito significativo pela mensagem escrita que ajuda um observador menos atento, a perceber a representação e interpretação iconográfica sobre a cena narrativa envolvente. Trata-se de uma filactéria de cor branca que, pese embora o facto de se encontrar na vertical, é formada por uma linha serpenteada, com os dois extremos decorativamente enrolados. A mensagem escrita é comum neste tema, sendo que, algumas vezes aparece junto da boca do anjo: *AVE GRACIA PLEN... DOMINUS T...* num registo da saudação angélica que, na sua forma completa e correcta seria: “*AVE GRATIA PLENA DOMINUS TECUM*”.

³³ *Ibidem*, pág. 27.

5.2. Análise iconográfica das flores na jarra (fig. 17)

Se dúvidas existissem, do envolvimento de uma simbologia constante na representação das flores de *Açucena* nas jarras no tema da “Anunciação”, neste momento se dissipariam porque a colocação da jarra, de pequenas dimensões, no chão, não contempla um carácter decorativo, mas naturalmente simbólico, no sentido de que o lugar “normal” para decorar um espaço seria em cima de um móvel ou mesa. De salientar a pouca preocupação do pintor em retratar, ou imitar, nesta obra, a flor tal como se encontra na natureza, mas



Fig. 17 A Jarra da Anunciação de Gaspar Vaz

sim desenhá-la e pintá-la à sua maneira, muito embora semelhante à verdadeira, quanto mais não seja pela cor, para simbolizar mais um dos atributos de Maria. Na folhagem, também não se encontra uma relação proporcional com as folhas naturais, pois a sua dimensão é excessiva em comparação com as que a natureza oferece, junto ao caule da açucena.

Numa apreciação técnica, a forma como estão dispostas as flores na jarra, não obedece ao critério vegetativo, uma vez que a sua colocação, com inclinações oblíquas e escalonadas, não condiz com a verificada na natureza, o que nos alerta para algo contraditório: pois se por um lado a sua representação no espaço da temática narrativa não é decorativa mas simbólica, já a composição das flores na jarra, se apresentam num método decorativo. Tendo em conta a intencionalidade do artista, a preocupação de colocar as flores pela importância e carga simbólica, pode-se pensar que o fez, seguramente, com a liberdade de expressão a que tinha direito.

CAPÍTULO III

A ARTE DECORATIVA DAS COMPOSIÇÕES FLORAIS NAS JARRAS DA “ANUNCIAÇÃO” NO SÉCULO XVII

III – A ARTE DECORATIVA DAS COMPOSIÇÕES FLORAIS NAS JARRAS DA “ANUNCIAÇÃO” NO SÉC. XVII

A paixão do século XVII com a representação do real, é já um facto consumado e, nesse sentido, as flores não fogem à regra, sendo que todos os pintores foram exímios na reprodução fiel e “científica” das flores mais raras e belas dos jardins da história natural. A sua sensibilidade dá lugar à precisão na reprodução da natureza. A vivacidade cromática da pincelada e as transparências que utilizam, anunciam bem a liberdade pictórica fazendo dos artistas pintores sensíveis, peculiares e únicos na busca da perfeição na pintura naturalista/realista das flores. A reforçar este discurso, temos como referência a interpretação de Luís Sobral: “... *A época barroca interessou-se efectivamente pelas flores de maneira totalmente nova. Neste período as referências às flores nas prédicas e nas orações são bastante frequentes: as próprias flores são muitas vezes representadas em pinturas de tema religioso. Tal gosto é típico deste momento que, na história da relação entre o homem e a flor, se manifesta como um dos mais vivos por razões que têm a ver com a cultura científica, literária e pictórica*”³⁴.

Desta forma, a temática floral da época barroca foi religiosamente tratada com todo o naturalismo que lhe é reconhecido, associando-se a simbologia, sobretudo nas representações narrativas bíblicas. Por esse motivo, não queremos deixar de mencionar a importância das primeiras referências vegetais que constam na Sagrada Escritura através de um avançado estudo da ciência botânica na segunda metade do século XVI, “... *Segundo Harold e Alma Moldenke, foi Levinus Lemmens quem publicou em 1566, o primeiro livro inteiramente dedicado às plantas da Bíblia, a que se seguiu, dois anos depois, uma segunda edição com um novo título. Em 1587, Thomas Newton publicou um herbário da Bíblia, praticamente uma tradução do livro de Lemmes*”³⁵.

Com a evolução própria e natural, no século XVII desenvolvem-se vários estudos, e, segundo Moldenke, doze autores se debruçaram sobre este tema, estudando aspectos globais da flora da Bíblia. Entre eles destaca-se Fr. Isidoro de Barreyra com o seu “*Tratado das Significacoes das Plantas, Flores, e Fruttos que se referem na sagrada Escriitura*”, publicado em Lisboa, em 1622, tratado este, sobre o qual o nosso trabalho,

³⁴ SOBRAL, Luís de Moura – *Do Sentido da Imagens*. Lisboa: Estampa, 1996, p. 39.

³⁵ *Ibidem*, p. 39.

na simbologia, se vai desenvolver. Todavia será de referir outro autor de nome Pierre de la Mère de Dieu, com a obra “Les Fleurs du Carmel cueillies du parterre dès Carnes déchaussés de France”. (Antuérpia-1670), que, quando escreve sobre a alegoria do Jardim, utiliza as metáforas das flores *Lírios, Rosas e Jasmins* como se fossem as personagens do convento, ou seja, os Padres, Piores e outros que trabalhavam na comunidade eram, “metaforicamente”, as flores do jardim do convento, o que nos faz pensar, de certa maneira, na importância do simbolismo da natureza, adaptado ao ser humano no sentido virtuoso, como nos descreve o autor: o *Lírio* significa a pureza; a *Rosa* a paciência e o martírio; o *Cravo* a doçura e a obediência; as *Violetas* a humildade profunda; e a *Tulipa* a virtude religiosa³⁶.

Numa profunda reflexão, uma lição se poderá tirar deste mundo fascinante repleto de flores, é que “elas” na relação com os humanos, são motivos vivos, porque geram cultura científica, literária e pictórica³⁷, assim como, fomentam demonstrações de sentimentos de várias ordens.

Bem a propósito poderemos incluir neste estudo o facto de na literatura portuguesa do Barroco ter existido a poetisa Religiosa Sórora Maria do Céu (n.1658) que professou aos dezoito anos, dando as costas ao mundo para se recolher no Mosteiro da Esperança da Ordem de São Francisco, em Lisboa³⁸.

Trata-se de uma das personagens que mais se dedicou à tarefa de tratar temas divinos com motivos do mundo natural, como nos refere Ana Hatherly³⁹.

E se o tema das flores e da natureza foi tão copiosamente tratado na época por Sórora Maria do Céu e por Fr. Isidoro de Barreyra, o mesmo adquire assumidamente uma representatividade enorme, pois mais uma vez nos refere Ana Hatherly, “ *a flor é frequentemente proposta como [figura arquetípica da alma] como [centro espiritual]* ”⁴⁰ e se para cada flor, Sórora Maria do Céu, glosa o tema, inserindo uma peculiar graciosidade, entrelaçando os conceitos, não resistimos a transcrever um dos seus poemas:

³⁶ SOBRAL, Luís de Moura – *Do Sentido da Imagens*. p. 40.

³⁷ *Ibidem*, p. 40.

³⁸ HATHERLY, Ana – *A Preciosa de Sórora Maria do Céu*. Lisboa: Instituto Nacional de Investigação Científica, 1990, p. XVI.

³⁹ HATHERLY, Ana – “ *As Misteriosas Portas da Ilusão. A propósito do Imaginário Piedoso em Sórora Maria do Céu e Josefa de Óbidos* ”. In SERRÃO, Vítor (coord.) – *Josefa de Óbidos e o Tempo Barroco*. Lisboa: IPPC/TLP, 1993, p. 73.

⁴⁰ *Ibidem*, p. 79.

ROSA GRAÇA

A Bela Rosa Emperatriz das flores,
Mimo do Roxinol, do Cravo amores,
Aqui por graça passa,
E já em ser formosa estava graça,
Porém em outra allude,
Porque também he graça em ter virtude,
Que he suave receita,
Feita em rozado em pérolas desfeita,
E a virtude graça Superior,
Siquis divina he do Deos de amor,
Com quem as outras graças,
Quando apparecem luz, fogem fumaças.

Por tudo isto, a cumplicidade que se encontra entre a poesia e a pintura, na época em questão, leva-nos a dizer que existe fascínio entre as duas, com alguma dependência numa altura em que “*ver é igual a compreender e ensinar é igual a mostrar*”⁴¹. Neste sentido, letras e arte precisam-se reciprocamente.

Sobre a obra da autora, Sórora Maria do Céu, existe um manancial de comentários de ilustres, das Histórias da Literatura Portuguesa ou da Poesia ou Romance publicadas no século XX. Tecem muitos elogios e comentários, tendo um, em particular, chamado a atenção e que não resistimos a divulgar, citando: Vitorino Nemésio, que, em Ondas Médias, aborda a obra de Sórora Maria do Céu de um outro ângulo, pintando o seguinte retrato da Autora: “*Maria do Céu tratava todos os seus temas com uma delícia de doceira e de florista, como era de estilo na arte conventual*”⁴².

Pela obra que nos legou, a poetisa Sórora Maria do Céu demonstra de facto a grande sensibilidade espiritual e manual de alguém manifestamente dotado para a Arte da literatura portuguesa do Barroco, e das Artes manuais.

⁴¹ HATHERLY, Ana – *As Misteriosas Portas da Ilusão. A propósito do Imaginário Piedoso em Sórora Maria do Céu e Josefa de Óbidos*. p. 71.

⁴² HATHERLY, Ana – *A Preciosa de Sórora Maria do Céu*. p. XXXVIII.

Resumidamente, a época quinhentista e seiscentista criou o gosto da representação efectiva das flores nas pinturas, com simbologia, sobretudo na temática religiosa. Não obstante, pode uma pintura de um jarrão de flores ser um belo exemplar para adornar um espaço, tornando-o mais apelativo, não necessitando de todo, em algumas situações, de possuir uma carga simbólica específica.

Será, pois, neste contexto que o estudo e análise do tema da “Anunciação” que integra, não só a *Açucena*, como outras variedades de espécies de flores, que vamos tentar descodificar, no sentido de encontrar o simbolismo e o decorativismo que as mesmas representam do início do século XVI até finais do XVII, no antes e após “Concílio de Trento”.

1. Nome científico e comum das flores representadas nas pinturas em estudo no séc. XVII

Na descrição das flores, que estão representadas nas obras do século XVII que se vão analisar conforme o registo da tabela identificativa, vamos, sempre que possível, entre parênteses, mencionar o nome científico da flor, para além do nome comum, usado no nosso país. Desta forma trabalhamos para uma melhor compreensão, uma vez que, e dando como exemplo uma flor tão vulgar entre nós como o “*Jarro*”, mas a que, por sua vez, os espanhóis chamam popularmente “*Calas*”, quando bem diferente é o seu nome científico, “*Zantedeschia*”. Por esse motivo, utilizaram-se os nomes científicos, mas com o cuidado de referenciar os comuns, pois dessa forma, a consulta será facilitada para uma melhor compreensão do simbolismo das flores em estudo.

1.1. Nomenclatura binomial

O nome científico a que estão sujeitas a maioria das espécies de flores, tem a sua área de estudo nas ciências da Biologia, e como tal será um terreno que não ousamos pisar, por não se encontrar no âmbito deste estudo. No entanto, pensamos ser importante referir que a designação na Botânica do nome científico de cada flor é apresentada em latim e que tentaremos descodificar algumas designações, para se poder entender melhor as siglas que normalmente acompanham os seus nomes.

Carolus Linnaeus (1707-1778) cientista botânico e médico, foi o criador da nomenclatura binomial e da classificação científica de várias espécies, um trabalho que já vinha sendo desenvolvido pelos irmãos Johann e Gaspard Bauhin, seguindo-se mais tarde um outro grande cientista Charles Darwin (1809-1882) que, de igual modo, se tornou famoso pelo seu afincado estudo sobre a origem e a evolução das espécies. Regressando a Carolus Linnaeus, e às obras que nos legou, será de salientar o seu estudo conciso e organizado com o seu taxonómico científico, criador da nomenclatura binomial, para a classificação das coisas vivas. Neste sentido, para Linnaeus, “género” é uma unidade de taxonomia que agrupa um conjunto de espécies, daí, no sistema de nomenclatura binomial, o nome de um organismo ser composto por duas partes: o “género” e “espécie”, este último, um modificador específico. Assim poderemos compreender a razão da existência de siglas que surgem como catalisadores no nome das flores, como por exemplo “sp.” como “modificador de espécie”, ou seja: contempla várias espécies por vezes de difícil catalisação por existirem em cada flor inúmeras variedades. A letra L, que surge à frente do género e da espécie, é a referência do criador da organização binomial das espécies. Exemplificando (fig.18):

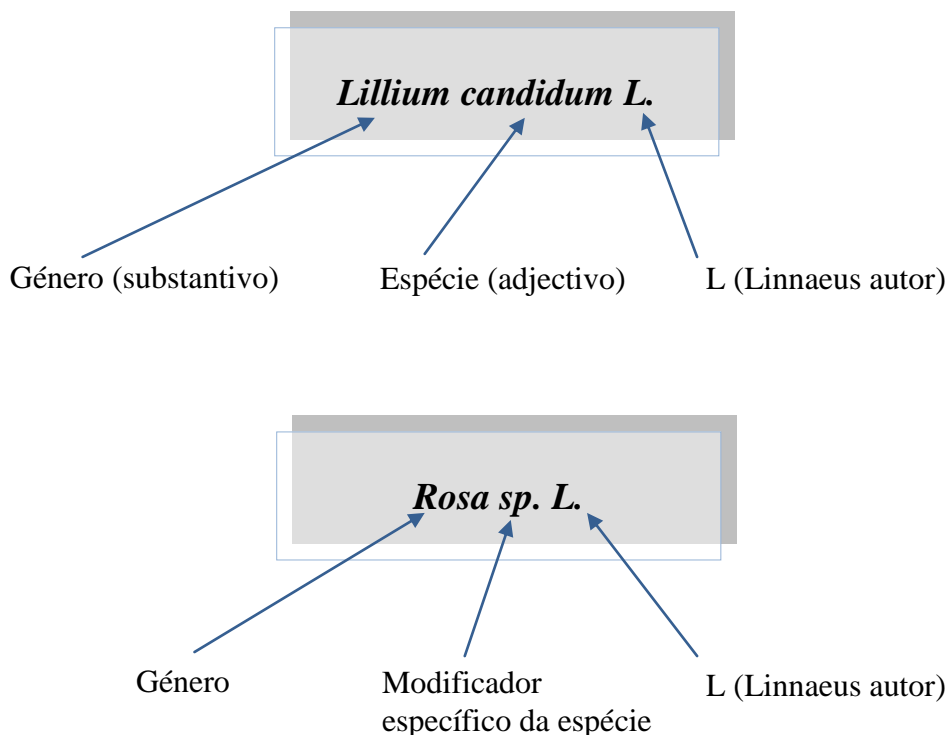


Fig. 18 O género, a espécie e o autor

Flor	Nome científico	Nome comum
	<p><i>Anemone coronária L.</i></p>	<p>Anémoma</p>
	<p><i>Chrysanthemum coronarium L.</i></p>	<p>Malmequer, Pampilho-ordinário, margarida</p>
	<p><i>Convallária majalis</i></p>	<p>Muguet</p>
	<p><i>Dianthus caryophyllus L.</i></p>	<p>Cravo</p>
	<p><i>Fritillaria sp. L.</i></p>	<p>Fritilária</p>
	<p><i>Hedera sp. L.</i></p>	<p>Hera</p>
	<p><i>Helleborus níger L.</i></p>	<p>Heléboro-negro</p>

	<i>Iris germanica L.</i>	Lírio do Campo
	<i>Iris xiphium L.</i>	Iris
	<i>Leucojum aestivum L.</i>	Floco-de-neve-Verão Campânula-branca
	<i>Lilium candidum L.</i>	Açucena
	<i>Lilium martagon L.</i>	Lírio-bravo
	<i>Lonicera caprifolium L.</i>	Madressilva-caprina
	<i>Narcissus poeticus L.</i>	Narcisos
	<i>Narcissus pseudonarcissus L.</i>	Narcisos

	<i>Papaver sp. L.</i>	Papoila
	<i>Primula sp. L.</i>	Primaveras
	<i>Ranunculus sp. L.</i>	Ranúnculos
	<i>Rosa sp. L.</i>	Rosa
	<i>Saintpaulia-ionantha-hybrids</i>	Violeta
	<i>Tagetes patula L.</i>	Cravo-túnico
	<i>Tulipa sp. L.</i>	Tulipa

2. A linguagem simbólica das flores

Tanto a linguagem simbólica cristã como o simbolismo comum de algumas flores representadas nas jarras no tema da “Anunciação” em estudo, são de particular interesse para uma interpretação mais completa do significado que cada uma poderá transmitir.

Como tal, tentou-se uma investigação pautada pela consulta de várias bibliografias, encontrando-se então algumas respostas que se enquadram no contexto das pinturas em estudo e que passamos a desenvolver.

A ordenação mantém a sequência do quadro anterior.

2.1. Anémone (*Anemone coronaria* L.)

A *Anémone* de várias espécies, na simbologia cristã, representa o sofrimento e a morte, deveras conotada com a Paixão de Cristo, em particular com a sua crucificação no monte Calvário.

É de realçar a importância de vários pintores representarem as



Anémonas com cor vermelha nas suas obras, situando-as no solo mesmo junto à Cruz, como referência às gotas do sangue das chagas de Cristo. Também associado ao significado mitológico, sobre a morte, a *Anémone* está relacionada com a lenda, de que o jovem Adónis teria morrido sobre um manto de anémons brancas, que se transformaram em vermelhas, pelas lágrimas derramadas por Vénus⁴³.

2.2. Malmequer (*Chrysanthemum coronarium* L.)

Segundo Sónia Azambuja, o *Chrysanthemum*, é uma flor que serve de atributo à Virgem Maria, com conotação fúnebre, ou seja, “flor dos mortos”. É deveras curiosa esta ligação, uma vez que a produção destas flores acontece com abundância em Novembro, pela data do dia primeiro de Novembro, dia de todos os Santos, véspera do dia dos Fiéis Defuntos, e como tal, relacionado com a morte⁴⁴.



Porém, o malmequer, de forma geométrica circular, alude ao símbolo perfeito de modéstia e simplicidade, estando também associado à inocência e ao amor leal.

⁴³ IMPELLUSO, Lúcia – *La naturaleza y sus símbolos – Plantas, flores y animales*. Barcelona: Ed. Electa, 2ª edição, 2005, p. 108.

⁴⁴ AZAMBUJA, Sónia Talhê – *A Linguagem Simbólica da Natureza. A Flora e a Fauna na Pintura Seiscentista Portuguesa*. p. 324.

Tradicionalmente, as raparigas determinavam se o seu pretendente era sincero, retirando as pétalas da flor também vulgarmente chamada de margarida, uma a uma, cantando, “bem me quer”, “mal me quer” até restar apenas uma pétala que ditaria se o amor era verdadeiro ou não, consoante a frase para a última pétala⁴⁵.

2.3. Muguet (*Convallária majalis*)

O *Muguet* também conhecido como *Lírio dos Vales*, faz parte das primeiras flores que brotam na primavera. Está considerado como símbolo da vinda do Salvador, na Encarnação, exactamente aquando da “Anunciação”. Também se associa à Virgem pela sua pureza e pelo seu doce aroma. Reforçando este simbolismo, cita-se uma passagem do Livro dos Cânticos dos Cânticos: “Eu sou o narciso de Saron, eu sou o lírio dos vales”. Cant. 2, 1.



Fr. Isidoro de Barreyra também identifica a flor *Convalária*, como “*Lírio dos Valles*”, isto porque é nos vales que nasce, sendo que, Santo Ambrósio diz que Cristo, nosso bem, foi *Lírio*, porque na realidade todos os predicados, desde a brancura da Divindade ao sangue da humanidade, Ele é o *Lírio* pela glória da Ressurreição, branco por fora quanto à glória do Corpo, dourado por dentro pela Glória da sua bendita Alma. A *Convalária*, quando tem as suas flores fechadas, simbolizará o momento anterior à Paixão, e quando abertas o da Ressurreição⁴⁶.

Neste sentido, o *Lírio dos Vales* (*Convalária*), vulgarmente conhecido por *Muguet*, poder-se-ia associar à ideia de humildade, porque tem a corola voltada para baixo. Uma qualidade que se atribui às flores que possuem estas características⁴⁷.

2.4. Cravo (*Dianthus caryophyllus* L.)

O *Cravo* (*Dianthus caryophyllus* L) no termo grego significa “Flor de Deus”. Neste sentido só pode ser um atributo divino ou terreno que, numa interpretação plausível, se depreende pela sua colocação nas jarras nas pinturas da “Anunciação”, muitas vezes de cor matizada,



⁴⁵ DORLING, Kindersley - *Sinais e Símbolos*. Guia Ilustrado das Origens e dos significados, Porto: Civilização Editores, Lda. ,2008, p. 84.

⁴⁶ BARREYRA, Fr. Isidoro de - *Tratado das significações das plantas, flores, e fruttos que se referem na sagrada escriptura*. p. 341.

⁴⁷ IMPELLUSO, Lúcia - *La naturaleza y sus símbolos - Plantas, flores y animales*. p. 79.

ou seja, branco e vermelho, simbolizando a Flor de Deus na sua branca pureza, o matiz vermelho poderá querer sugerir as lágrimas de dor que Nossa Senhora chorou a caminho do Calvário, tornando-se por isso num símbolo de amor maternal⁴⁸.

2.5. Fritilária (*Fritillaria sp. L.*)

Sobre esta flor, não foram encontradas relações simbólicas cristãs e comuns directamente ligadas à mesma, apesar de serem feitas pesquisas em várias bibliografias. A confirmar esta informação temos o estudo de Sónia Azambuja, referindo esta flor como não aplicável à simbologia geral e histórica⁴⁹.



No entanto, algumas características botânicas sobre a sua composição, diz-nos que é uma flor que pertence à família das Liliaceae, que é uma planta bolbosa e medicinal que floresce na primavera.

2.6. Hera (*Hedera sp. L.*)

Segundo Fr. Isidoro de Barreyra, a *Hera* tem o significado de “ambição” porque o seu crescimento atinge alturas nada igualáveis a outras plantas que estão à sua volta. No entanto, mesmo sendo fresca, agradável e muito verdejante, com facilidade seca. Isto quer dizer que, outras plantas apesar de mais pequenas, acabam por ser



mais fortes, vencendo pela sua nobreza e não pela ambição. Podemos referir, em particular, que aqui se encontra uma grande lição de vida, retirada afinal de uma pequena e simples planta. Ainda sobre o seu significado da ambição, Santo Agostinho, reflectindo sobre o tempo que viveu no mundo, antes de se converter a Deus, disse: “*Eu andava morrendo por honras, por interesses, e gostos meus, e Vós Senhor estáveis rindo da minha louquice. Eu nessas minhas pretensões padecia amargas dificuldades e vós Senhor não permitiste que eu achasse doçuras nelas, porque não se acha esta, onde Vós não estais*”⁵⁰.

⁴⁸ HATHERLY, Ana – *As Misteriosas Portas da Ilusão. A propósito do Imaginário Piedoso em Sórora Maria do Céu e Josefa de Óbidos*. p. 81.

⁴⁹ AZAMBUJA, Sónia Talhé – *A Linguagem Simbólica da Natureza. A Flora e a Fauna na Pintura Seiscentista Portuguesa*. p. 326.

⁵⁰ BARREYRA, Fr. Isidoro de – *Tratado das significações das plantas, flores, e fruttos que se referem na sagrada escriptura*. p. 362.

Numa outra interpretação, esta planta por ser trepadeira, que cresce agarrando-se a troncos de árvores e paredes faz algumas referências simbólicas ao amor e amizade, e como planta perene, na iconografia Cristã surge como símbolo da imortalidade da alma depois da morte. Pode também significar a imagem de Jesus Cristo pelo pressuposto de que, assim como a hera tem ramificações enormes que brotam do caule principal muito delgado, também Jesus surge sempre como um humilde Homem mas grandioso na sua inequívoca essência Divina⁵¹.

2.7. Heléboro-negro (*Helleborus niger* L.)

Na flor *Heléboro* não se conhece simbologia comum, nem referências bíblicas. A sua descrição botânica, informa que é uma flor perene, que atinge 50cm de altura. A sua composição é de cinco pétalas que emergem do seu cálice, com estames amarelos. Florescem na época do Inverno. Pertence à família das Ranunculaceae. É uma flor simples, mas que, pela sua beleza aplica-se em decorações ornamentais⁵².



2.8. Lírio do Campo (*Iris Germanica* L.)

O *Lírio* desta espécie, mas na cor azul celeste, significa eloquência e símbolo da Ressurreição de Cristo⁵³. De nome científico *Iris*, com grande variedade de cores, e que em Grego significa “Arco Iris”, é nesta flor azul arroxeadada, que se encontra o simbolismo que menciona a dor da Virgem Maria, pela morte de seu Filho na cruz. Todavia, a forma das pétalas (pontagudas) comparadas a uma espada que vai trespassar o coração de Maria pela dor, tem uma interpretação Bíblica: “ *Uma espada trespassará a tua alma* ” Lucas 2, 28-35⁵⁴.



⁵¹ IMPELLUSO, Lúcia – *La naturaleza y sus símbolos – Plantas, flores y animales*. p. 50.

⁵² http://es.wikipedia.org/wiki/Helleborus_niger

⁵³ BARREYRA, Fr. Isidoro de – *Tratado das significações das plantas, flores, e fruttos que se referem na sagrada escritura*. p. 348.

⁵⁴ *BÍBLIA SAGRADA*, 5ª ed. Lisboa/Fátima: Difusora Bíblica, 2006.

2.9. Iris (*Iris xiphium L.*)

Ver: simbologia da flor *Iris Germanica L.*



2.10. Floco-de-neve-Verão ou Campânula-branca (*Leucojum aestivum L.*)

A flor Floco-de-neve-Verão ou Campânula-branca, pela sua beleza, simplicidade e candura torna-a símbolo de pureza, ligando-a à Virgem Maria, e da Candelária Cristã, assim como ao simbolismo da esperança, por anunciar a Primavera. Também uma das características a referir será a simbologia da humildade como nos refere a flor de muguet por ter a sua flor em cascata, ou seja voltada para baixo, uma particularidade que se atribui a essa forma de flores⁵⁵.



Na Botânica é caracterizada como um género de planta herbácea, perene, pertencendo à família *Amaryllidaceae*. A sua composição é de flores muito pequenas em forma de sino, tendo como suporte folhas compridas e estreitas, com uma altura de cerca de 15 a 20cm de altura. Floresce na Primavera, assim que a neve do Inverno se derrete na natureza⁵⁶.

2.11. Açucena (*Lilium candidum L.*)

No capítulo I deste estudo já se fez uma interpretação desta flor à luz de Fr. Isidoro de Barreyra, no entanto poder-se-á acrescentar que a Açucena, tem no século XVII um papel preponderante nas obras em estudo neste capítulo, com simbolismo, mais uma vez, associado à Virgem Maria, simbolizando a Pureza, a Virgindade e a Castidade, ou seja, os atributos da Virgem Maria, assim como a ligação com a Anunciação a Maria pelo Anjo Gabriel, por ela ser a



⁵⁵ DORLING, Kindersley - *Sinais e símbolos. Guia Ilustrado das Origens e dos significados*. p. 83

⁵⁶ <http://es.wikipedia.org/wiki/Leucojum>

escolhida por Deus para ser Mãe do Salvador do Mundo, dizendo-lhe: “ *Salve, ó cheia de graça, o Senhor está contigo*” e Maria disse “...*Eis a serva do Senhor, faça-se em mim segundo a tua palavra*” Lucas 1, 28-38⁵⁷.

2.12. Lírio-bravo (*Lilium martagon L.*)

O Lírio-bravo é nativo da Europa. Segundo Sónia Azambuja, esta flor comporta o simbolismo da Pureza Divina, da Inocência de Cristo, da Castidade e da Virgindade, ou seja, símbolo da Imaculada Conceição⁵⁸.



2.13. Madressilva (*Lonicera caprifolium L.*)

Na interpretação cristã, a Madressilva tem o privilégio de ser uma das flores que possui os encómios do entendimento e da partilha, ou seja: sendo uma planta pequena, humilde, que deixa brotar apenas pequenas flores suavíssimas e com um aroma maravilhoso, parecendo mostrar um entendimento em não deixar sair de imediato todas as flores abertas e grandes, como acontece na maioria das flores, mas sim irem desabrochando num processo lento para se conservarem, pois é uma planta frágil, que não tem grande resistência para sobreviver. Aproveita-se de todas as outras entrelaçando-se nelas, e estas parecem compreender, desfrutando do seu aroma inigualável. Num paralelismo com o ser humano, podemos afirmar que a pessoa que sabe entender os outros e compreender, que é pacífica, merece que lhe sejam atribuídos cargos para governar, dirigir e liderar, pois com segurança ela saberá entender e partilhar. Entendimento e justiça são duas palavras a que Frei Isidoro dá importância: “*A vida dos justos é viva lição por onde havemos de ler, e na Sagrada Escritura os justos são chamados livros abertos, porque por eles lemos, e aprendemos a amar a Deus, como eles no ensinam com sua vida, procedimentos e acções dela.*” ... “*só nisto havíamos de entender, e só para isto devíamos pedir a Deus entendimento*”⁵⁹.



⁵⁷ BÍBLIA SAGRADA, 5ª ed. Lisboa/Fátima: Difusora Bíblica, 2006.

⁵⁸ AZAMBUJA, Sónia Talhé – *A Linguagem Simbólica da Natureza. A Flora e a Fauna na Pintura Seiscentista Portuguesa*. p. 329.

⁵⁹ BARREYRA, Fr. Isidoro de – *Tratado das significações das plantas, flores, e frutos que se referem na sagrada escritura*. pág. 376

2.14. Narcisos (*Narcissus poeticus L.*)

Ver: simbologia da flor Narcisos (*Narcissus pseudonarcissus L.*)



2.15. Narcisos (*Narcissus pseudonarcissus L.*)

O *Narciso*, uma flor por demais conhecida, conotada pelo “narcisismo” de um jovem que se apaixonou pela sua própria imagem quando a viu reflectida no lago, tem outros significados iconográficos nas narrativas bíblicas, como se pode verificar no tema da “Anunciação” numa das jarras da obra do pintor Bento Coelho, obra essa a analisar detalhadamente no capítulo seguinte, onde a representação poderá ter o significado do triunfo do amor divino e da vida eterna para além da morte⁶⁰.



2.16. Papoila (*Papaver sp. L.*)

A *Papoila* é uma flor que foi também acarinhada pela doutrina cristã uma vez que se reveste de um vermelho intenso, a cor metafórica da imagem da Paixão de Cristo e, por esse motivo, representada, às vezes, nas cenas da Crucificação. Dado que a papoila cresce geralmente nos campos de trigo, também a iconografia considera-a um símbolo de Jesus, já que remete para a imagem do pão da Eucaristia, podendo simbolizar pela sua cor o sangue de Jesus Cristo⁶¹.



2.17. Primaveras (*Primula sp. L.*)

As *Prímulas* anunciam a Primavera, sendo que o nome *Prímula* é conotado por “primeira”, por esse motivo, esclarece desde logo que é das primeiras flores a despontar na Primavera. Está considerada também como um atributo de Maria⁶².



⁶⁰ IMPELLUSO, Lúcia – *La naturaleza y sus símbolos – Plantas, flores y animales.* p. 93

⁶¹ *Ibidem*, p. 111.

⁶² AZAMBUJA, Sónia Talhé – *A Linguagem Simbólica da Natureza. A Flora e a Fauna na Pintura Seiscentista Portuguesa*, p. 332.

2.18. Ranúnculos (*Ranunculus sp. L.*)

O *Ranúnculo* significa riqueza mas também simboliza “Marte” inicialmente o deus romano da fertilidade. A sua simplicidade de pequeno porte, pode simbolizar a humildade⁶³. O seu simbolismo está ligado à morte⁶⁴. As suas características desenham uma forma como se fosse uma taça, formada por cinco pétalas de cor amarelo dourado. São sustentadas por longos pedúnculos ramificados. Ao longo do seu caule principal, formam-se tufos que brotam de rosetas de folhas.



2.19. Rosa (*Rosa sp. L.*)

A *Rosa*, segundo Frei Isidoro significa a Graça. “*Por ser a graça a melhor, & mais preciosa prenda, que a alma possui, he significada na mais excelente flor, que a terra cria*”⁶⁵. De facto, Graça, o significado da *Rosa*, tem ligação com a Virgem Maria por ser ela a cheia de Graça, atributo



de todas as Virgens, testemunho da pureza celestial da Mãe de Deus, símbolo da graça e do dom do amor. Na temática Mariana o simbolismo da Rosa, altera consoante a cor sendo que, a vermelha é símbolo de sofrimento, e a branca símbolo de Pureza.

Também outros significados associados à *Rosa* como atributo de Santos e Mártires; Amor Triunfante; Sofrimento e Símbolo da Virgem como Imaculada Conceição⁶⁶.

Na iconografia cristã, a *Rosa* é também considerada, quer o cálice que recolhe o sangue de Cristo, quer a transfiguração das gotas desse sangue, quer ainda, o símbolo das chagas de Cristo, enfim, uma abundância de significados como por exemplo a *Rosa cândida* da Divina Comédia, que não pode deixar de evocar a *Rosa Mística* das litánias cristãs, símbolo da Virgem⁶⁷.

⁶³ DORLING, Kindersley - *Sinais e símbolos. Guia Ilustrado das Origens e dos significados*. p. 84.

⁶⁴ AZAMBUJA, Sónia Talhé – *A Linguagem Simbólica da Natureza. A Flora e a Fauna na Pintura Seiscentista Portuguesa*, p. 334.

⁶⁵ BARREYRA, Fr. Isidoro de – *Tratado das significações das plantas, flores, e frutuos que se referem na sagrada escriptura.*, p. 332.

⁶⁶ *Ibidem*, p. 333.

⁶⁷ CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain – *Dicionário dos Símbolos*. Lisboa: Editorial Teorema, s/d, p. 575.

2.20. Violeta (*Saintpaulia-ionantha-hybrids*)

A *Violeta*, segundo Frei Isidoro, significa conhecimento e humildade símbolo da Virgem Maria. Prima pelo seu aroma e delicadeza, não deixando de ser a eleita logo a seguir às rosas pelas suas características. São também ricas pelos efeitos favoráveis medicinais. Nascem em lugares frescos, húmidos e sombrios. Frei Isidoro, na sua descrição com alguma graciosidade comenta, que estas flores significam de facto conhecimento, no entanto deixa ao critério de cada um esta afirmação, porque não está escrito em lado nenhum nem tão pouco autores que o confirmem. No entanto torna-se curioso que o significado do “conhecimento”, enquadra-se na perfeição, porque a violeta é a primeira das flores a reconhecer e a anunciar a chegada do Verão⁶⁸.



2.21. Cravo-túnico (*Tagetes patula L.*)

Ver: simbologia da flor Cravo (*Dianthus caryophyllus L.*)



2.22. Tulipa (*Tulipa sp. L.*)

A *Tulipa*, simboliza a Graça Divina, o Espírito Santo e o Amor Divino. Aspectos directamente associados ao contexto das representações da Anunciação. É também atributo da Virgem Maria pela dor sofrida na Crucificação de seu amado filho, Jesus Cristo⁶⁹.



⁶⁸ BARREYRA, Fr. Isidoro de – *Tratado das significações das plantas, flores, e fruttos que se referem na sagrada escriptura.*, p. 356.

⁶⁹ AZAMBUJA, Sónia Talhé – *A Linguagem Simbólica da Natureza. A Flora e a Fauna na Pintura Seiscentista.* p. 335.

3. A simbologia cromática das flores

O cromatismo das flores, interpretado à luz da Bíblia e no contexto psicológico da influência que as cores provocam, foi um desafio que se tornou uma mais-valia neste estudo sobre a simbologia cristã. As jarras com flores presentes nas obras de cinco pintores do século XVII, estão repletas de informações que os mestres tão bem souberam enquadrar numa harmonia resultante da combinação das cores, que procuraremos interpretar.

3.1. As cores e o seu simbolismo no contexto cristão

Independentemente dos sentimentos que uma cor possa provocar, cada uma determinará, dentro do contexto, significados distintos, dependendo da sua aplicação no que nos rodeia, ou do que nos é dado apazivelmente pela natureza, neste caso de estudo, a cor das flores. Só dentro desse mesmo contexto é que as cores podem produzir efeitos psicológicos de gosto pessoal, onde as harmonias e os contrastes criam emoções diferentes, com sensações únicas, retidas pela retina, da panóplia cromática, onde as cores quentes e frias também ditam as diferenças de sensações díspares no ser humano. Embora cada cor, das doze da mesma roda, seja independente das outras, com as características que lhe são reconhecidas, mesmo sabendo que todas derivam da mistura das três primárias: Amarelo, Vermelho e Azul, que segundo a teoria de Goethe e numa regra básica da psicologia da percepção como refere Eva Heller “*Apenas vemos o que sabemos*”⁷⁰.

Na pintura cristã, os pintores dos séculos em estudo respeitaram a hierarquia da cor nas principais personagens, o que nos permite uma leitura iconográfica esclarecedora na figuração: Maria, vestida de azul, Jesus, de vermelho luminoso, e Deus Pai de vermelho púrpura violáceo. Estas prosopopeias determinam já um sentido prefigurado, para uma leitura visual narrativa das cenas representadas. Neste sentido os pintores, para além dos seus dotes de artistas, aquando da realização das suas obras, proviam-se de informações bíblicas, para que os resultados finais, aos olhos de qualquer observador, fossem esclarecedores e a cena pudesse ser entendida, mesmo por aqueles que não sabiam ler. A partir da época do Renascimento estes mestres artistas foram notáveis nas suas pinturas, pois, na paleta e no suporte pictórico, souberam trabalhar as harmonias e os contrastes, utilizando luz e sombra, criando luminosidade e perspectivas.

⁷⁰ HELLER, Eva – *A Psicologia das Cores*. p.19.

Neste contexto, a simbologia da cor das flores representadas nas jarras da “Anunciação” será analisada com vista à compreensão do significado da cor da flor, à luz dos textos Bíblicos, conforme a tabela interpretativa que se segue. Para cada cor apresentamos três passagens bíblicas retiradas do Antigo e do Novo Testamentos e que justificam o significado que lhe atribuímos no contexto deste estudo.

AMARELO - Alusiva ao óleo: Celebração, Unção e Cura.

Isaías 1,6 *“Desde a planta dos pés até ao alto da cabeça, não há nada de são em vós. Tudo são feridas, contusões, chagas vivas, que não foram curadas nem ligadas, nem suavizadas com azeite”*.

Marcos 6,13 *“Expulsavam numerosos demónios, ungiam com óleo muitos doentes e curavam-nos”*

Lucas 10,34 *“Aproximou-se, ligou-lhe as feridas, deitando nelas azeite e vinho, colocou-o sobre a sua própria montada, levou-o para uma estalagem e cuidou dele”*.

VERMELHO - Alusiva ao Sangue, Sacrifício e Sofrimento.

Isaías 1,18 *“Vinde agora, entendamo-nos – diz o Senhor. Mesmo que os vossos pecados sejam como escarlata, tornar-se-ão brancos como a neve. Mesmo que sejam vermelhos como a púrpura, ficarão brancos como a lã”*.

Zacarias 6,2 *“No primeiro carro havia cavalos vermelhos, no segundo carro, cavalos negros”*.

Mateus 27,28 *“Despiram-no e envolveram-no com um manto escarlata”*.

AZUL - *Alusiva ao Céu, ao Divino e à Espiritualidade.*

Êxodo 24,10 *“Contemplaram o Deus de Israel. Sob os seus pés, havia como que um pavimento de safiras, tão puro como o próprio Céu.*

Ezequiel 1,26 *“Pela porta de cima da abóbada, que ficava sobre as suas cabeças, estava uma coisa semelhante a pedra de safira, em forma de trono, e sobre esta espécie de trono, no alto, pela parte de cima, um ser com aspecto humano”.*

2ª Crónicas 3,14 *“O rei mandou fazer um véu de púrpura, violeta, carmim e linho fino, bordado com querubins”.*

LARANJA - *Alusiva ao Fogo, ao Juízo e ao Espírito Santo.*

Carta aos Hebreus 10,27 *“Mas somente a terrível espera do julgamento e o ardor de um fogo que se prepara para devorar os rebeldes”.*

Carta aos Romanos 12,20 *“Em vez disso, se o teu inimigo tem fome, dá-lhe de comer; se tem sede, dá-lhe de beber; porque, se fizeres isso, amontoarás carvões em brasa sobre a sua cabeça”.*

Carta aos Tessalonicenses 1,7-8 *“E a vós os atribulados, retribuir com o repouso, juntamente connosco, aquando da manifestação do Senhor Jesus que virá do Céu com os anjos do seu poder, em fogo ardente, e fará justiça aos que não conhecem a Deus e não obedecem ao Evangelho de Nosso Senhor Jesus”.*

VERDE – *Alusiva ao Alimento, Vigor e Prosperidade.*

Génese 1,30 *“E a todos os animais da terra, a todas as aves dos Céus e a todos os seres vivos que existem e se movem sobre a terra, igualmente dou por alimento toda a erva verde que a terra produzir. E assim aconteceu”.*

Êxodo 10,15 *“Eles cobriram a superfície visível de toda a terra, e a terra escureceu. Comeram toda a erva da terra e todos os frutos das árvores que o granizo deixou. Não ficou nada de verde nas árvores nem na erva do campo em toda a terra do Egito”.*

Job 8,16 *“Parece uma planta viçosa, ao sol, que estende os seus ramos no jardim”.*

ROXO – Alusiva a Majestade, Riqueza e Autoridade.

Juízes 8,26 *“Ora o peso dos anéis de ouro que ele pediu foi de mil e setecentos siclos de ouro, sem contar os crescentes, os brincos e as vestes de púrpura que os reis de Madian vestiam, e também sem contar os colares que andavam ao pescoço dos seus camelos”*

Cântico dos Cânticos 3, 9-10 *“Um dossel fez para si o rei Salomão, com madeiras do Líbano: fez de prata os seus pilares e o encosto, de ouro; o seu assento é de púrpura, o seu interior, incrustado com amor pelas mulheres de Jerusalém”*.

Lucas 16,19-20 *“Havia um homem rico que se vestia de púrpura e linho fino e fazia todos os dias esplêndidos banquetes. Um pobre, chamado Lázaro, jazia ao seu portão, coberto de chagas”*.

BRANCO – Alusiva à Santidade, à Pureza, à Paz, à Inocência e às vestes de Salvação.

Mateus 17,2 *“Transfigurou-se diante deles: o seu rosto resplandeceu como o Sol, e as suas vestes tornaram-se brancas como a luz”*.

Salmos 27,1 *“O Senhor é minha luz e salvação: de quem terei medo?”*.

Daniel 7,9 *“Continuava eu a olhar, até que foram preparados uns tronos, e um Ancião sentou-se. Branco como a neve era o seu vestuário, e os cabelos da cabeça eram como de lã pura; o trono era feito de chamas, com rodas de fogo flamejante”*.

PRETO – Alusiva ao Luto, ao Pecado e à Humilhação.

Malaquias 3,14 *“E ainda vos interrogais: De que vale servir a Deus? Que lucrámos em ter observado os seus preceitos e em ter andando de luto diante do Senhor do universo?”*.

Jeremias 8,21 *“Sofro com as feridas do meu povo; tudo me parece tenebroso; apoderou-se de mim a desolação”*.

Lamentações 5,10 *“Como um forno, queima-nos a pele por causa dos ardores da fome”*.

PRATA – Alusiva à Redenção, a Deus e ao Filho.

Salmos 12,6 *“O Senhor diz: Por causa da aflição dos humildes e dos gemidos dos pobres, me levantarei e porei a salvo aquele que é desprezado”*.

Zacarias 11,12-13 *“Disse-lhes então: [Se isto vos parece justo, dai-me o salário que me cabe, se não, deixai-o] E pagaram-me o salário de trinta siclos de prata. Mas o Senhor disse-me: [Lança no tesouro esse preço magnífico, do qual Eu fui considerado digno por eles] Tomei os trinta siclos de prata e atirai-os para o templo do Senhor, para o tesouro”*.

1ª. Carta de Pedro 1,18-19 *“Sabendo que fostes resgatados da vossa vã maneira de viver herdada dos vossos pais, não a preço de bens corruptíveis, prata ou ouro, mas pelo sangue precioso de Cristo, qual cordeiro sem defeito nem mancha”*.

DOURADO – Alusiva à Divindade.

2º. Livro de Crônicas 4,20-22 *“Os candelabros de ouro fino, com as suas lâmpadas que deviam estar acesas diante do lugar santíssimo, como estava determinado; as flores, as lâmpadas, as tenazes, em ouro fino; as facas, as bacias de aspersão, as colheres e os cinzeiros, em ouro fino. A entrada do templo, as portas interiores que dão para o Santo dos Santos e as portas que abrem para a sala grande eram também em ouro fino”*.

1ª. Carta de Pedro 1,7 *“Deste modo, a qualidade genuína da vossa fé – muito mais preciosa do que o ouro perecível, por certo também provado pelo fogo – será achada digna de louvor, de glória e de honra, na altura da manifestação de Jesus Cristo”*.

Job 23,10 *“Mas já que Ele conhece o meu caminho, ponha-me à prova, que eu sairei dela como o ouro no crisol”*.

3.2. A roda das cores

A roda das cores (fig.19) é formada por 12 cores: sendo que três são primárias (amarelo, vermelho e azul), outras três secundárias (laranja, violeta e verde) e as restantes seis terciárias.

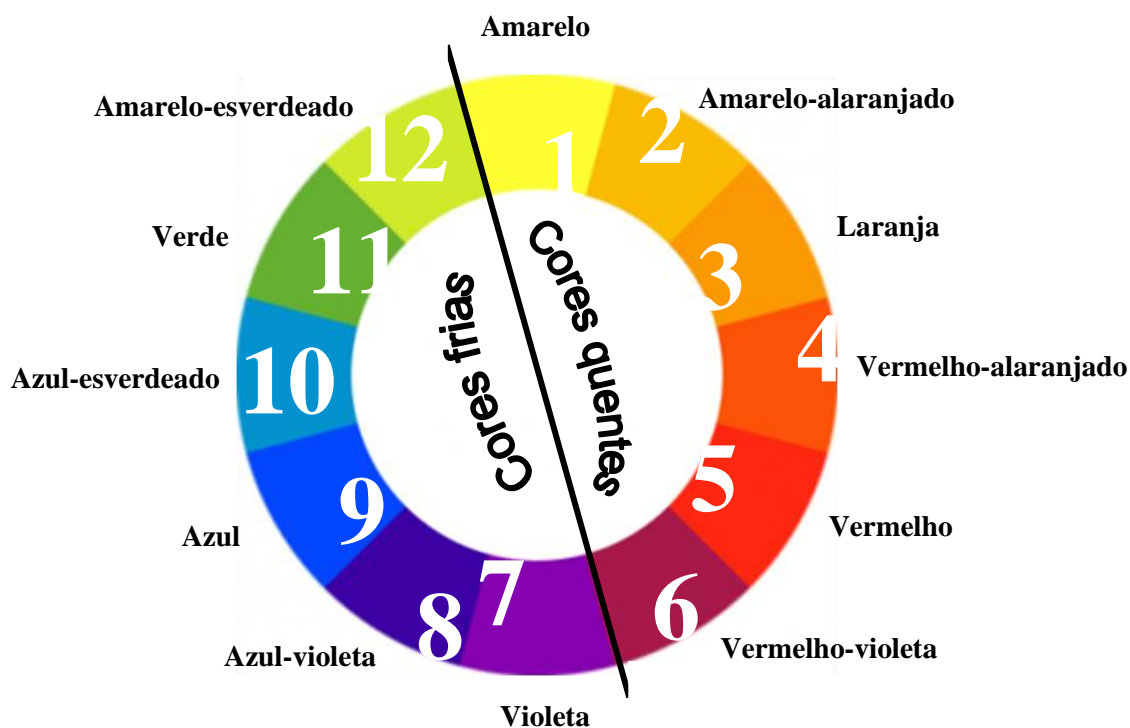









Fig. 19 Roda das Cores

Na análise de uma pintura é importante ter presente o círculo cromático, pois o mesmo ajudará a decifrar a representação pictórica, compreendendo-se dessa maneira quais as cores eleitas pelo pintor para elaborar a sua obra, em harmonia Quadro 3 ou em contraste de cores complementares Quadro 4, dependendo das cores utilizadas. Neste estudo, concluiu-se que são várias as harmonias que os pintores utilizaram. Apresentamos alguns exemplos nos quadros seguintes:

Harmonia	Cores
Tríade	Amarelo+Vermelho+Azul 
Consecutiva	Três cores seguidas na Roda 

Equidistante	Três cores com espaços iguais entre si na Roda	
Monocromática	Uma cor só, em vários tons, mais claros ou mais escuros	

Quadro 3. Harmonias

Contraste	Cores	
Forte	Amarelo/Violeta	
Mediano	Azul/Laranja	
Suave	Vermelho/Verde	

Quadro 4. Contrastes de cores complementares

3.3. As cores primárias (fig. 20)

São as que, não podem ser obtidas por meio de outras cores e através das misturas entre si, com diferentes percentagens, fazem derivar todas as restantes.



Fig. 20 Cores Primárias

3.4. As cores secundárias (fig. 21)

Surgem com a mistura das primárias entre si com percentagens de 50%.

Exemplo: 50% de Amarelo+50% de Vermelho = Laranja

50% de Vermelho+50% de Azul = Violeta

50% de Azul+50% de Amarelo=Verde

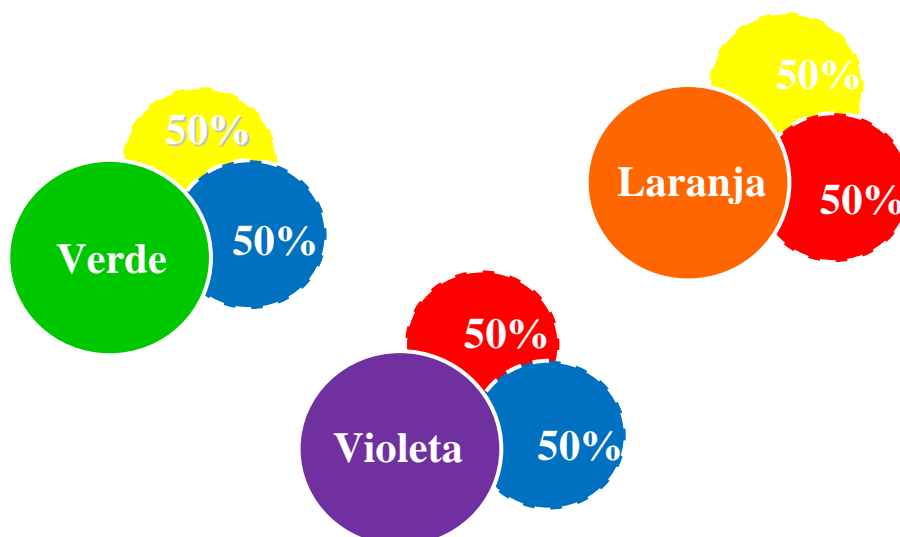


Fig. 21 Cores secundárias

3.5. As cores terciárias (fig. 22)

Derivam da mistura das primárias entre si, com percentagens diferentes, ou seja, 25% de uma e 75% de outra:

Exemplo:

75% de Amarelo+25% de Vermelho = Amarelo-alaranjado

75% de Vermelho+25% de Amarelo = Vermelho-alaranjado

75% de Vermelho+25% de Azul = Vermelho-violeta

75% de Azul + 25% de Vermelho = Azul-violeta

75% de Azul + 25% de Amarelo = Azul-esverdeado

75% de Amarelo + 25% de Azul = Amarelo-esverdeado

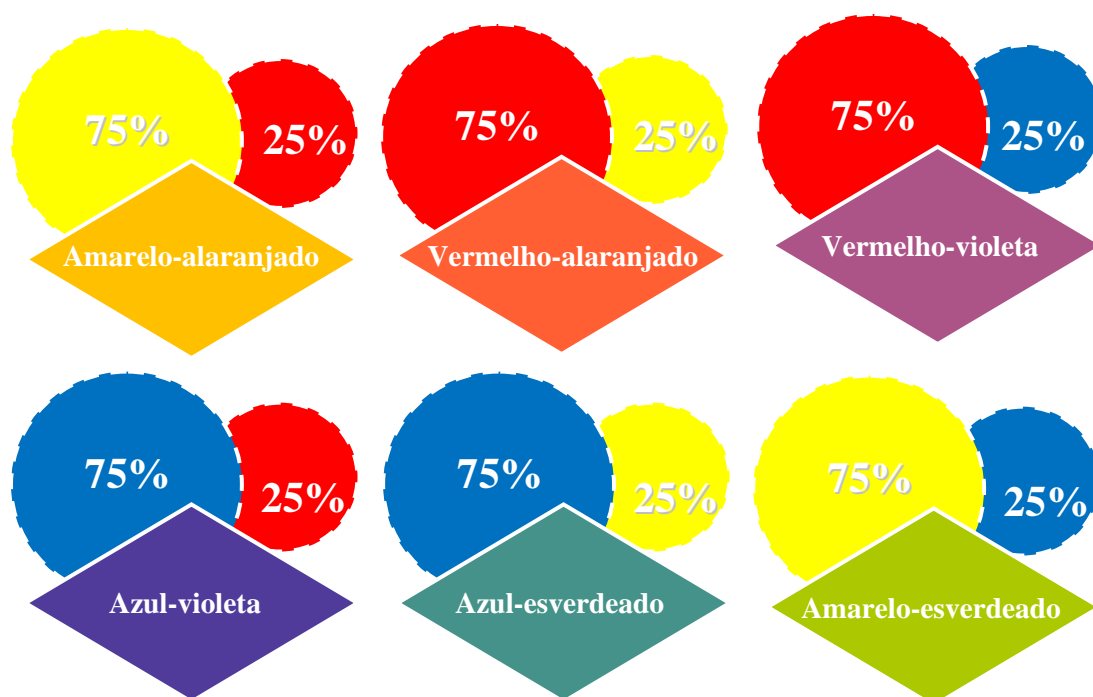


Fig. 22 Cores terciárias

4. A composição artística e proporcional das flores na jarra

As flores de várias espécies⁷¹ representadas nas jarras contemplam visualmente uma composição, pela forma como são colocadas, demonstrando que a mão do homem dominou a sua construção na mistura variada de flores, cores e proporções, dando-lhe uma forma geométrica que na maioria das representações estudadas, é duma dimensão opticamente triangular de que, obra a obra, se fará uma análise tentando descodificar se o decorativismo se sobrepõe ao simbolismo, ou se os dois se aliam.

5. A evolução, do simbólico ao decorativo

Após a análise efectuada são manifestamente reconhecidas autênticas evoluções a nível do decorativo e simbólico, na representação das flores em abundância nas jarras do tema da “Anunciação”, sendo que inicialmente, mesmo ainda na época medieval, só a *Açucena* é que aparecia na jarra, ou por vezes na mão do Anjo Gabriel, ou então pousada no chão. Por esse motivo, as cinco pinturas do séc. XVII, em estudo, irão dar a

⁷¹ Anexo 6

conhecer essa evolução, num propósito que se estende para os séculos seguintes, com tendências inovadoras na busca do realismo numa pintura ao natural, com uma força de expressão como nos refere Vítor Serrão “...*pintar com espírito, e ao moderno*”⁷². Com a procura desse naturalismo, no que se refere às flores, a intenção do pintor seria representá-las da forma mais real possível, tal como se encontram na natureza. Este espírito, obrigava a uma observação pormenorizada, captando a sua essência, e assim construir uma pintura realista, equilibrada e diversificada de flores, com formas e cores distintas.

⁷² SERRÃO, Vítor – *História da Arte em Portugal. O Barroco*. Lisboa:Editorial Presença, 2003, p. 51.

CAPÍTULO IV

AS OBRAS SELECCIONADAS DO SÉCULO XVII

IV – AS OBRAS SELECIONADAS DO SÉCULO XVII

1. “Anunciação” de Pedro Nunes (1586-1637) (fig. 23)



Fig. 23 “Anunciação” de Pedro Nunes (1586-1637) Évora, Museu Évora

Ficha Artística 6

Autor/Atribuição: *Pedro Nunes*
(1586-1637)

Data: Cerca de 1618-1620.

Dimensões: A. 260 x L. 165 cm.

Técnica e Suporte: Óleo sobre
madeira

Localização: Évora, Museu de Évora
(Inv. ME 915).

Inscrições: Não regista.

Pedro Nunes é um pintor que na sua época já era considerado como um dos mais elogiados artistas pelas obras que executara e pelo seu academismo angariado em Roma, convivendo com mestres de grande nomeada durante cerca de oito anos, sob a

protecção do cardeal Scipione Borghèse, granjeando grande prestígio, aliado ao seu talento⁷³.

É em Évora, em 1620, que os seus dotes se expressam com a grandiosa obra “*Descimento da Cruz*” na Capela do Esporão da Sé, uma pintura com recursos identitários, ou seja, à maneira italianizante, uma verdadeira obra-prima do Maneirismo tardio em Portugal. Noutra obra de referência, “*Nossa Senhora do Carmo e S. Simão Stock combatendo a iconoclastia*”, situada em Évora, na Igreja do Mosteiro de Nossa Senhora do Carmo, (fig.24) já com um manifesto e claro programa reformista, como nos refere Vítor Serrão: “*catequéticos contra-reformistas na arte do início de Seiscentos*”⁷⁴, com a representação de “*Imagens Sagradas*” de Nossa Senhora do Carmo e S. Simão Stock, entronizados, feridos e a sangrar pelo punhal utilizado por um cavaleiro herege. Refere ainda o autor que a lição é óbvia: “*o poder educativo das imagens sacras triunfa sobre a heresia e a iconoclastia*”⁷⁵.



Fig. 24 Nossa Senhora do Carmo e S. Simão Stock combatendo a iconoclastia

Vítor Serrão torna clara a repercussão na arte do Concílio de Trento, realizado entre 1545-1563, é considerado um dos três concílios primordiais da Igreja Católica. Foi convocado pelo Papa Paulo III para assegurar a unidade da fé e a disciplina eclesiástica, como resposta da Igreja Católica, à reforma lançada pelo protestantismo.

Quanto à pintura da “*Anunciação*”, de Pedro Nunes, é também sentida a referida “*leitura*” embora quase imperceptível uma vez que o seu entendimento só é visível ao ser comparado com as pinturas antes do Concílio de Trento, onde a atitude do Anjo Gabriel é representada, por vários autores, com proeminência em relação a Maria, ou seja: anteriormente, o anjo surgia sempre a segurar, com as mãos, o ceptro ou a *Açucena*, ou ainda uma filactéria com a “*saudação*” escrita, com porte de divino

⁷³ PEREIRA, Paulo, dir. – *História da Arte Portuguesa*. p.493.

⁷⁴ SERRÃO, Vítor – *Arte Portuguesa. Da Pré-História ao Século XX . A Pintura Maneirista e Proto-Barroca*. [s/l.] Arte e Edições: 2009, p. 58.

⁷⁵ *Ibidem*, p. 58.

mensageiro, aproxima-se de Maria, a escolhida, muito humanizada, que aparece sempre no interior de um espaço, como se da sua habitação se tratasse, muito embora representada, sumptuosamente pelos pintores, para enaltecer a Virgem Maria, no momento da Anunciação, por ser a escolhida para conceber o Filho de Deus. Todavia, e numa reflexão verosímil, o quadro onde era construído o espaço íntimo, antes do Concílio de Trento, não correspondia de todo ao autêntico cenário, como nos refere Luís Casimiro, “... *Poucos artistas se preocuparam em reproduzir, por exemplo, a casa onde terá ocorrido o colóquio com o Anjo Gabriel. Seria, certamente uma casa pobre, constituída por um espaço único limitado por paredes de adobe, de pedra, ou mesmo escavadas na rocha, formando recantos e servindo, ao mesmo tempo, de cozinha, de quarto de dormir e de local de trabalho e onde se armazena a lenha, os mais diversos utensílios e, por vezes, até mesmo o gado*”⁷⁶.

Por esse motivo, e numa explicação plausível, comenta ainda o investigador que o facto de os pintores usarem a sua imaginação nas representações extemporâneas, não só neste tema como nos demais, se deve ao desconhecimento da vivência e das realidades dos antepassados com as suas histórias e usos, optando os pintores, por “...*interpretarem os episódios bíblicos à luz dos costumes da sua própria época*”⁷⁷.

No século XVII, na pintura de Pedro Nunes, constatam-se já alguns sinais de mudança. As representações obedecem às regras implementadas pelo Concílio de Trento, ou seja, a Igreja pretende dar o devido valor ao papel da Virgem Maria⁷⁸, passando a Virgem a ser religiosamente venerada como Santa, e como mãe do Salvador do Mundo, numa hierarquia Hagiográfica Sagrada, a quem todos se deviam prostrar, até mesmo os Anjos, pela importância divina alcançada como Mãe de Jesus Cristo Nosso Senhor, que já encarnava dentro de si o Verbo Divino, como nos refere Luís Sobral “... *Assim, quando Gabriel se inclina humildemente diante da Virgem, depois de esta ter anuído à vontade divina, o que ele faz é render-lhe o culto que o Concílio previra para o Santíssimo Sacramento, unindo-se assim a nova doutrina às antigas tradições*”⁷⁹.

Neste sentido, são já notórias, nas pinturas dos pintores portugueses de seiscentos, alterações como as que se revelam nesta “Anunciação” de Pedro Nunes e nas seguintes, de uma atitude figurada na cena, onde o Anjo Gabriel adquire, agora, uma posição de

⁷⁶ CASIMIRO, Luís Alberto – *A Anunciação do Senhor na Pintura Quinhentista Portuguesa* Vol. I, p. 438.

⁷⁷ *Ibidem*, p. 438.

⁷⁸ RÉAU, Louis – *Iconografia del Arte Cristiano; Iconografia de la Biblia – Nuevo Testamento*. p. 201.

⁷⁹ SOBRAL, Luís de Moura – *Do Sentido da Imagens*. p. 127.

submissão perante Maria, com ambas as mãos, ou por vezes só uma, cruzadas sobre o peito, numa inequívoca e clara postura de adoração à Virgem Maria⁸⁰.

1.1. Enquadramento iconográfico

A pintura está representada: o Anjo da Anunciação; a Virgem Maria; doze cabeças de anjos; dois anjos pequenos; Deus Pai; a Pomba; o genuflexório com o Livro da Virgem; e a jarra com a flor de *Açucena*, sendo já compreensível a adoração do Anjo Gabriel e de todos os outros anjos que o acompanham em veneração à Virgem Maria.

Nesta bela obra não só se descreve iconograficamente toda a narrativa inerente ao tema, como se encontra uma outra, sendo clara a representação da Santíssima Trindade, porque se afigura: Deus Pai entre os anjos e as nuvens; o Espírito Santo na Pomba; e o Filho presente no sagrado ventre da Virgem Maria. Estamos então perante um tema, que ilustra não só a “Anunciação”, como a “Encarnação” e a “Adoração”.

1.2. Análise artística e iconográfica da Açucena na jarra

De porcelana, em cor bege, a jarra (fig.25) é pintada com elementos florais de difícil identificação. No entanto as linhas e formas desenhadas presumem a intenção do artista, ou seja, embelezar com motivos da natureza, e não uma imitação perfeita de flores, naturalmente para não igualar ou desvalorizar a verdadeira flor simbólica da *Açucena* figurada, mas sim, talvez valorizar e adornar a jarra que por si só, sem motivos decorativos, não iria possuir visualmente uma tão bela aparência. A sua forma é bojuda, de gargalo estreito com a base proporcional à dimensão total da jarra.



Fig. 25 A Jarra de Pedro Nunes

As flores de *Açucena*, estão representadas com uma notável quantidade, abertas e fechadas, não se encontrando o simbolismo que se fez sentir em algumas pinturas no século anterior, que possuindo apenas três flores, levam a estabelecer uma ligação simbólica a Maria, na sua virgindade: antes, durante e depois do parto. No entanto uma das hipóteses é a existência de uma outra preocupação em desenvolver e preencher o espaço pictórico numa tentativa de procurar a simetria e a ornamentação aliadas, no entanto, ao simbolismo do atributo da Virgem Nossa Senhora, presente na *Açucena*. Neste sentido,

⁸⁰ RÉAU, Louis – *Iconografia del Arte Cristiano; Iconografia de la Bíblia – Nuevo Testamento*. p. 193.

começamos a constatar alguma mudança, senão vejamos: que razão levaria o artista a pintar, para além da *Açucena*, outras flores pequeninas dentro da mesma jarra? Intenção simbólica? Decorar e preencher a jarra? Em primeiro lugar começamos por tentar descobrir a espécie das flores e, dessa forma, aliar-lhe algum significado, não sendo no entanto possível uma identificação fidedigna, muito embora se encontrassem algumas referências com base nas características das *Violetas*, de acordo com o estudo anterior, tentando encontrar-se alguma relação plausível entre elas e a Virgem.

A composição das *Violetas*, de nome científico *Saintpaulia-ionantha-hybrids* da Família das *Gesneriáceas*, de caule muito pequeno, próximo às folhas largas, redondas, e



Fig. 26 Violetas (*Saintpaulia-ionantha-hybrids*)

compostas por cinco pétalas (fig. 26), não corresponde às flores observadas na pintura que apenas contemplam três pétalas. No entanto, numa hipótese de que o pintor não teria perto de si a verdadeira flor para fazer uma cópia perfeita, e ter criado no seu imaginário algo semelhante, utilizando a sua liberdade de expressão, com a intenção de um simbolismo, e no caso de serem as *Violetas*, estas insinuam na perfeição esse desígnio, uma vez que significam, segundo Fr. Isidoro de Barreyra⁸¹, conhecimento, humildade e majestade, e como tal, símbolo de Maria. Ainda, e demonstrando que esta flor está plenamente ligada a Nossa Senhora, o pintor Stephan Lochner pintou a “Virgem da Violeta” (cerca de 1435-1440) [Diozesanmuseum, Colónia]⁸² conforme imagem (fig. 27).

⁸¹ BARREYRA, Fr. Isidoro de – *Tratado das significações das plantas, flores, e fruttos que se referem na sagrada escriptura*. p. 356.

⁸² IMPELLUSO, Lúcia – *La naturaleza y sus símbolos – Plantas, flores y animales*. p. 128.

Não deixando de ser curioso, também o pintor alemão Ludger Tom Ring (1522-1584) pintou um jarrão de Açucenas e *Iris*, em 1562 (fig. 28) com a inscrição: “*In verbis in herbis et in la (pidibus deus)*”, com a interpretação de que nas palavras, nas plantas e nas pedras está Deus⁸³, ou seja: é a Palavra de Deus na Bíblia. Na simbologia, e comparando com a jarra em estudo, de Pedro Nunes, também se desenvolvem iconologicamente várias mensagens, sendo a mais evidente referente à Virgem Nossa Senhora e ao



Fig. 28 Jarrão de açucenas e íris de Ludger Tom Ring



Fig. 27 A “Virgem da Violeta” de Stephan Lochner

atributo da *Açucena*, pela sua pureza e castidade que, com a mistura da flor de *Iris*, quando roxo, é também um atributo de Maria, simbolizando a Paixão e morte de Jesus Cristo. Poder-se-á desta maneira compreender a composição das jarras destes dois artistas como sendo um simbolismo, por excelência, de Maria Mãe de Deus. Uma outra mensagem, é dotada de significados, pois nas flores e na jarra, esta derivada da pedra, figura por certo a Criação e a Palavra de Deus (fig. 28).

⁸³ IMPELLUSO, Lúcia – *La naturaleza y sus símbolos – Plantas, flores y animales*. p. 98.

2. “Anunciação” de Baltazar Gomes Figueira (1604-1674)(fig. 29)



Ficha Artística 7

Autor/Atribuição: *Baltazar Gomes Figueira* (1604-1674)

Data: Cerca de 1634-1640.

Dimensões: Devido ao local onde se encontra, não foi possível registar.

Técnica e Suporte: Óleo sobre tela

Localização: Coimbra, Igreja da Graça.

Inscrições: Não regista.

Contextualização: Integra o Retábulo da Capela-Mor, no centro dos painéis que acompanham a composição.

Fig. 29 “Anunciação” de Baltazar Gomes Figueira (c. 1634-1640)
Coimbra, Igreja da Graça

Baltazar Gomes Figueira (1604-1674), pintor português natural de Óbidos, é descendente de uma família de ilustres da vila de Óbidos⁸⁴.

Nascido nesta vila, passou os primeiros anos da sua vida a estudar, ingressando posteriormente na vida militar debaixo do regime régio de Filipe III de Portugal. Enviado para Espanha com uma companhia militar, conheceu e desposou em Sevilha D. Catarina de Ayala Cabrero Romero, filha de um abastado mercador local, e onde a partir de 1626 passou a residir.

⁸⁴ Anexo 7

Aí desenvolve os seus dotes artísticos, aprendendo na oficina de Juan del Castillo, mantendo contactos com Francisco de Herrera “o Velho” admirando muito de perto as obras de Francisco Zurbarán.

O seu regresso a Óbidos, terra natal, em 1635 com um conhecimento tão refinado, permitiu-lhe um lugar, na Casa de Bragança, como pintor especializado numa nova temática e como avaliador de obras de grande porte, tornando-se um famoso pintor no género de naturezas-mortas, na época intituladas “bodegones”.

O naturalismo, que representava através da pintura, como é exemplo a obra: “Repouso na fuga para o Egipto” que pintou para a ermida de S. Brás de Dagorda, em 1643, esta reflectindo bem os tons zurbaranescos, uma novidade que traz consigo do convívio e aprendizagem em terras de Andaluzia durante cerca de oito anos, motivando um desencadeamento de várias encomendas, para trabalhos posteriores.

É incontornavelmente um pintor “barroco” e, nesse sentido poder-se-á dizer que a pintura barroca portuguesa adquiriu através dele a sua internacionalização.

Baltazar Gomes Figueira foi autor de uma larga e vasta obra, muitas vezes confundida com a da não menos genial pintora, Josefa de Óbidos, sua filha, com colaboração de ambos em algumas obras, como é o exemplo desta bela jarra decorativa, pintada com várias espécies de flores, com as iniciais de B e J⁸⁵ (fig. 30), um estilo que começa neste século com êxito, devido à procura de uma clientela eclética, sendo que Josefa de Óbidos foi exímia na minúcia da representação das flores, na componente botânica e estética.

⁸⁵ AZAMBUJA, Sónia Talhé – *A Linguagem Simbólica da Natureza. A Flora e a Fauna na Pintura Seiscentista Portuguesa*. p. 242.

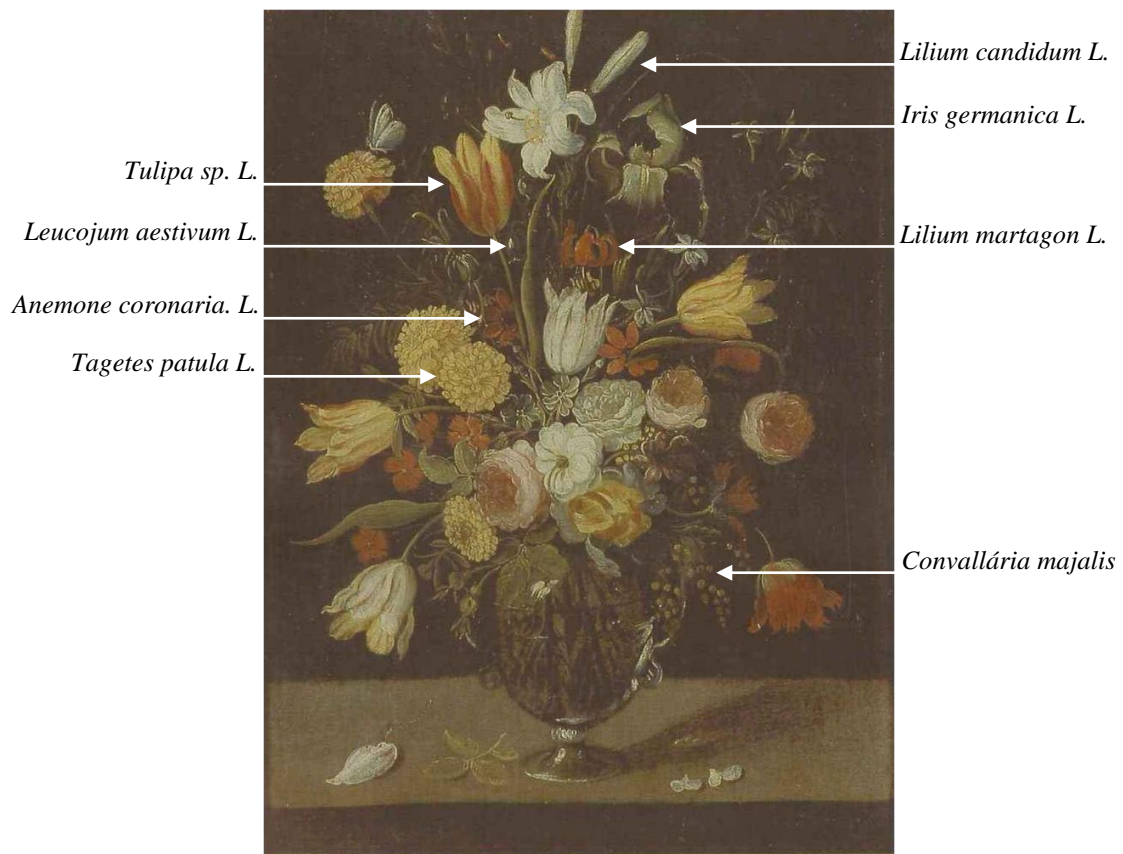


Fig. 30 Jarra com flores variadas de Baltazar Gomes Figueira e Josefa de Óbidos cerca de 1670-1680

Felizmente em 1985 um grande especialista de naturezas-mortas, Charles Sterling, revelou a existência, numa colecção particular de Paris, de uma obra assinada pelo obidense, datada de 1645, hoje exposta no Museu do Louvre. Entretanto outras se têm descoberto, como, por exemplo, duas telas do retábulo da Igreja de Nossa Senhora de Coimbra, assinadas e datadas em 1644⁸⁶.

De um facto podemos ter certeza, é que, com todas estas descobertas de pertença a um ou a outro autor, falamos naturalmente da memória de dois grandes vultos da cultura nacional.

2.1. Enquadramento iconográfico

Sobre a obra em estudo, a “Anunciação” de Baltazar Gomes Figueira, claramente se percebe que todo o tema acontece no interior, muito embora se presencie como pano de fundo, uma janela aberta que retrata o exterior, mostrando um mundo diferente e alheio

⁸⁶ SERRÃO, Vítor – *Arte Portuguesa. Da Pré-História ao Século XX. A Pintura Maneirista e Proto-Barroca.* pp. 97-101.

ao acontecimento que naquele espaço ocorre. A narrativa historiográfica é a mesma que temos vindo a desenvolver, diferindo apenas na composição de vários anjos músicos que preenchem a parte superior da pintura. Numa breve descrição, a Virgem encontra-se de joelhos numa plataforma elevada do chão adornada por um tapete, numa chamada de atenção de que aquele lugar é já um espaço sagrado, como se de um trono se tratasse. O livro encontra-se aberto, e a Pomba surge do infinito acompanhada de raios de Luz, pois como já comentamos, tratar-se-á da presença simbólica do Espírito Santo, enviado por Deus Pai. Por fim, de referir a representação de um belíssimo coro de anjos, que por si só merecia referências alargadas mas que, o presente estudo não contempla esse desvio para uma pesquisa mais aprofundada.

2.2. Análise simbólica das flores representadas na jarra

A configuração da jarra é simples (fig. 31) não ostentando nenhuma decoração nem contendo nenhuma inscrição. Bojuda, tem como suporte um nó de ligação muito estreito, com uma base escalonada em duas partes, sendo decorada para além da *Açucena* com outras flores, que passam a ser objecto do nosso estudo.

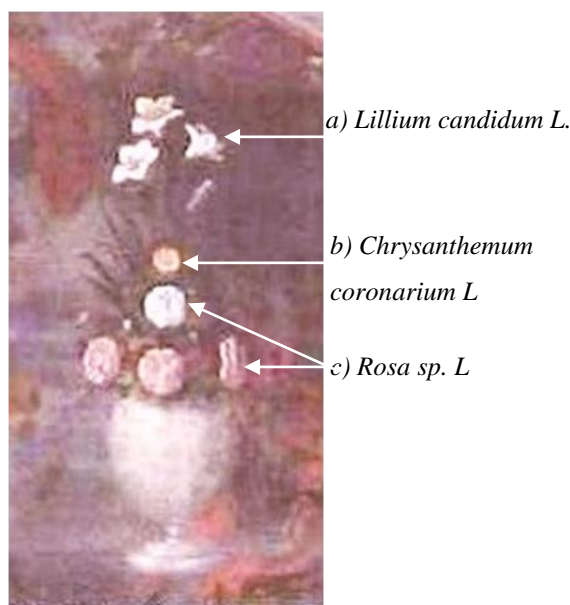


Fig. 31 A Jarra de Baltazar Gomes Figueira (1)

Sobre a flor *Açucena* (*a*), a sua descrição simbólica já foi referenciada anteriormente, mas em síntese, poder-se-á recordar que representa junto de Maria a Pureza, a Candura e a Virgindade, sendo que nesta obra, é notório o destaque na composição das flores na jarra, o que nos leva a considerar que há claramente uma intenção significativa da presença de Maria com a curiosidade de ter três flores abertas e uma ainda em botão, numa alusão ao estado de graça; “Virgem antes, durante e depois do nascimento de Jesus”. Esta era uma das definições do Concílio de Trento, às quais os pintores se tinham que ajustar, pois a Igreja queria enaltecer e glorificar a personagem de Maria, Mãe de Jesus, que até então não seria tão venerada aos olhos dos menos crentes.

O *Crisântemo* (*b*) amarelo, também conhecido por malmequer, tem uma conotação simbólica fúnebre, ligada à morte mas também à ressurreição pela sua forma circular: uma linha que tem começo mas não fim, que se adapta perfeitamente na ideologia cristã da esperança que depois da morte se encontre uma outra vida para além desta. Numa suposição mais prosaica considera-se que a sua composição de várias pétalas singelas, alude à simplicidade que, neste contexto se enquadra com a feição de Maria, Mãe de Jesus, a jovem de Nazaré, a escolhida entre todas as outras.

As *Rosas* (*c*) representadas, são de duas espécies e cores distintas, ambas de jardim, contam-se três de cor rosa e uma branca. A rosa branca, tem o significado de ligação forte com a Virgem Maria por ser a Senhora Cheia de Graça, testemunho da pureza celestial da Mãe de Deus, símbolo da graça e do dom do amor. As três rosas cor de rosa, figuradas, poder-se-á remeter à simbologia da cor vermelha, porque a cor rosa deriva do vermelho misturado com branco, um facto que não se deve descurar. Nesse sentido, a sua simbologia adapta-se na perfeição à antecipação do que está para vir, ou seja, à dor e ao sangue derramado da morte de Seu Filho na Cruz, pela Humanidade. De referir que o pintor naturalmente fez essa opção, porque se pintasse as três rosas de vermelho, o contraste com a rosa branca seria muito violento, e uma harmonia nesta composição, com uma tonalidade suave de cor rosa, seria mais adequada.

2.3. As proporções das flores

As flores, as plantas, os animais, os Homens, os objectos e enfim tudo o que ocupa o planeta terra, está sempre identificado com uma proporção, ou seja, ocupa um espaço, logo tem uma medida volumétrica que preenche uma área física. Quer a medida seja grande, média ou pequena, é sempre determinada em função dos termos de comparação a outro qualquer elemento, por exemplo: não se consegue dizer que uma *Margarida* é de tamanho pequeno se não se comparar com uma *Rosa* que sempre é maior do que ela, ou ao contrário só se poderá dizer que a *Margarida* é grande, se a compararmos com a flor de *Muguet* que é bem mais pequena do que ela. Curioso será observarmos as três: temos a *Rosa* como tamanho grande; a *Margarida* como médio; e o *Muguet* como pequeno. Este exemplo ilustra a relação entre tamanhos em dimensão que poderá resultar mais harmoniosa, se obedecer à regra simples de 3, 5, 8 aplicada nas composições decorativas florais. Esta utilização acontece pela descoberta da sequência numerária de Leonardo Fibonacci (c.1170-c.1250)⁸⁷, um matemático da Idade Média e

⁸⁷ http://pt.wikipedia.org/wiki/Propor%C3%A7%C3%A3o_%C3%A1urea.

pelas regras aplicadas no seu livro sobre cálculos, “Liber Abaci”. A sequência matemática de Fibonacci baseia-se numa sucessão de números, definindo os dois primeiros como 0 e 1, sendo que, os números seguintes obtêm-se com a soma dos seus anteriores, exemplo:

0, 1, 1, 2, 3, 5, 8, 13, 21, 34, 55, 89, 144, 233, 377, 610 ...

No sentido desta sequência poder-se-ão extrair números com proporções harmoniosas presentes na natureza, no corpo humano e no universo recorrendo a eles também, para melhor se definir medidas em altura, largura e profundidade, adaptando-as a qualquer área do conhecimento, desde a arte às ciências aplicadas e em todos os sectores.

Depois desta pequena explicitação, poderemos concluir que as dimensões das flores que compõem esta jarra têm efectivamente proporções distintas como sendo a *Açucena* 8 (a), a *Rosa* o 5 (b) e o *Crisântemo* o 3 (c), mas se dúvidas persistissem, observemos a natureza, que ela própria falará por si (fig. 32). Por esse motivo a composição resultou numa obra graciosa, porque cada espécie de flor se destacou da outra, não entrando em concorrência, sendo que, visualmente, cada uma, pequena, média ou grande ficou explicitamente valorizada. Com esta selecção de escolha de flores com tamanhos diferentes, o pintor expressou uma harmonia perfeita, realista e naturalista, dentro de uma simbologia que manifesta uma intenção que, nos itens seguintes se irá desenvolver.

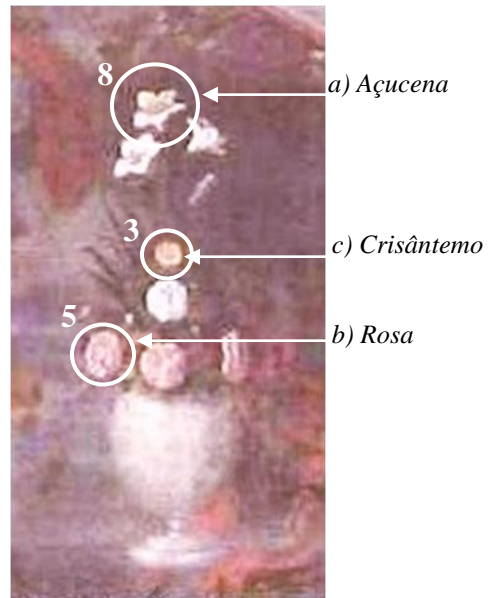


Fig. 32 A Jarra de Baltazar Gomes Figueira (2)

2.4. A forma geométrica da composição

O conjunto das flores na jarra pode ser enquadrado em duas formas geométricas triangulares (fig.33). Assim sendo, o triângulo (A) é composto só pelas *Açucenas*, e o triângulo (B) com as *Rosas* e o *Crisântemo*. Na simbologia Cristã, a figura geométrica do triângulo, como acontece neste caso, associa-se à presença da Santíssima Trindade.

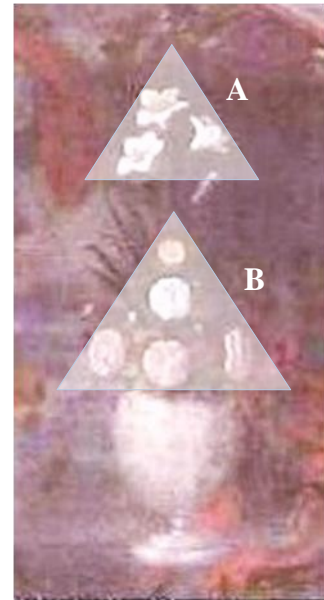


Fig. 33 A Jarra de Baltazar
Gomes Figueira (3)

2.5. Simbólico, decorativo? Ambos?

Durante a investigação desta obra, apercebemo-nos que a mistura das espécies de flores, na cor e na composição, no século XVI não era comum em pinturas de outros artistas portugueses no tema da “Anunciação”, pois a *Açucena* tinha a supremacia de ser representada simbolicamente, como um dos atributos de Maria. Constata-se, nesse sentido, que, apesar de uma junção de flores com diferente simbologia, também existem pormenores decorativos pela forma como são colocadas as flores, não restando dúvidas de que se justapõe claramente a uma carga plenamente simbólica, dando um toque de embelezamento a um espaço que o artista pretende enquadrar no ambiente onde a cena narrativa se desenvolve.

3. “Anunciação” de Marcos da Cruz (c.1610-1683) (atr.) (fig. 34)



Fig. 34 Anunciação de Marcos da Cruz (c.1675-1976)
(atr.) Óbidos, Igreja de Santa Maria de Óbidos

Ficha Artística 8

Autor/Atribuição: *Marcos da Cruz*
(atr.) (c.1610-1683)

Data: Cerca de 1675-1976.

Dimensões: Devido ao local onde se encontra, não foi possível registar.

Técnica e Suporte: Óleo sobre tela

Localização: Óbidos, Igreja de Santa Maria de Óbidos

Inscrições: Desconhece-se.

Contextualização: Faz parte de um conjunto de dezasseis telas oito de cada lado da Igreja, situadas no friso da nave, com o tema Mariano e Cristológico.

O pintor Marcos da Cruz pertenceu a uma nova geração de artistas, protagonizada por André Reinoso, que se destacaram pelo facto de terem introduzido novos valores na linguagem pictórica influenciados por correntes seiscentistas. Deixou vasta obra entre a qual se destacam as pinturas do tecto da Igreja da Madre de Deus, em Lisboa, sendo considerado um pintor pioneiro de seiscentos. Era essencialmente um artista que pintava a óleo. Viveu numa época ainda dominada pela dinastia filipina, crescendo como artista no meio de outros com manifestações maneiristas, no entanto com uma clara evolução para os valores da linguagem artística, com um forte domínio das correntes emanadas de

Caravaggio. Com oficina montada em Lisboa, executou obras para várias instituições religiosas, e para a aristocracia⁸⁸.

A “Anunciação” de Marcos da Cruz integra um conjunto de dezasseis telas que se encontram colocadas, oito de cada lado, no friso da nave da Igreja de Santa Maria de Óbidos, representando o tema Mariano com oito passagens de Maria, desde o nascimento até à morte (fig. 35), e o Cristológico com oito representações sobre o nascimento de Jesus até à revelação da paixão nos seus primeiros anos de vida.

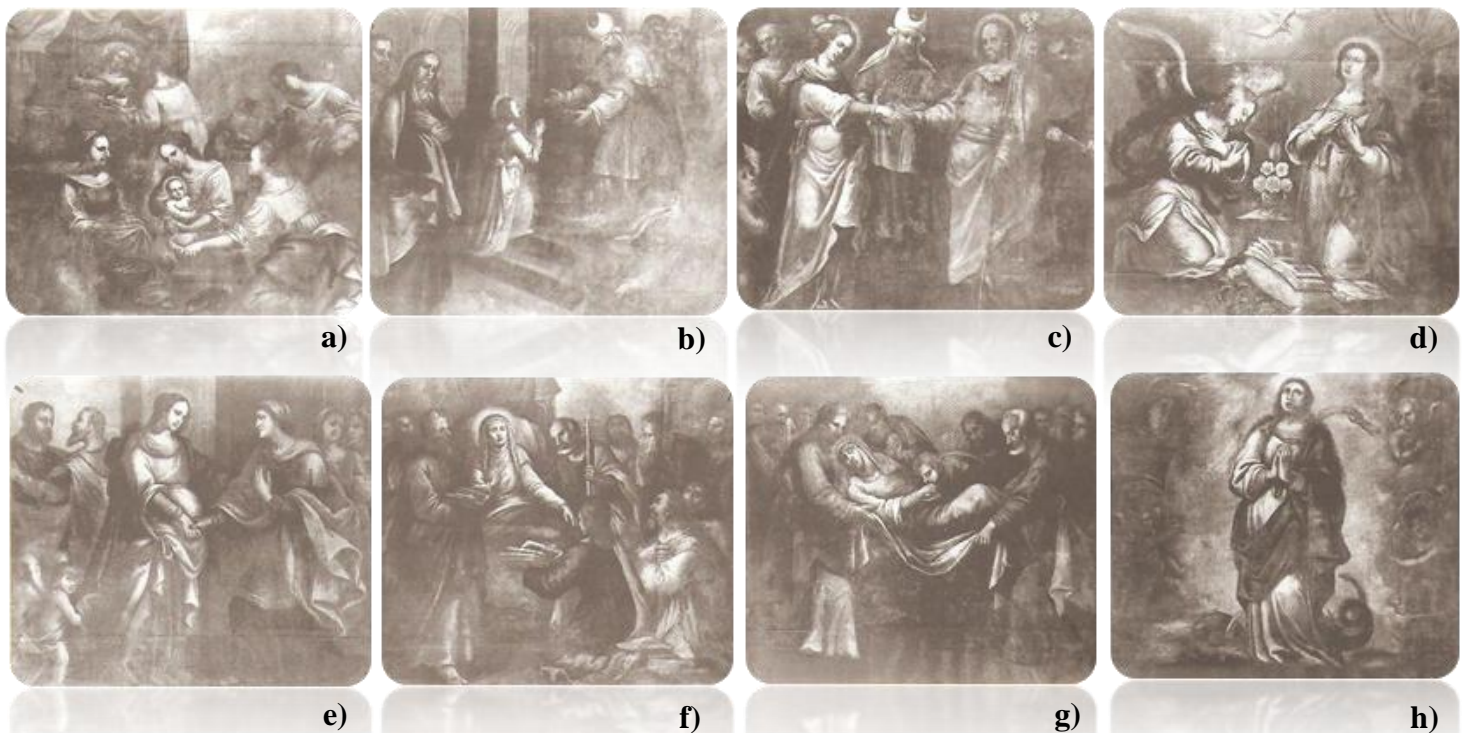


Fig. 35 Imagens retiradas do Catálogo da Câmara Municipal de Óbidos, 2005

- | | |
|-------------------------------------|---------------------------------------|
| a) Nascimento da Virgem | e) Visitação |
| b) Apresentação da Virgem no templo | f) Virgem no seu leito de morte |
| c) Desposório da Virgem com S. José | g) Tumulação da Virgem |
| d) Anunciação | h) Nossa Sr ^a da Conceição |

Não encontramos, aquando da visita à Igreja, uma aparente ordem sequencial narrativa na exposição das telas, como aqui foram colocadas, o que nos leva a crer, que podem ter sido trocadas aquando do restauro que a Igreja sofreu, e que por desconhecimento, as tivessem colocado de forma equívoca. Todavia, o conteúdo icónico e programático destas figurações, encontra-se vinculado à Eucaristia e à Adoração na fé da Igreja

⁸⁸ GORJÃO, Sérgio – *Pintura Antiga em Óbidos*. Catálogo da Câmara Municipal de Óbidos. 2005, p. 105.

Católica, enquanto instituição de acolhimento e salvação do Homem, numa estreita e coerente ligação da arte com as regras emanadas pelo Concílio de Trento.

3.1. Enquadramento iconográfico

A “Anunciação” de Marcos da Cruz está representada num espaço interior mas com alguma ambiguidade pela pouca percepção, onde a cena se desenvolve, composta pelo Anjo; Virgem Maria; pomba do Espírito Santo; livro sobre uma almofada pousada no chão; uma carpete; um cortinado vermelho com um nó; e uma mesa com uma jarra composta de flores. Essa ambiguidade passa por não se entender bem o local onde se encontra a Virgem, o que era claro no século anterior, porque do quarto de Maria se tratava, deixou de o ser nos séculos precedentes, como de resto se constata nas pinturas da “Anunciação” agora em estudo.

Regressando à obra, torna-se difícil uma análise exacta de outros possíveis elementos, pelo mau estado de conservação em que se encontra, no entanto é sustentada a ideia visual de que estamos perante uma obra onde, num pequeno espaço, o pintor conseguiu reproduzir uma narrativa Bíblica pós tridentina à luz das orientações Sidonais, onde a Virgem desempenha já um dos papéis mais preponderantes como a Mãe de Deus e Mãe de todos os que praticam a mesma fé. Esta análise deriva do estudo que se fez sobre a composição das flores na jarra, que desenvolveremos.

3.2. Análise iconográfica e iconológica da jarra com flores

A jarra está representada como se fosse de cristal (fig.36). A transparência deixa entender que no seu interior se encontra água, elemento que pode ter uma componente relevante porque esta estará sempre ligada à criação do Mundo como sendo “Fonte de Vida”, sem água, não poderá existir vida, como nos refere Francisco de Holanda⁸⁹.

Na bibliografia do autor podemos encontrar uma alargada informação sobre o conteúdo de todas as idades do Mundo, onde se pode ver, na página



Fig. 36 A Jarra de Marcos da Cruz (1)

⁸⁹ HOLANDA, Francisco de – *Aetatibus Mundi Imagines*. 1545. p. 9 Disponível *On Line* . Biblioteca Nacional de Madrid. Última consulta feita em 15 de Junho de 2010. Versão digital. <http://catalogo.bne.es/uhtbin/cgiirsi/UIXzon3Hbr/BNMADRID/58895429/123>

nona da edição, informação e imagens sobre a divisão e separação das águas, da terra, assim como também na Bíblia Sagrada se pode entender a “História das Origens” em Génesis 1, 1-2, onde o elemento água é referido: “*No princípio, quando Deus criou os céus e a terra, a terra era informe e vazia, as trevas cobriam o abismo e o espírito de Deus movia-se sobre a superfície das águas*”⁹⁰. E ainda na Criação do Mundo que no segundo dia Deus disse: “*Haja um firmamento entre as águas, para as manter separadas umas das outras*”. Génesis 1, 6-8⁹¹.

Na reflexão do teor da obra de Francisco de Holanda, fica claro, que a água é essencial à vida e que, quanto nos é dado conhecer, na simbologia, ela pode ter uma conotação positiva/negativa: positiva, enquanto “Fonte de Vida” e “Purificação”, e negativa, quando se torna “Destruição” e causa de “Morte”.

Nos relatos Bíblicos a água surge desde a primeira página do livro de Genésis 1, 1-2 até ao Apocalipse 22, 1-17. Temos presente, na narrativa Bíblica, a água como destruição e morte, mas também renovação, como nos é referido no episódio do dilúvio onde só Noé e família se salvam! Assim como no Livro do Êxodo, quando Moisés é salvo das águas do rio. O povo Hebraico interpretava a água como opressão, mas como Moisés é salvo das águas, passa a ser de libertação, ou seja, poderá existir uma espécie de dualidade simbólica.

A água como elemento purificador no Novo Testamento é rica em simbologias. Vejamos também o que nos referem, por exemplo, os Evangelhos Apócrifos⁹²: “Natividade” onde o Menino é lavado por duas parteiras; o tema da “Anunciação” Maria a caminho da fonte, transportando um cântaro com água. No Novo Testamento, também a água faz parte integrante da vida de Jesus como se comprova no seu “Baptismo”, no Rio Jordão, com o simbolismo de regeneração; nas “Bodas de Caná” com a transformação da água em vinho; “Jesus e a Samaritana” quando pede à mesma água para beber, refere: “*Quem beber da água que Eu lhe der, nunca mais terá sede*”; Jo 4, 14, “Jesus no mar da Galileia” caminhando sobre as águas; “Lava-pés” elemento simbólico purificador quando Jesus lava os pés aos discípulos; “Pilatos lava as mãos” querendo passar por inocente; “Crucificação” também como elemento simbólico “brotou sangue e água”, a ponto de se transformar em fonte de vida. Também no Apocalipse, “O terceiro Anjo” sugere a água, como causa de morte; No “Julgamento

⁹⁰ *BÍBLIA SAGRADA*, 5ª ed. Lisboa/Fátima: Difusora Bíblica, 2006.

⁹¹ *Ibidem*.

⁹² CARTER, Joseph – *Os Evangelhos Apócrifos*. 2ª ed. [S.l.]: Editora Isis Lda, 2003.

Final” iconograficamente a simbologia sugere o mar na devolução dos mortos, ou seja: o abismo e a morte.

Como se pode verificar, a água na jarra, junto a Maria, poderá ter conotações várias, e a que se considerou mais conotada com a Virgem, seria a da “Purificação”. Todavia, por ser uma jarra de cristal, recordamos uma antiga simbologia que associa o cristal à pureza de Maria: tal como o cristal se deixa atravessar pela luz sem se alterar, também a Virgem Maria concebe pela acção da luz divina (a força do Espírito Santo), sem perder a sua virgindade.

3.3. A representação das flores na jarra

As flores representadas estão conseguidas com toda a naturalidade. A jarra está composta por três *Rosas* (a), duas *Anémonas* (b) e uma *Tulipa* (c) e folhas verdes não identificadas sendo no entanto de referir a ausência da *Açucena*, até então, uma referência e atributo de Nossa Senhora.

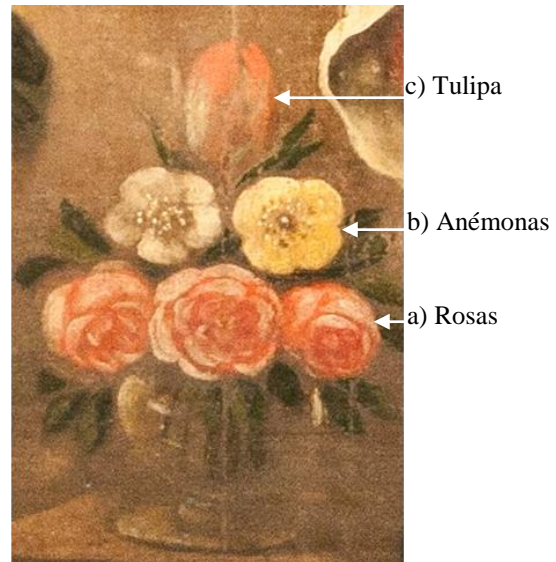


Fig. 37 A Jarra de Marcos da Cruz (2)

3.4. As proporções das flores

A proporção de cada espécie das flores aqui figuradas corresponde opticamente à natureza, cada uma com o seu tamanho proporcional: a *Rosa* - maior; a *Tulipa* - mediana; e a *Anémoma* - pequena; ou seja, estamos claramente diante das regras das proporções visíveis nas características de cada uma, como sendo: 8, 5, 3.

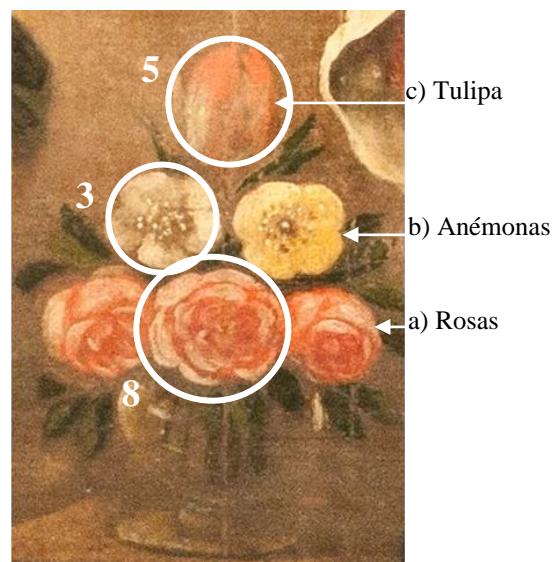


Fig. 38 A Jarra de Marcos da Cruz (3)

3.5. A linguagem simbólica das flores

Recorrendo ao capítulo III, item 2, sobre a simbologia das flores, constatamos que as referências destas também se aplicam a Maria, sendo que a sua análise suscitou muita curiosidade. Vejamos o significado da *rosa* nesta representação.



A *Rosa*, de facto, tem ligação com a Virgem Maria por ser ela a Cheia de Graça, testemunho da pureza celestial. Sobre a rosa de cor branca, já se fizeram referências alargadas. No entanto não deixa de ser curioso realçar aqui a cor matiz da *Rosa*, de vermelho com branco, que se encaixa perfeitamente na Virgem que é Pureza, daí o branco representado, assim como o vermelho que é a cor que representa a dor pela qual vai passar com a morte e derramamento de sangue de seu Filho.



A *Tulipa*, também ela matizada com as duas cores, poderá simbolizar a Graça Divina, o Espírito Santo e o Amor Divino, atributos estes também da Virgem Maria pela dor sofrida aquando da Crucificação de seu amado filho, Jesus Cristo.

A *Anémoma*, na simbologia cristã, tem vindo a representar o sofrimento e a morte, por isso é conotada com a Paixão de Cristo, aquando da sua crucificação no monte do Calvário. Representada com a cor branca, por ser a cor atribuída à Virgem Maria, pura por ter sido concebida sem pecado original e ter concebido o Verbo Divino mantendo a sua virgindade. Torna-se curioso que noutras cores, como por exemplo a da *Anémoma* vermelha, tenha havido referência às gotas do sangue derramado por Jesus Cristo, por isso alguns pintores, muitas vezes, pintaram as *Anémons* vermelhas junto à Cruz, na representação da Crucificação, no Monte do Calvário.



3.6. A simbologia cromática das flores

Em relação à cor e sua simbologia, mais uma vez na perspectiva cristã, esta composição pautou-se por uma harmonia de cor a que se pode atribuir uma monocromia (fig.39) pelos vários tons de vermelho que chegam até à cor rosa, retirando-lhe o branco, porque o branco como é sabido não é cor, mas sim luz.

A cor vermelha, na compreensão das narrativas Bíblicas, é sempre interpretada como alusão ao sangue, sacrifício e sofrimento. Mais uma vez, aqui se compreende a informação do que está para vir, ou seja: A Virgem concebeu, com toda a pureza, Aquele que vai morrer na Cruz pela Humanidade.

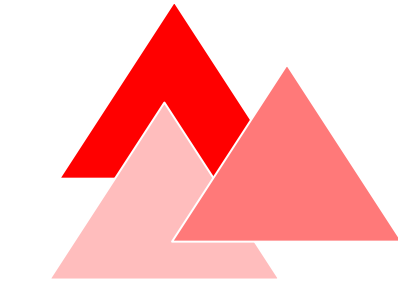


Fig. 39 Monocromia do vermelho

3.7. As formas geométricas das flores

Delineando cada flor, verifica-se que cada uma delas tem uma forma muito própria e geométrica⁹³. Neste caso temos a *Tulipa* que formará um triângulo (a), a *Anémoma* um quadrado (b) e a *Rosa* um círculo (c). Tendo em conta a composição, no global, estamos perante uma figura geométrica equivalente a um triângulo equilátero (d) que, a nosso ver, foi devidamente preparado pelo pintor, no sentido de simbolizar, com os três pontos dos vértices do triângulo, como referência à Santíssima Trindade uma das mensagens eclesiais que, depois de Trento, se tinham que aplicar, não sendo de todo, como nos refere Louis Réau, esta nova concepção de pintar, fantasia dos artistas, antes porém, uma expressão de pensamento dos Teólogos, que o pintor tinha de glorificar⁹⁴.

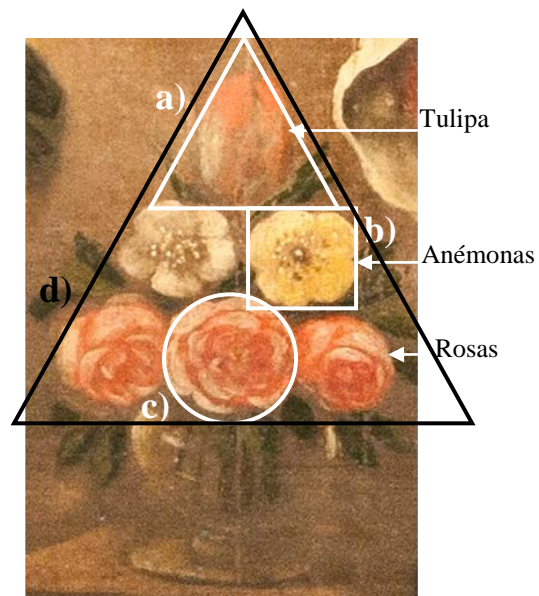


Fig. 40 A Jarra de Marcos da Cruz (3)

⁹³ Para consulta ver esquemas geométricos: CASIMIRO, Luís Alberto – *A Anunciação do Senhor na Pintura Quinhentista Portuguesa* Vol. I, p. 869.

⁹⁴ RÉAU, Louis – *Iconografia del Arte Cristiano; Iconografia de la Biblia – Nuevo Testamento*. p. 201.

3.8. Simbólico, decorativo? Ambos?

Terminada a interpretação da obra, percebe-se que toda ela está imbuída de uma carga simbólica muito peculiar, não se podendo no entanto descurar o que visualmente é inequívoco, ou seja, o decorativismo que a mão do homem trabalhou quando colocou as flores de forma geométrica, numa composição naturalista/realista, e não vegetativa, pois não coloca as flores como nascem da terra (a), mas sim de uma forma decorativa triangular (b), com três espécies distintas saídas do mesmo habitat, o que não acontece na natureza, pois é convincente que do mesmo ponto vegetativo não nascem espécies diferentes.

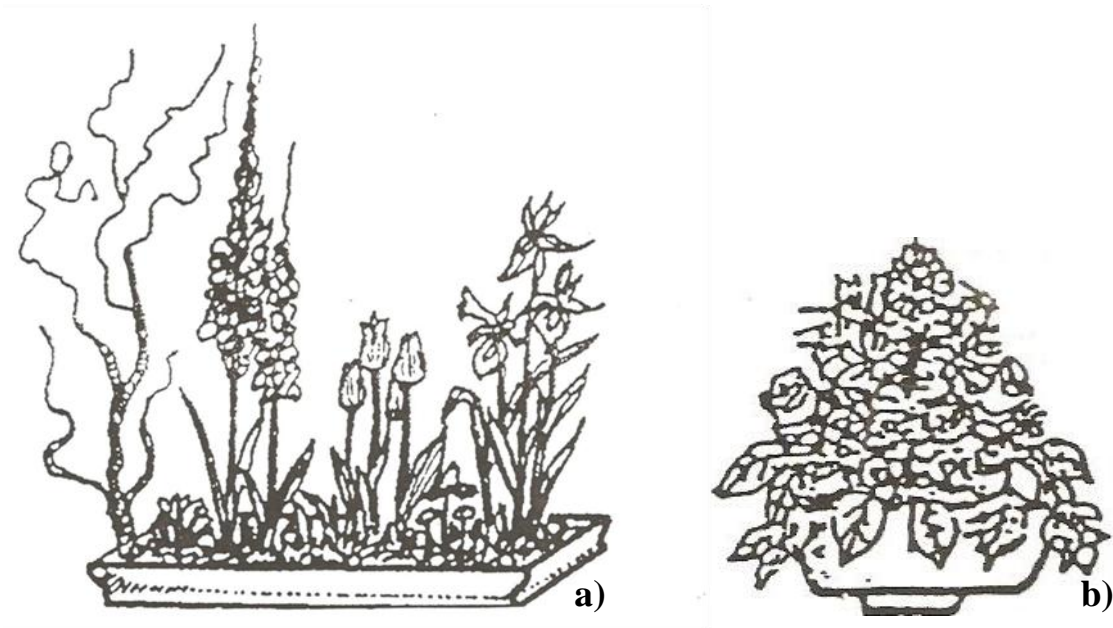


Fig. 41 a) Composição Vegetativa

b) Composição Decorativa

Neste sentido, a jarra de flores, na pintura de Marcos da Cruz, colocada entre o Anjo e a Virgem, numa perspectiva da narrativa Bíblica, é clara e inequivocamente elucidativa de que estamos perante uma iconografia simbólica. Todavia, a forma determinada do artista ao compor as flores na jarra, é decorativa, pela selecção do enquadramento de três formas de flores distintas, três tamanhos diferentes e três tonalidades de uma só cor, independentemente da “cor” branca, conseguindo uma harmonia monocromática perfeita, na composição global da jarra, numa figura geométrica triangular.

4. “Anunciação” de Bento Coelho da Silveira, (1620-1708)(fig. 42)



Fig. 42 “Anunciação” de Bento Coelho (c.1675) e colaboradores Estremoz, Pousada da Rainha Santa Isabel

Ficha Artística 9

Autor/Atribuição: *Bento Coelho* e colaboradores

Data: Cerca de 1675.

Dimensões: A. 106 x L. 129 cm.

Técnica e Suporte: Óleo sobre tela

Localização: Estremoz, Pousada da Rainha Santa Isabel

Propriedade: Câmara Municipal de Estremoz.

Inscrições: Não regista.

Correríamos um grande risco ao tentar descrever toda a obra do pintor Bento Coelho da Silveira, pois o seu espólio é grandioso em termos quantitativos e qualitativos, sendo que, existem já catálogos e bibliografias sobre a herança artística que nos legou. No entanto, e numa breve síntese, relataremos, no mínimo, um pouco sobre o pintor, no sentido de nos inserirmos no contexto da sua vivência na época, e penetrar, se possível, no pensamento, ideologia e personalidade, deste célebre artista cuja actividade decorreu maioritariamente no século XVII, sendo que, tivemos o privilégio de estar frente a frente com a obra, que se encontra na Pousada da Rainha Santa Isabel, em Estremoz,

desfrutando de uma aproximação real, observando todos os detalhes ao ínfimo pormenor.

São unânimes as opiniões de vários autores quando se referem a Bento Coelho, designando-o como mestre e como o pintor mais importante do seu século, o que, com todo o seu talento se tornou uma das personagens mais emblemáticas da história da pintura portuguesa da época Barroca em Portugal.

O seu trabalho recaiu essencialmente em pinturas de carácter religioso, com temas fundamentais como: Cristológicos, Marianos e Hagiográficos. É importante relembrar que aquele era um tempo muito produtivo, resultante das directrizes das reformas tridentinas emanadas pelo Concílio de Trento de 1563. Por esse motivo, existiu a necessidade da renovação da nova apresentação das imagens, no seio da Igreja, para uma reafirmação da Fé, usando a arte como veículo para uma comunicação fácil com os crentes, sobretudo para aqueles que ainda não sabiam ler. Neste sentido, este tempo foi considerado fértil e aliciante para dar largas à produção artística, no entanto cumprindo com os cânones propostos, sendo que a Adoração e o triunfo da Eucaristia, se tornaram temas característicos da arte da Reforma Católica e do Barroco. Refere Luís Sobral que este último tema, o da Eucaristia, foi o mais importante a considerar uma vez que era o primeiro dos cânones da 13ª sessão no decreto documentado: “... *estipulava que Cristo está [verdadeira, real e substancialmente presente na adorável plenitude do seu ser e na totalidade da sua Pessoa hipostática no Sacramento da Santa Eucaristia]*”⁹⁵. Tal tema, não foi de todo indiferente a Bento Coelho, uma vez que no tecto da Capela-mor da igreja da Encarnação da Ameixoeira, em Lisboa⁹⁶, o mestre pintou a passagem narrativa da Virgem Nossa Senhora, na temática sobre a “Anunciação” contemplando também a “Encarnação” e a “Eucaristia”, o que nos faz reflectir, de facto, na transição que acabou por existir, na passagem do século, quanto à preocupação de enaltecer o papel de Maria, numa adoração demonstrada pelo anjo de mãos cruzadas sobre o peito, por consequência numa adoração ao Verbo Divino, já encarnado no ventre sagrado da Virgem Maria.

⁹⁵ SOBRAL, Luís de Moura – *Do Sentido da Imagens*. p. 127.

⁹⁶ *Ibidem*, p.127.

4.1. Enquadramento iconográfico

Na representação da obra poderíamos aludir a vários significados, pois todos assentam na perfeição de interpretações em todos os sentidos. No entanto será importante referir que na sua criatividade o autor tem a soberania de decidir a decoração pictural para sortir efeitos ornamentais onde a necessidade da representação da intenção e da natureza se tornem iminentes com carácter narrativo e de embelezamento que faça o encanto de quem contempla a obra. Por esse motivo, pensamos ter sido prudentes na abordagem geral, não alimentando especulações gratuitas que em nada abonariam um trabalho que se pretende ser construtivo no desenvolvimento e conhecimento científico, podendo dar as mãos à simbólica mas sempre com o discernimento de saber parar, percebendo que, quando chegamos ao essencial devemos desligar-nos do acessório, pois “o muito pode ser pouco, e o pouco poderá representar muito”.

O episódio da Anunciação ocorre num interior, muito embora pouco definido, pois visualizam-se indicadores como a almofada, no chão, onde Maria se ajoelha e junto da qual se encontra o livro aberto; um cesto de costura, um dos atributos presentes nesta passagem; treze cabeças de anjos; a pomba do Espírito Santo; uma mesa de dimensões estreitas com uma jarra com flores; e, no primeiro plano, o anjo, a Virgem e a *Açucena* pousada no chão.

O momento figurado pelo autor, sugere iconograficamente uma saudação, mas também adoração pela posição ajoelhada do anjo, com uma das mãos encostada ao peito, e a outra que se eleva após ter pousado a flor no chão. O cesto de costura, um atributo da Virgem, sugere efectivamente um interior, no sentido de que a sua presença demarca os afazeres da Virgem, como uma das jovens comuns do seu tempo, salientando-se nesse sentido os seus atributos na ocupação de um trabalho feminino, numa prática do dia-a-dia.

Simbolicamente, o cesto de costura pode representar uma alusão ao véu do Templo de Jerusalém o qual estaria Maria encarregue de fazer, segundo os Apócrifos, mas outro significado poderá também estar presente, uma vez que quando os pintores queriam enaltecer esse acontecimento, colocavam um cesto com vários elementos como: tesoura, linhas e outros, assim como faziam representar a arquitectura de um Templo. Neste contexto, na temática da Anunciação de Bento Coelho não se encontram, no cesto, utensílios, nem elementos arquitectónicos representativos do Templo de Jerusalém, a

não ser um pano que sai de dentro do mesmo e dois presumíveis novelos de linhas, fazendo crer numa outra vertente simbólica ligada ao tema da Anunciação, como nos refere Luís Casimiro: “...*Efectivamente, o açafate pode ser símbolo do ventre de Maria como o receptáculo acolhedor, fértil, mas virgem, que permitiu tornar-se a morada de Deus Encarnado*”⁹⁷.

4.2. Análise iconográfica e iconológica da jarra com várias espécies de flores

A monumentalidade da jarra em metal dourado, está representada com motivos vegetalistas em alto-relevo, demonstrando a importância que o pintor quis dar ao espaço representativo onde a Virgem, por excelência, toma o papel principal, assim como à configuração da mesma, por ser semelhante à forma do cálice eucarístico. Esta figuração é primordial para uma interpretação que nos permitirá concluir a referência à celebração eucarística numa indicação directa da presença de Jesus Cristo numa dualidade alegórica sobre a Anunciação e a Encarnação, com uma clara e inequívoca intenção. De novo citamos Luís Casimiro: “...*Ao representar o cálice Eucarístico nas pinturas da [Anunciação], os*



Fig. 43 A jarra de Bento Coelho (1)

*pintores exprimem a conexão existente entre a Encarnação do Filho de Deus e a sua Paixão redentora, evocando, também a celebração da Eucaristia*⁹⁸” Neste pressuposto, o tema figurado alude mais à representatividade da Encarnação, com o reforço do anjo que se encontra prostrado diante da Virgem, num gesto de adoração perante o Verbo Divino que já encarnou em Maria, e que virá ao mundo para a redenção da humanidade.

⁹⁷ CASIMIRO, Luís Alberto – *A Anunciação do Senhor na Pintura Quinhentista Portuguesa* Vol. I. pág. 315.

⁹⁸ *Ibidem*, pág. 331.

4.3. Identificação das principais flores representadas

Os nomes científico e comum das flores presentes nesta composição poderão, em alguns casos, suscitar dúvidas. Nem sempre o pintor poderá manter na retina o pormenor de cada flor, e nem sempre poderá ter por perto a original, para uma imitação perfeita da natureza.

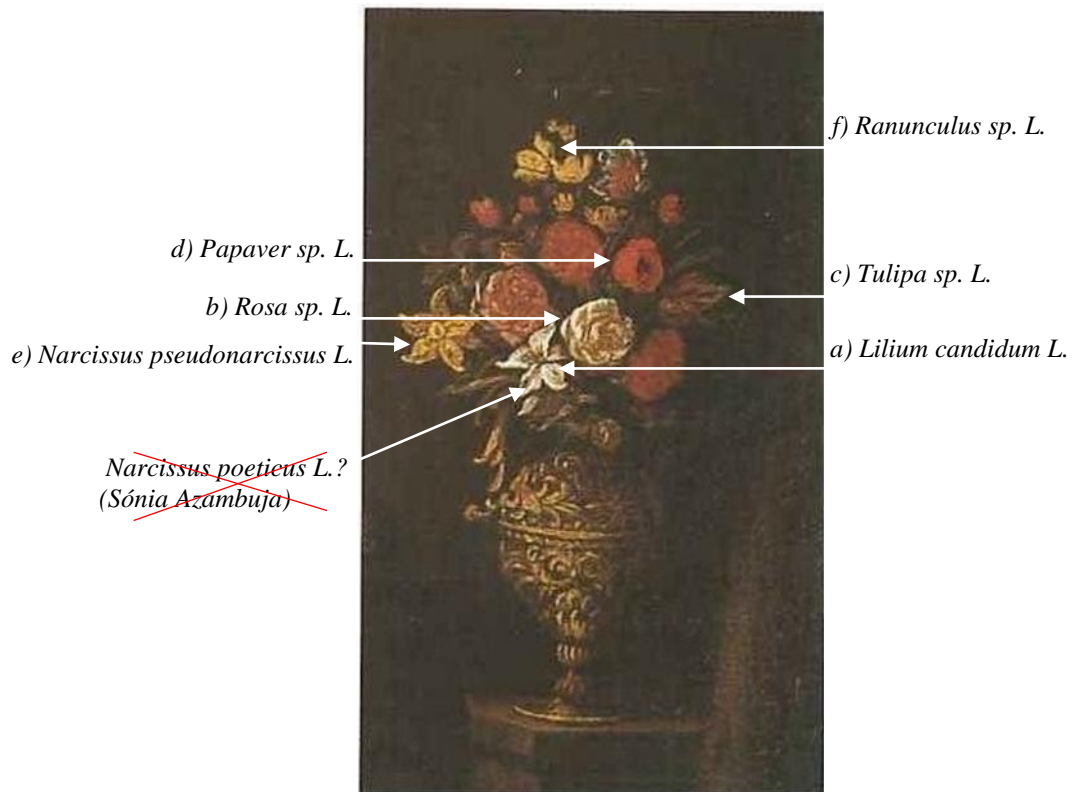


Fig. 43 A jarra de Bento Coelho (2)

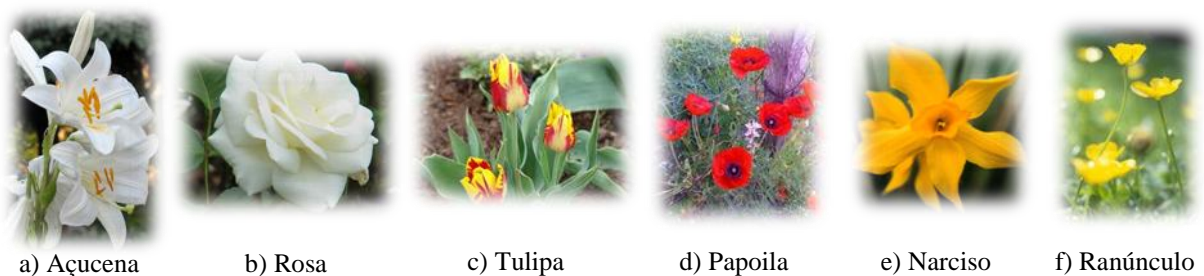


Fig. 44 Flores representadas

Como tal defrontamo-nos com alguma dificuldade, como é o caso da flor identificada na jarra, por Sónia Azambuja, como sendo um suposto “*Narcissus poeticus L.*”. (fig.43).

A sua configuração é semelhante mas não contem seis pétalas como se encontra na realidade. Nesse sentido, a nossa análise à mesma flor levou-nos a crer que seja uma *Açucena*. No entanto também algumas dúvidas se colocam, por lhe faltar uma pétala.

Todavia, a reforçar a nossa pesquisa, detectamos que a sua configuração não possuiu uma corola a unir as pétalas, como o *Narciso*, mas sim estames, por esse motivo, e pelo seu importante significado, tudo indica que seja a representação da flor de *Açucena*. Sónia Azambuja hesita na sua



Narcissus poeticus L.

Fig. 45 Anunciação de Bento Coelho (c. 1675-1680)

classificação como *Narciso*, com um ponto de interrogação⁹⁹, muito embora, com infundadas dúvidas, lhe dê o mesmo nome numa outra pintura, pois¹⁰⁰ a flor encontra-se com as seis pétalas que constituem o *Narciso* (fig. 45).

Num sentido mais lato do termo, e apesar de no chão se encontrar uma *Açucena*, a sua presença nesta na jarra seria fundamental, pois o seu simbolismo e cor branca reflectem, no meio de todas as outras cores, uma evangelização ao teor da composição na cena representada (fig. 43).

4.4. A linguagem simbólica das flores

Numa perspectiva cristã, a simbologia das flores que se encontra na composição, também alude a uma interpretação iconográfica plausível, sendo que a flor de *Açucena*, a *Rosa*, e a *Tulipa* já se fizeram referências sobre a sua simbologia. Temos nesta pintura outras flores representadas como a *Papoila*, que foi uma flor muito acarinhada pela doutrina cristã uma vez que se reveste de um vermelho intenso, ou seja: a cor metafórica da imagem da Paixão de Cristo, assim como também o seu crescimento nos campos de trigo, que poderá remeter à imagem do pão da Eucaristia. Uma outra flor, o *Narciso*, que se encontra identificada, e que, segundo a simbologia numa perspectiva cristã, significa o triunfo do amor divino e da vida eterna. Por fim, entre a diversidade, temos presente o *Ranúnculo*, frequentemente, identificado com a morte.

⁹⁹ AZAMBUJA, Sónia Talhé – *A Linguagem Simbólica da Natureza. A Flora e a Fauna na Pintura Seiscentista Portuguesa*. p.218.

¹⁰⁰ *Ibidem*, p.245.

4.5. A simbologia cromática das flores

A simbologia cromática encontrada recai nas cores: amarelo, vermelho e azul (este em pouca quantidade). A presença do branco refere um ponto de luz no centro da composição, chamando a atenção para a importância das flores representadas, a *Açucena* e a *Rosa*.

Se individualmente analisarmos as três cores, entende-se que estamos perante uma harmonia tríade, constituída pelas três cores primárias que fazem derivar todas as outras. Neste sentido, o vermelho representa o sangue de Cristo, o sacrifício e sofrimento; o azul, uma alusão ao Céu, ao divino e à espiritualidade; e o amarelo uma menção ao óleo, celebração, unção e cura.

4.6. Simbólico? decorativo? Ambos?

Depois da análise à composição das flores na jarra, suas cores e formas, não devem restar dúvidas quanto à carga simbólica que o pintor pretendeu dar.

Também, em relação à forma global visualmente figurada, poder-se-á dizer que está desenhada uma figura geométrica triangular não menos simbólica, numa identificação que se poderá associar à presença da Santíssima Trindade.

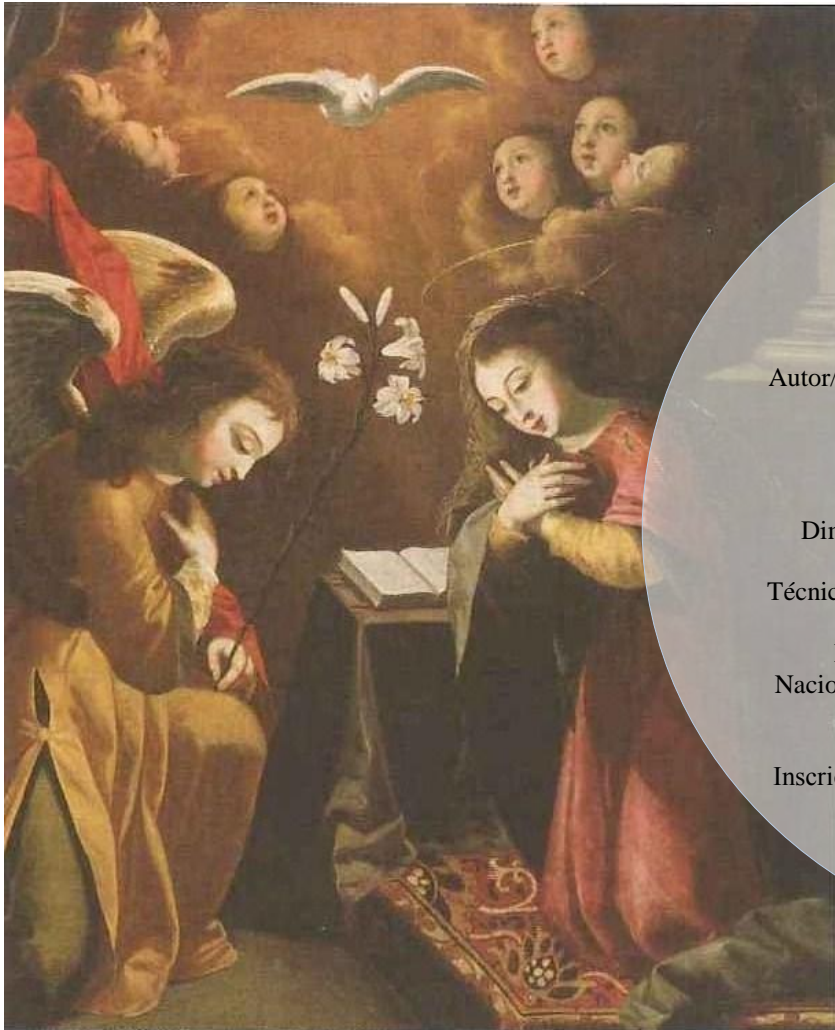
Por fim, fica colocado um desafio: estamos diante de uma simbologia, ou um ornamento para abrilhantar o espaço? Na nossa opinião não se devem descurar as duas, no sentido de que existe intencionalidade do artista em tornar importante o local onde a Virgem se encontra, revertendo todo e qualquer olhar para junto de Maria, pois ela é o ponto fulcral de toda a cena que, mais do que uma “Anunciação”, poderemos considerar tratar-se antes, de uma narrativa com três vertentes: A da “Anunciação”; a da Encarnação”; e da “Adoração”, motivada por toda a figuração simbólica: a posição do anjo, o açafate, a forma da jarra e a sua composição florística de forma triangular, bem enquadrada, realçando e valorizando o lugar mais relevante o da Virgem Maria, Mãe de Jesus.

Resumidamente, tudo isto permitiu reflectir que a época Barroca, com os seus artistas, criou o gosto da representação permanente das flores nas pinturas com simbologia sobretudo na temática religiosa. Não obstante, pode a pintura de uma jarra de flores ser um belo exemplar para adornar um espaço, tornando-o mais apelativo, com carga

simbólica, mas também, e mais importante, atractivo para reforçar um espaço que se pretende marcante. Interessante será ainda reforçar esta ideia com uma citação de Luís Sobral muito interpretativa no que concerne a esta matéria e à qual já anteriormente fizemos referência: “... *A época barroca interessou-se efectivamente pelas flores de maneira totalmente nova*”¹⁰¹.

¹⁰¹ SOBRAL, Luís de Moura – *Do Sentido da Imagens*. p. 40.

5. “Anunciação” de Josefa de Ayala e Cabrera Romero [Josefa de Óbidos] (1630-1684) (fig.46)



Ficha Artística 10

Autor/Atribuição: *Josefa de Ayala e Cabrera Romero.*

Data: 1676.

Dimensões: A. 107 x L. 88 cm.

Técnica e Suporte: Óleo sobre tela

Localização: Lisboa, Museu Nacional de Arte Antiga (Inv. Nº. 127 Pint.).

Inscrições: Assinada “Josepha em Obidos”.

Fig. 46 “Anunciação” de Josefa de Ayala e Cabrera Romero (“Josefa de Óbidos”, [1676]) Lisboa, Museu Nacional Arte Antiga

A pintora Josefa de Óbidos, nasceu em Sevilha em Fevereiro de 1630 e faleceu em Óbidos a 22 de Julho de 1684.

Filha de Baltazar Gomes Figueira e D. Catarina Cabrera Romero, foi baptizada numa paróquia de nome S.Vicente, tendo como padrinho o célebre pintor sevilhano Francisco de Herrera, o Velho (1590-1656). Com 4 anos vem para Portugal com a família, recebendo educação e formação religiosa no Convento de Sant’Ana de Coimbra. Citando Vítor Serrão é importante compreender a sua obra tendo em conta que

*“...nasceu como artista num contexto limitado de pressupostos referenciais e, pese a influência do pai, bem distinto dos da grande pintura do Siglo de Oro espanhol”*¹⁰²

Josefa de Óbidos viveu e cresceu com os seus familiares numa quinta nos arredores de Óbidos de nome “O Casal da Capeleira”, rodeada de natureza, explicação perfeita para as suas tendências picturais e muito pessoais, embora com influências de seu pai, mas travada de qualquer tendência de referências artísticas de um mundo exterior ao qual não tinha acesso, muito embora se tencesse a ideia de que fazia viagens a Itália ou Flandres, o que não nos parece corresponder à realidade, como também nos refere Vítor Serrão: *“... os passeios a Peniche, as romagens ao santuário da Nazaré e talvez a Alcobaca e, um pouco mais longe, as viagens com o pai até Coimbra – uma vivência tranquila. Sintomática de uma personalidade eivada de beatitude regional.”*¹⁰³.

Josefa de Óbidos, apesar de comungar dos grandes valores da pintura do “Siglo d’Oro espanhol, ou seja, o naturalismo, o claro-escuro e o cromatismo luminoso, próprios das influências adquiridas do parentesco e de obras que se habituou a admirar, provenientes de Sevilha dos contemporâneos de seu pai, segue um caminho muito próprio, com as suas composições simples, sendo as flores fruto de uma sensibilidade inata e feminina, características de uma mulher, quem sabe, à procura de uma emancipação de mulher-artista, pouco comum à época.

Neste sentido, e quanto às suas ideologias artísticas Josefa de Óbidos podia quase situar-se num mundo de referências ligadas a uma espiritualidade como retrata nos seus quadros que falam de religião, de Deus, e de coisas simples que a todos é possível entender, com a particularidade de estimular a compreensão de qualquer olhar, colocando o observador a desfrutar de uma vontade enorme de se integrar no quadro para fazer parte do espaço por ela criado e dialogar com os personagens, com as flores, com os rebanhos, beber da água das fontes, sentir o cheiro da terra húmida e arada, em síntese, fazer parte do todo dando as mãos, com tais elementos belos da natureza.

Também, e não menos importante, será oportuno referir que Josefa completou-se como uma Artista-mulher com características com que outras mulheres no seu tempo, ou mesmo no actual, se revêem usando através da poesia valores que influenciam, conseguindo interpretá-los numa tela, o que não deixa de ser interessante uma vez que

¹⁰² SERRÃO, Vítor – *Arte Portuguesa. Da Pré-História ao Século XX. A Pintura Maneirista e Proto-Barroca.*, p. 110.

¹⁰³ *Ibidem*, p. 106.

muitos autores, por se tratar de uma mulher, teceram elogios muitas vezes pouco lisonjeiros, envolvendo-a como nos diz Vítor Serrão “... *de aura laudatória as suas obras*”¹⁰⁴, ao acentuarem como atributos da artista pintora: “engenho”, “formosura”, “honestidade” e “simpatia”, ou seja, a nosso ver, uma lenda alimentada com excessos de comentários não muito aprazíveis, esquecendo-se os autores de enaltecer talvez uma “recusa” da pintora de pôr em prática tendências do Maneirismo (um estilo anteriormente aplicado) querendo ser ela própria, com uma inequívoca originalidade, ou seja, um *sui generis* muito particular de “saber fazer”. Por essa razão suaviza Vítor Serrão enunciando Luís de Moura Sobral, reforçando os méritos devidos que este autor faz à pintora Josefa de Óbidos “...*Por isso também as suas obras, libertas do esforçado processo de cotejo directo com as obras de Zurbarán ou de George la Tour, por exemplo, readquirem a sua verdadeira dimensão, que nem a tornam a [insignificante pintora do século XVII] de que falam alguns autores, nem um dos maiores génios da pintura peninsular do Siglo d’Oro, como também já se quis ver*”¹⁰⁵.

Neste sentido, podemos reconhecer que era uma pintora, de certa maneira, possuidora de um academismo provinciano, embora de uma linhagem burguesa, pesando de certa forma também a sua formação conventual, o que se verifica com a sua pintura sacra. Será porém de engrandecer e elogiar a sua capacidade extrema para a liberdade ou, melhor dizendo, para uma “arte-livre” tanto no cromatismo, que transmite nas suas pinturas do tecido humano, nas roupagens e em absoluto nas flores, com um pessoalismo, difícil a qualquer pintor da época imitar, ultrapassando neste sentido as críticas a que é sujeita por Félix da Costa Meesen, de que “... *imitou muito Josepha as couzas pelo natural, com m^a limpeza e propriedades; mas porem com pouco afastamento por não entender bem a Perspectiva, e diminuição das cores*”¹⁰⁶.

As influências do seu trabalho são óbvias, surgem dos ensinamentos de seu pai, que carrega consigo inevitavelmente a escola por onde passou com o convívio de grandes artistas de referência em Sevilha, como: Francisco de Zurbarán e Francisco Herrera, entre muitos outros, assim como obras que consigo trouxeram para a decoração da sua residência em Óbidos. Por conseguinte, um bom exemplo para observação e estudo aos olhos de Josefa de Óbidos. No entanto, com toda a clareza se presencia o seu modo feminino de absoluta individualização que nos permite reconhecer as suas obras com

¹⁰⁴ SERRÃO, Vítor (coord.) – *Josefa de Óbidos e o tempo Barroco*. Lisboa: I.P.P.C.: TLP, 1993, p. 14.

¹⁰⁵ *Ibidem*, p. 39.

¹⁰⁶ *Ibidem*, pp. 13- 14.

relativa facilidade, pois a candura com que retrata em termos plásticos são um atributo, muitas vezes adaptado às solicitações do comprador, sendo graciosas e decorativas numa relação de dualidades das coisas simples da vida com que convivemos dia-a-dia. Falamos naturalmente de pinturas do género de naturezas-mortas, não podendo deixar de referir todas as outras ligadas aos temas e representações religiosas que tão bem soube assumir, talvez não por ensinamentos eruditos, mas por uma forma intrínseca provinciana entendida até ao ínfimo pormenor, com obras diversas noutras áreas como: retratos, desenho de cartões para azulejos, barrista, pintura a fresco, ilustradora de livros e outras apetências¹⁰⁷.

Neste contexto, não podemos fechar os “olhos” a uma realidade vivida no período de seiscentos, debaixo de um domínio Filipino, às portas de uma revolução conquistada para uma liberdade que nos era merecida e, nesse sentido, a pintura de Josefa e a de seu pai viveram apaixonadamente e com liberdade de execução, a conjuntura do Portugal da Restauração em 1640.

A paixão do século XVII para a representação do real é já um facto consumado e, nesse sentido, as flores não fogem à regra pois Josefa de Óbidos foi exímia especialista na reprodução fiel e “científica” das flores mais raras e belas dos jardins e da história natural. A sua sensibilidade dá lugar à precisão na reprodução da natureza. A vivacidade cromática da sua pincelada e as transparências que utiliza, anunciam bem a sua liberdade pictórica fazendo dela uma pintora de flores única e muito peculiar¹⁰⁸.

5.1. Enquadramento iconográfico

Será à luz destas informações, e não só, que se deve analisar o enquadramento iconográfico das *Açucenas* na pintura da “Anunciação” de Josefa de Óbidos (figuras 46 e 47). Antes gostaríamos de tecer algumas considerações por nos parecer oportuno um entendimento mais profundo, percebendo o que está para trás de várias épocas e que poderá ajudar nas épocas vindouras.

¹⁰⁷ SERRÃO, Vítor – *Arte Portuguesa. Da Pré-História ao Século XX. A Pintura Maneirista e Proto-Barroca*. p. 42.

¹⁰⁸ Anexo 8

Na pintura da época barroca, a temática floral foi religiosamente tratada com todo o naturalismo, associando-se a simbologia, sobretudo nas representações narrativas bíblicas e à luz das novas regras Sinodais. No século anterior, nos finais da primeira metade de quinhentos, os primitivos portugueses herdaram, de Roma, o italianismo de trabalharem à “la maniera” até ao Concílio de Trento que trouxe profundas alterações na representação de obras de arte, sobretudo religiosas. Neste sentido, Josefa de Alaya, não fugiu à regra, até pelo seu recolhimento no abrigo claustral, optando por uma vida de celibato, sendo fortes as motivações nas suas obras religiosas, reproduzidas com devoção e naturalmente debaixo das normas tridentinas.



Fig. 47 A açucena da Anunciação de Josefa de Óbidos

Neste sentido, e sobre a obra em estudo, estamos sem dúvida perante a representação de um interior, pela figuração do tapete que está colocado numa plataforma elevada do chão, onde Maria se encontra ajoelhada, um elemento arquitectónico, assim como uma mesa coberta por um tecido e sobre ela o livro aberto.

O anjo encontra-se numa posição de veneração perante Maria, com a flor de Açucena, atributo que já foi estudado anteriormente. Por fim, a completar a cena, um grupo celestial de oito anjos de olhos postos no infinito, a pomba do Espírito Santo, assim como raios luminosos vindos do alto, simbolizando a presença e o poder criador de Deus. Iconologicamente a mensagem passa, e iconograficamente interpreta-se admiravelmente, ou seja: existe o elemento arquitectónico da coluna, que tende a estabelecer a ligação entre o mundo terrestre e consequentemente o mundo celeste, como tal, uma alegoria ao papel de Maria como a intermediária entre os dois pólos que se pretendem unificar. De notar igualmente uma referência muito especial ao nimbo presente sobre a cabeça de Maria, de forma circular, assinalando a passagem da Virgem

para um estado de santidade, como sendo a proclamada para a revelação da glória de Deus¹⁰⁹.

Por toda esta explicitação, supõem-se a presença da Santíssima Trindade: Pai; Filho e Espírito Santo; e de Maria, já num estado santificado, possuidora de seu filho no Ventre Sagrado, e que, neste contexto, e na nossa perspectiva a posição e presença do Anjo, será interpretada como uma adoração não à Virgem Maria, mas sim por nela ter já encarnado o Verbo Divino conservando a sua virgindade, daí a presença da *Açucena*. Assim, não nos limitamos a uma explicação iconográfica só do anúncio do anjo, de que ela iria ser a Mãe do Salvador.

Como temos vindo a comentar, após o Concílio de Trento as regras Sinodais promovem claramente alterações sobre a representação de Maria. Por esse motivo, a Virgem Maria Nossa Senhora, deveria ser dignificada e Imaculada. Todavia, pensamos ser pertinente colocar uma questão: se a cena é já um facto consumado da “Encarnação” com a presença de Jesus no seio de Maria, não fará muito sentido que o Anjo se encontre apenas a anunciar mas sim a adorar e venerar. Neste estudo, podemos concluir que a classificação das obras onde o Anjo se ajoelha diante da Virgem com as mãos cruzadas, sobre o peito, deveria, na nossa opinião, ser classificada como: “Encarnação” ou “Adoração”.

De salientar a importância que este estudo fruiu na clarificação das dúvidas que se levantaram no início do mesmo, porque a conclusão a que se chegou, foi a de que, nem sempre a pintura de uma obra com a cena temática da Virgem Maria com o Anjo, será a “Anunciação”, mas sim numa outra interpretação, poderá ser a “Encarnação” ou “Adoração”. Chegados a este desfecho, esta obra foi observada, estudada e interpretada de forma a compreender-se iconologicamente a cena e a mensagem que o pintor queria fazer passar aos homens de fé, acreditando na importância da narrativa bíblica ali representada, de forma clara e inteligível.

5.2. Análise iconográfica

Na representação da *Açucena*, vêm-se três flores abertas e duas em botão. Na sequência da análise desenvolvida no item 2.2 no capítulo II, constata-se nesta flor, a simbologia adaptada da mensagem da “Encarnação”. Por isso, as flores em botão e floridas, ou seja,

¹⁰⁹ Para esclarecer o significado do nimbo ver: CASIMIRO, Luís Alberto – *A Anunciação do Senhor na Pintura Quinhentista Portuguesa*. Vol. I, pp.329- 331.

abertas, apoiam a ideia do estado de virgindade de Maria antes e depois de conceber sem pecado original o Salvador do Mundo.

Apesar da *Açucena* não se encontrar dentro de uma jarra, mas sim na mão do Anjo, permite-nos concluir que Josefa de Óbidos, colocava na paleta as suas ideologias e tendências mais espirituais quando ligadas à religião, com simplicidade e sentimento. No entanto, noutras pinturas, de carácter ornamental, pintava jarras compostas por variadíssimas espécies de flores com todo o decorativismo e realismo, naturalmente numa inspiração e imitação da natureza. Todavia, a jarra na temática da “Anunciação”, é uma presença constante no século XVII, em obras de outros autores, utilizada como meio decorativo, contendo composições florais com formas simbólicas, e como ornamento do espaço, embelezando pictoricamente a obra, que o pintor pretendia que fosse, aos olhos de quem a admirava, não só uma narrativa bíblica, mas também artisticamente “bela!”.

Com esta obra terminamos o processo de trabalho que dedicamos por inteiro a este estudo, na certeza porém de que a simbologia da flor existe na sua essência, na maneira como é representada no tema da “Anunciação”, como foi o caso da *Açucena*, e outras espécies de flores, sendo como tal uma manifestação congeminada pelo homem que lhe permite estabelecer a relação entre um cosmo oculto e o mundo real onde habita¹¹⁰. Todavia, as flores quando figuradas numa composição, dentro de uma jarra, aglomerando várias espécies, poderão ter individualmente simbolismo, mas a função da sua presença também tem ser interpretada como ornamento e embelezamento do espaço assim como a marcação de um local importante, chamando a atenção de quem por perto se encontra, e que neste caso foi sempre a presença da Virgem Maria Mãe de Deus, e de todos aqueles que partilham da mesma fé.

¹¹⁰ *Ibidem*, p. 279.

CONCLUSÃO

CONCLUSÃO

No início do nosso trabalho anunciámos um desenvolvimento sobre a simbologia das flores e a sua decoração numa interpretação cristã, nas pinturas das jarras com flores no tema da “Anunciação” nos séculos XVI e XVII.

Chegados que somos ao término do mesmo, constatamos que muito embora este estudo se tenha centrado numa problemática puramente cristã, com a pesquisa em fontes primárias Bíblicas, ficou clara a indispensabilidade de se percorrer e avançar noutras direcções de investigação, como a botânica e a geometria na decoração do espaço, com leituras bibliográficas de carácter científico, obtendo informações através do cruzamento de dados. Valorizou-se nesse sentido o conhecimento, transpondo-o, quanto possível, para o trabalho, acumulando cultural e cientificamente novos saberes, e assim contribuir com todo o rigor necessário, para um trabalho deveras sério e empenhado, que se pensa ter começado, mas com a sensação de que merecia ser continuado.

O objectivo inicial era compreender a razão da existência da jarra com a flor de *Açucena*, no tema da “Anunciação” no século XVI, e entender, no século seguinte, a existência da mesma, mas adornada com várias outras espécies de flores, as quais, mesmo não perdendo a sua simbologia individual, surgem numa clara interpretação de decorar, com regras geométricas representativas de um triângulo, com altura, largura e profundidade, numa elaboração conseguida pela mão do homem, imitando a natureza, com todo o realismo que lhe é por demais evidente.

Assim, concluiu-se, que o objectivo foi atingido com a pesquisa de que, a transição de épocas, a evolução temporal e as novas Leis Sinodais emanadas com base nos decretos do Concílio de Trento de 1563, ditaram as alterações que se estudaram, muito embora se encontre sempre presente na interpretação, o simbolismo medieval aliado ao simbolismo e decorativismo do barroco.

De salientar ainda que, através do interesse gerado na descodificação da interessante e simbólica presença da jarra com flores no tema referido, foi igualmente aliciante reconhecer a importância da natureza das flores representadas no ambiente que envolve a narrativa sobre a passagem Bíblica da “Anunciação”, que acabou por nos deslumbrar

profundamente numa envolvimento de várias pesquisas subjacentes, concluídas com a satisfação de se poder afirmar que valeu a pena!

A conclusão a que chegamos é que uma constatação surpreendente recai sobre o tema, cujo estudo iniciamos no século XVI, de nome “Anunciação”, mas que vai evoluindo no século XVII para uma representação mais sui generis de uma versão temática que poderá interligar “Anunciação, Encarnação e Adoração”, motivada pelas novas regras Tridentinas, assegurando dessa forma a unidade da fé e da disciplina eclesiástica, no contexto da reforma da Igreja Católica, pois não só se trata de uma Anunciação a Maria de que vai ser Mãe de Jesus, como a Adoração do Anjo prostrado perante Maria, por a mesma já ter Encarnado o Verbo Divino feito Homem. Como tal, a classificação de “Encarnação”, seria a nosso ver a mais perfeita e concludente.

Em síntese, tal como estava no espírito dos artistas estudados, simbologia, fé e ciência estiveram sempre unidas neste trabalho com toda a simplicidade que se lhe reconhece, mas numa reflexão terminamos com uma questão, como tantas outras existem, e para as quais nem sempre se obtêm respostas, mas que sugerem uma profunda meditação:

Saberão os Pinheiros quando é a Páscoa? É que, sempre por essa altura, pelas celebrações da Paixão, Morte e Ressurreição de Jesus, apresentam na ponta das suas ramagens a sua flor amarela, na forma deveras pronunciada de uma Cruz apontada para o Céu, que ao sol parece dourada!

Simbologia, ciência, crença, coincidência, ou mistério?

Não deixa de ser impressionantemente curioso!



<http://www.plinn.com.br/datas/pascoa/08/pinho/01.html>

BIBLIOGRAFIA

Bibliografia citada

- AZAMBUJA, Sónia Talhé – *A Linguagem Simbólica da Natureza. A Flora e a Fauna na Pintura Seiscentista Portuguesa*. Lisboa: Colecção: Arte/História, Nova Veja e Autora, 2009.
- BARREYRA, Fr. Isidoro de – *Tratado das significações das plantas, flores, e frutos que se referem na sagrada escriptura*. Lisboa: Edição Fac-Simile, Alcalá, 2005.
- BÍBLIA SAGRADA*, 5ª ed. Lisboa/Fátima: Difusora Bíblica, 2006.
- CARTER, Joseph – *Os Evangelhos Apócrifos*. 2ª ed. [S.l.]: Editora Isis Lda, 2003.
- CASIMIRO, Luís Alberto – *A Anunciação do Senhor na Pintura Quinhentista Portuguesa (1500-1550). Análise Geométrica, Iconográfica e Significado Iconológico*. Tese de Doutoramento no Ramo de Conhecimento em História da Arte, apresentada à Faculdade de Letras do Porto, 2004. Texto policopiado, Vols. I e II.
- CASIMIRO, Luís Alberto – *A Iconografia dos Anjos no contexto Cristão*. Comunicação proferida na abertura da exposição de arte sacra “sou o Anjo da Paz”, no Museu de Arte Sacra e Etnologia, in Congresso Internacional – Figuras do Anjo Revisitadas. Fátima: Gráfica Almondina, 2007.
- CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain – *Dicionário dos Símbolos*. Lisboa: Editorial Teorema, s/d.
- CONCÍLIO DE TRENTO – *Sessão XXV (Dezembro de 1563) A Invocação e Veneração das Sagradas Relíquias dos Santos e das Sagradas Imagens*. (13 de Dezembro de 1545 – 4 de Dezembro de 1563).
- DORLING, Kindersley - *Sinais e símbolos. Guia Ilustrado das Origens e dos significados*. Porto: Civilização Editores, Lda, 2008.
- GONÇALVES, Flávio – *Breve ensaio sobre a iconografia da pintura religiosa em Portugal*. Lisboa: [s.n.], 1973.

- GORJÃO, Sérgio – *Pintura Antiga em Óbidos*. Catálogo da Câmara Municipal de Óbidos. 2005.
- HATHERLY, Ana – “ *As Misteriosas Portas da Ilusão. A propósito do Imaginário Piedoso em Sórora Maria do Céu e Josefa de Óbidos*”. in SERRÃO, Vítor (coord.) – *Josefa de Óbidos e o Tempo Barroco*. Lisboa: IPPC/TLP, 1993.
- HATHERLY, Ana – *A Preciosa de Sórora Maria do Céu*. Lisboa: Instituto Nacional de Investigação Científica, 1990.
- HELLER, Eva – *A Psicologia das Cores*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, SL, 2007.
- HOLANDA, Francisco de – *Aetatibus Mundi Imagines*. 1545. p. 9 Disponível *On Line* . Biblioteca Nacional de Madrid. Última consulta feita em 15 de Junho de 2010. Versão digital.<http://catalogo.bne.es/uhtbin/cgisirsi/UIXzon3Hbr/BNMADRID/58895429/123>.
- IMPELLUSO, Lúcia – *La naturaleza y sus símbolos – Plantas, flores y animales*. Barcelona: Ed. Electa, 2ª edição, 2005.
- PANOFSKY, Erwin.- *Estudos de Iconologia*. 2ª. ed. Lisboa: Editorial Estampa, 1995.
- PEREIRA, Fernando António Baptista – *A arte portuguesa na época dos descobrimentos*. [S.l.]: Edição do Clube do Colecionador dos CTT – Correios de Portugal, 1996.
- PEREIRA, Paulo, dir. – *História da Arte Portuguesa*. [S.l.]: Círculo de Leitores, 1995. Vol. II.
- RÉAU, Louis – *Iconografía del Arte Cristiano; Iconografía de la Biblia – Nuevo Testamento*. Tomo 1/vol.2. Barcelona: Ediciones del Serbal, 1996-2000. 6 vols.
- REIS-SANTOS, Luís – *Garcia Fernandes*. Lisboa: Ed. Artis, 1957.
- SANTOS, Reynaldo dos – *Os Primitivos Portugueses*. 3ª ed. Lisboa: ANBA, 1958.
- SERRÃO, Vítor – *Arte Portuguesa. Da Pré-História ao Século XX. A Pintura Maneirista e Proto-Barroca*. [s/l.] Arte e Edições: 2009.

SERRÃO, Vítor – *História da Arte em Portugal. O Barroco*. Lisboa:Editorial Presença, 2003.

SERRÃO, Vítor (coord.) – *Josefa de Óbidos e o tempo Barroco*. Lisboa: I.P.P.C.: TLP, 1993.

SOBRAL, Luís de Moura – *Do Sentido da Imagens*. Lisboa: Estampa, 1996.

Bibliografia consultada

- ALMEIDA, Carlos Alberto Ferreira de - *Arte da Alta Idade Média. História da Arte em Portugal*, Lisboa: Publicações Alfa, 1988.
- *História da Arte em Portugal. O Românico*, Lisboa: Editorial Presença, 2001. ISBN: 171417/01.
- ALMEIDA, Carlos Alberto Ferreira de, BARROCA, Mário Jorge - *História da Arte Em Portugal. O Gótico*, Lisboa: Editorial Presença, 2002.
- ARENAS, José Fernández – *Introducción a la conservación del patrimonio y técnicas artísticas*. Barcelona: Editorial Ariel, S.A., 2007.
- ATLAS Básico Botânica*. Lisboa: Didáctica Editorial, 2004.
- BORROMEO, Carlos – *Instrucciones de la Fábrica del ajuar Eclesiásticos*. Universidad Nacional Autónoma de México. Imprenta Universitaria 1935-1985.
- BUONFIGLIO, Monica – *A Magia dos Anjos Cabalísticos*. São Paulo SP: SIG-Sociedade Industrial Gráfica, 1998.
- CARVALHO, Maria João Vilhena; CORREIA, Maria João Pinto – *Arte Portuguesa. Da Pré-História ao Século XX. A Escultura nos Séculos XV a XVII*. Arte e Edições: 2009.
- FOREY, Pamela; FITZSIMONS, C. - *Flores Silvestres*. 2ª Ed. Lisboa: Edições Plátano, 1998.
- GUSMÃO, Adriano- *Diogo Teixeira e seus colaboradores*. Lisboa: Artis, 1955. Nova Coleção de Arte Portuguesa, vol. 3.
- LEITE, Sílvia – *A Arte do Manuelino como percurso simbólico*. Casal de Cambra: Ed. Caleidoscópio. 2005.
- PEREIRA, Paulo – *2000 Anos de Arte em Portugal – Temas e Debates*. Lisboa: Actividades Editorias, Lda., 1999.
- *História da Arte Portuguesa. Vol.II*, Lisboa: Círculo de Leitores, 1995.
- *A Obra Silvestre e a Esfera do Rei – Iconologia da Arquitectura Manuelina na Grande Estremadura – Subsídios para a História da Arte*

Portuguesa XXXII - Edição: Instituto de História da Arte – Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra. Coimbra: 1990.

SANTA MARIA, Frei Agostinho de – *Santuário Mariano e História das Imagens Milagrosas de Nossa Senhora e das Milagrosamente Aparecidas, que se Venerão no Arcebispado Primáz de Braga, e nos Bispados seus Sufraganeos* - Tomo Quarto - Livro Primeiro. Lisboa: Edição Fac Símile, Alcalá MMVII, 1712.

SANTOS, Reynaldo dos - *Oito Séculos de Arte Portuguesa: História e Espírito*. Lisboa: Editorial Notícias, 1964-1970. 3 vols.

SCHMIDT, Joel – *Dicionário de Mitologia Grega e Romana*. Lisboa: Edições 70, 2005.

SEBASTIAN, Santiago - *Mensaje Simbólico del Arte Medieval. Arquitectura, Iconografía, Liturgia*, Madrid: Ediciones Encuentro, 1996.

SERRÃO, Vítor – *Arte Portuguesa. Da Pré-História ao Século XX. A Pintura Maneirista e Proto-Barroca*. [s/l.] Arte e Edições: 2009.

SERRÃO, Vítor (coord.) – *Josefa de Óbidos e o tempo Barroco*. Lisboa: I.P.P.C.: TLP, 1993.

– *Josefa em Óbidos*. Lisboa: Quetzal Editores, 2003.

– *A Pintura Maneirista em Portugal*. 1ª ed. Lisboa: Instituto de Cultura e Língua Portuguesa, 1982. Biblioteca Breve, 65.

– *História da Arte em Portugal – O Maneirismo*, Lisboa: Publicações Alfa S.A., 1993.

– *O Renascimento e o Maneirismo*, Lisboa: Editorial Presença, 2002.

– *O Maneirismo e o estatuto social dos Pintores Portugueses*, Lisboa: Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 1983.

– *História da Arte em Portugal, O Barroco*, Lisboa: Editorial Presença, 2003.

Documentos electrónicos

http://es.wikipedia.org/wiki/Iris_pseudacorus?uselang=pt

http://pt.wikipedia.org/wiki/Lilium_candidum

<http://symboldictionary.net/?p=1914>

http://translate.google.pt/translate?hl=ptPT&sl=en&u=http://www.library.ubc.ca/finearts/hogarth.html&ei=ePZvTu_QKci1hAf6xujECQ&sa=X&oi=translate&ct=result&resnum=11&sqi=2&ved=0CGQQ7gEwCg&prev=/search%3Fq%3Dthe%2Banalysis%2Bof%2Bbeauty%26hl%3Dpt-PT%26biw%3D1024%26bih%3D467%26prmd%3Dimvnsb

http://es.wikipedia.org/wiki/Helleborus_niger

<http://es.wikipedia.org/wiki/Leucojum>

<http://www.anatomiavegetal.ib.ufu.br/pdf-recursos-didaticos/morfvegetalorgaFLOR.pdf>

http://pt.wikipedia.org/wiki/Propor%C3%A7%C3%A3o_%C3%A1urea

<http://catalogo.bne.es/uhtbin/cgiirsi/UIXzon3Hbr/BNMADRID/58895429/123>

<http://www.plinn.com.br/datas/pascoa/08/pinho/01.html>

ANEXOS

Anexo 1 – Ficha Botânica da flor *Iris pseudacorus* L.

Lírio amarelo

Classificação científica

Reino:	Plantae
Divisão:	Magnoliophyta
Classe:	Liliopsida
Ordem:	Asparagales
Família:	Iridaceae
Subfamília:	Iridoideae
Género:	<i>Iris</i>
Espécie:	<i>I. pseudacorus</i>

Nome binomial

Iris pseudacorus



http://es.wikipedia.org/wiki/Iris_pseudacorus?uselang=pt

Anexo 2 – Ficha Botânica da flor *Lilium candidum* L.

Classificação científica

Reino: Plantae
Filo: Angiospermas
Classe: Monocotiledóneas
Ordem: Liliales
Família: Liliaceae
Gênero: *Lilium*
Espécie: *L. candidum*

Nome binomial

Lilium candidum L.

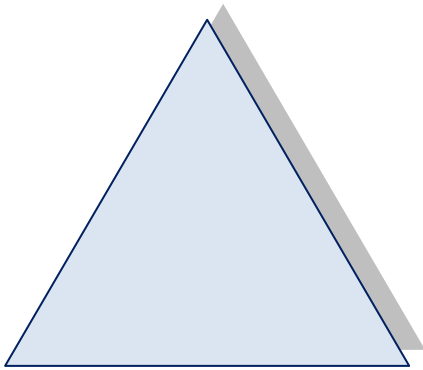


http://pt.wikipedia.org/wiki/Lilium_candidum

Anexo 3 – A simbologia do triângulo

Triângulo

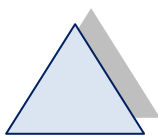
Símbolo com várias interpretações, aliás, conciliáveis: luz, trevas e tempo; passado, presente e futuro; sabedoria, força e beleza; nascimento, vida e morte; liberdade, igualdade e fraternidade.



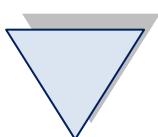
O triângulo é um dos símbolos que na religião Católica, está associado com a Santíssima Trindade.

O triângulo é a mais elementar forma geométrica, e também o primeiro símbolo puramente ligado à teologia. Para o filósofo e matemático “Pitágoras” (c.570 a.C. – c. 496 a.C.) o triângulo representava três vértices ou seja: o número 3 sendo que o mesmo pode emanar no ser humano, a essência da estabilidade.

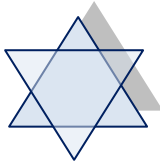
Pitágoras foi o fundador de uma escola de pensamento grega denominada em sua homenagem de “Pitagórica”.



A forma do triângulo desenhada com o vértice para cima, representa o Divino, assim como uma força crescente de elevação, apontada para o Céu.



O triângulo apontando para baixo é por vezes referido como o cálice. É o símbolo da água pela mesma fluir em linha descendente, assim como o receptáculo do corpo e sangue de Jesus, como tal, um dos mais antigos símbolos da Divindade.



Quando se encontram dois triângulos sobrepostos com posições contrários, forma um poderoso símbolo de equilíbrio e de união Divina. Na tradição ocidental, pode ser chamado de “Selo de Salomão”, assim como os símbolos da natureza que compreendem os quatro elementos água, fogo, ar e terra.

<http://symboldictionary.net/?p=1914>

Nota: Esta informação foi retirada do site acima indicado, mas feita a tradução para português.

Anexo 4 - Descrição do portal representado na pintura da “Anunciação” de Gregório Lopes (fig.11)

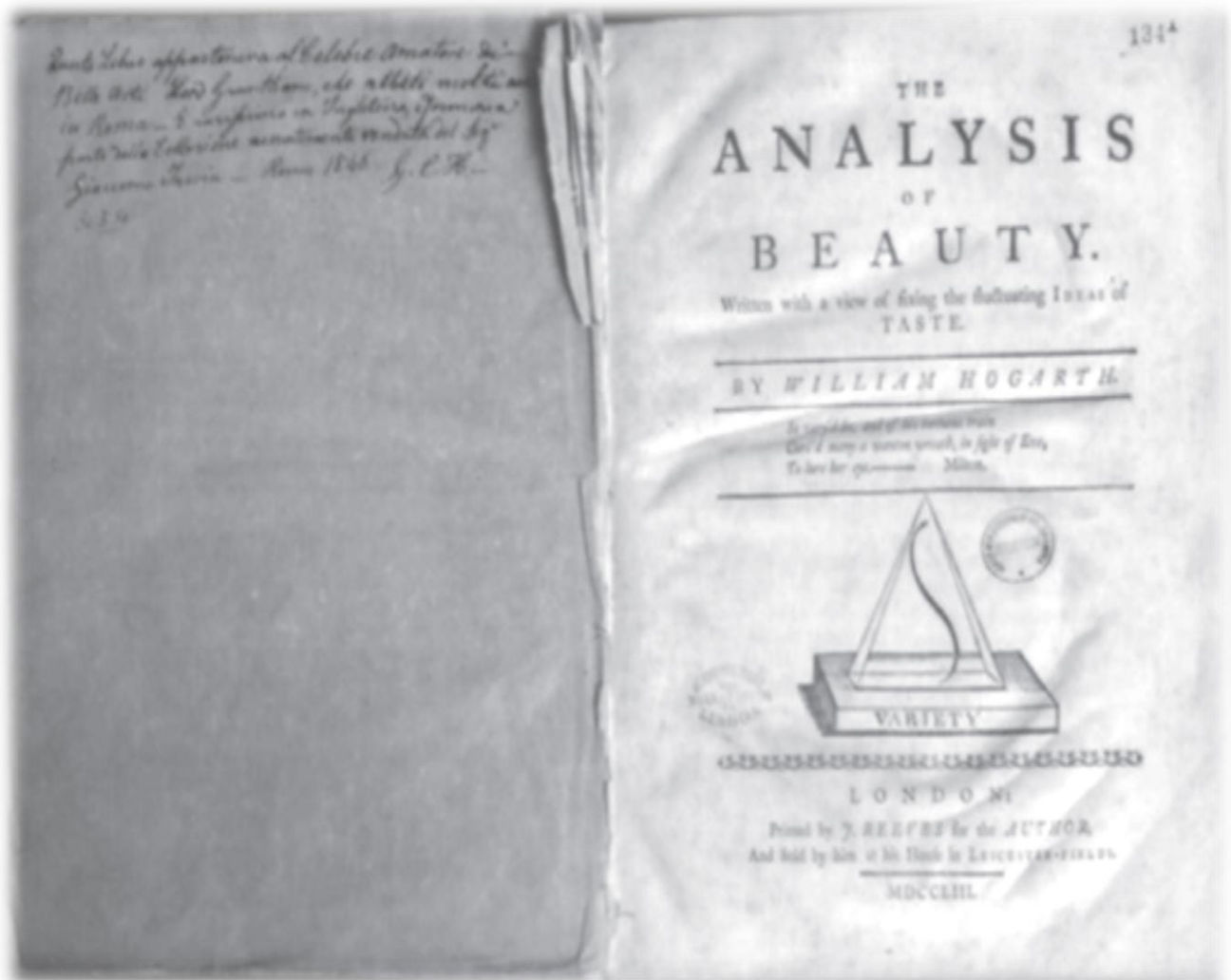
DOCUMENTO

“Portal de características renascentistas, que permite o acesso à câmara de Maria através de quatro degraus de formato e altura desigual, o que confere a divisão espacial em profundidade e “em gaveta” uma vez que a altura da câmara diminui em relação à da antecâmara. O Portal encontra-se ladeado por dois colunelos, cuja concepção se reveste de alguma novidade: é formado por uma base dourada assente num plinto quadrangular que, por sua vez se apoia num pedestal paralelepípedo com soco ressaltado, dado moldurado e cornija saliente; o fuste, na metade inferior, é cilíndrico sendo interrompido na parte central por duas caneluras horizontais, em metal dourado, a partir das quais se inicia o movimento ascensional da metade superior, que apresenta forma de balaústre, terminando com um capitel de ordem coríntia. Este, por sua vez, sustenta um entablamento clássico, formado por uma arquitrave de três bandas, um friso decorado com elementos vegetalistas com dois “amorzinhos” nas extremidades, uma cornija com saliências ao nível da coluna e uma reentrância central onde se encontra o tímpano curvilíneo decorado com um aconcheado. O arco de volta perfeita apoia em dois pilares de secção quadrada e capitel coríntio, possui, nos panos laterais, dois medalhões em baixo relevo, servindo de moldura a duas cabeças, representadas em perfil e com elmo”.

CASIMIRO, Luís Alberto – *A Anunciação do Senhor na Pintura Quinhentista Portuguesa (1500-1550). Análise Geométrica, Iconográfica e Significado Iconológico*. Tese de Doutoramento no Ramo de Conhecimento em História da Arte, apresentada à Faculdade de Letras do Porto, 2004. Texto policopiado, Vol. II. p.1619.

Anexo 5 – Capa do Tratado de 1753 de William Hogarth (1697-1764)

“THE ANALYSIS OF BEAUTY” Tratado de 1753 de William Hogarth (1697-1764)



http://translate.google.pt/translate?hl=pt-PT&sl=en&u=http://www.library.ubc.ca/finearts/hogarth.html&ei=ePZvTu_QKci1hAf6xujECQ&sa=X&oi=translate&ct=result&resnum=11&sqi=2&ved=0CGQQ7gEwCg&prev=/search%3Fq%3Dthe%2Banalysis%2Bof%2Bbeauty%26hl%3Dpt-PT%26biw%3D1024%26bih%3D467%26prmd%3Dimvnsb

Anexo 6 – Descrição da Composição de várias espécies de flores

28

FLOR

Introdução

As angiospermas apresentam um conjunto de características reprodutivas reunidas em uma estrutura exclusiva, a *flor*.

A evolução da flor foi seguramente um dos principais fatores que determinaram o sucesso e a grande diversidade das Angiospermas. Portanto, o estudo da estrutura e evolução da flor é importante na filogenia e classificação deste grupo de plantas.

A típica flor das Angiospermas é *monóclina*, com pistilos e estames inseridos no mesmo receptáculo e protegidos por apêndices estéreis, tendo as *sépalas* a função de proteção e as *pétalas* de atração de polinizadores.

A partir da flor primitiva, as tendências evolutivas gerais se deram nos seguintes sentidos: redução do número de elementos, disposição espiralada dos elementos passando à disposição cíclica; tépalas indiferenciadas passando à diferenciação de cálice e corola; adnação e fusão dos elementos; mudança de simetria da flor de actinomorfa para zigomorfa; formação de um hipanto que gradualmente se funde ao ovário com modificação do ovário súpero para ovário infero e reunião das flores em inflorescências.

Partes da flor

A flor é um ramo de crescimento determinado, localizado na porção terminal do caule, de um ramo caulinar ou axilar. No decorrer do processo evolutivo, as folhas, nós e entrenós desse ramo, sofreram profundas modificações, transformando-se em peças florais. Tais peças em conjunto formam quatro verticilos, cada um inserido em um dos nós do ramo, agora reduzido a um receptáculo. Cada uma dessas folhas modificadas, de cada verticilo floral, é denominada *antófilo*. Em dois desses verticilos formam-se as células sexuais sendo, portanto, chamados de verticilos férteis, os outros dois são apenas de células estéreis e, portanto, chamadas de verticilos protetores ou verticilos estéreis.

Uma flor quando completa, consta de um *pedicelo* que é um eixo caulinar que nasce na axila de uma ou mais brácteas. A flor será pedunculada ou séssil, caso apresente ou não o pedicelo.

Na extremidade, geralmente mais alargada, denominada *receptáculo floral* estão inseridos os elementos florais. O receptáculo é um ramo modificado, constituído de nós e entrenós muito curtos, podendo apresentar-se de forma bastante variada, o que pode determinar uma alteração da morfologia externa da flor. Por exemplo, em flores de grupos considerados primitivos, que em geral apresentam um grande número de peças florais, o receptáculo floral é alongado e as peças florais se dispõem ao redor dele de modo *espiralado*. Assim, nestas plantas, embora o eixo floral também seja de crescimento determinado, aparentam ter um crescimento indeterminado e tais flores são chamadas de *aciclicas* (fig. 1). Exemplo: flor de magnólia (*Magnolia grandiflora* - Magnoliaceae).

Nas flores especializadas, mais evoluídas, ocorre redução do número de peças florais com um encurtamento do eixo floral, constituindo um receptáculo floral mais achatado. Nestas flores, as peças florais não se dispõem mais de maneira espiralada, apresentando um arranjo *cíclico* ou *verticilado*, onde as peças de cada verticilo se inserem na mesma altura, e formam vários círculos concêntricos. Tais flores são denominadas *cíclicas* (fig.

2).

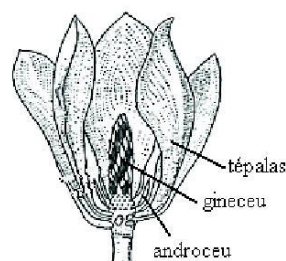


Figura 1 – Flor aciclica

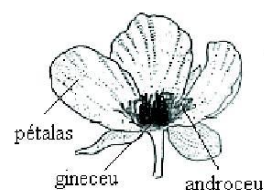


Figura 2 – Flor cíclica

Os apêndices florais mais externos são estéreis e constituem o *perianto*, sendo formado pelas sépalas e pétalas. As sépalas constituem o *cálice*. Internamente

estão as pétalas, que constituem a *corola*. Os apêndices florais mais internos são férteis sendo formados pelos estames (o conjunto é denominado *androceu*) e pistilos (o conjunto é denominado *gineceu*).

A flor que apresenta os dois verticilos férteis (androceu e gineceu) é dita *perfeita*, sendo também denominada hermafrodita ou *monóclina*.

Já a flor *imperfeita* apresenta apenas um dos elementos de reprodução. É uma flor estaminada se apresenta apenas o androceu ou pistilada se apresenta apenas o gineceu. Tal flor é dita *unissexuada* (masculina ou feminina) e também *diclina*.

Uma espécie *monóica* possui flores monóclinas ou díclinas situadas no mesmo indivíduo, em alturas diferentes ou em posições diferentes numa mesma inflorescência. Exemplo: chuchu (*Sechium edule* - Cucurbitaceae). A espécie *dióica* possui flores díclinas situadas em indivíduos diferentes. Exemplo: mamão-papaya (*Carica papaya* - Caricaceae). Se a espécie possui flores hermafroditas e unissexuais no mesmo indivíduo (ou não) é denominada *polígama*.

A flor é denominada *completa* se possuir os quatro verticilos: cálice, corola, androceu e gineceu, e *incompleta* se faltar algum destes verticilos.

Perianto

Os verticilos estéreis ou acessórios são: o cálice e a corola, formados respectivamente pelas sépalas e pétalas.

As flores são caracterizadas pelo número de peças de cada verticilo, pois este número costuma ser constante. Nas flores de Monocotyledoneae prevalece o número de três ou seus múltiplos para sépalas, pétalas, estames e carpelos. Estas flores são chamadas *trímeras* (fig. 3). Nos demais grupos de Angiospermae o número varia de quatro ou *tetrâmeras* (fig. 4), cinco ou *pentâmeras* ou mais (fig. 5).

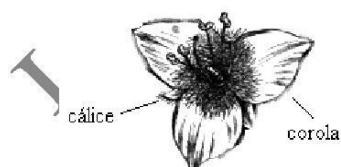


Figura 3 – Flor trímera

Numa flor, reconhecem-se um ou mais planos de simetria (flor simétrica) ou nenhum plano de simetria, sendo denominada *assimétrica* (fig. 6). Exemplo: biri

(*Canna* sp. - Cannaceae) e espécies da família Maranthaceae.

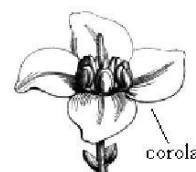


Figura 4 – Flor tetrâmera

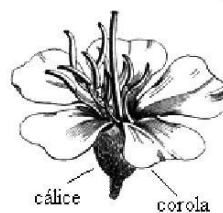


Figura 5 – Flor pentâmera

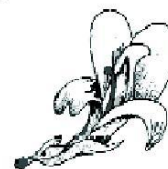


Figura 6 – Flor assimétrica

Com relação ao **plano de simetria** a flor pode ser classificada em:

Actinomorfa ou radiada: ocorre quando mais de dois planos de simetria podem ser traçados ao longo do eixo central. Exemplo: quaresmeira (*Tibouchina granulosa*, Melastomataceae) e abacate (*Persea americana* - Lauraceae). É importante que se observe apenas a disposição das sépalas e pétalas, pois se a observação se estender ao androceu e ao gineceu, dificilmente falaríamos em flores simétricas (fig. 7).

Zigomorfa ou dorsiventral: a flor apresenta apenas um plano de simetria, onde as peças do perianto se dispõem irregularmente em relação ao eixo central, mas simetricamente em relação a um plano, assim tanto o cálice como a corola podem ser divididos em duas metades iguais. (fig. 8). Exemplo: orquídea (*Dendrobium nobile* - Orchidaceae) e ervilha (*Pisum* sp. - Fabaceae).

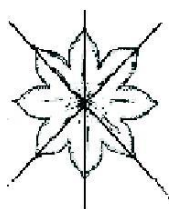


Figura 7 – Flor actinomorfa

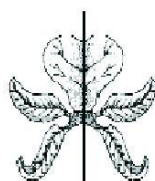


Figura 8 – Flor zigomorfa

Quando se analisa o perianto das flores de Angiospermas verifica-se que nem sempre cálice e corola estão presentes na flor. Deste modo as flores podem ser classificadas em:

Aclamídeas ou nuas: quando desprovidas de perianto, isto é, não apresentam cálice nem corola (fig. 9). Exemplo: pimenta-do-reino (*Piper* sp. Piperaceae).

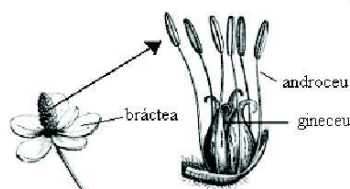


Figura 9 – Flor aclamídea

Monoclamídeas: quando apresentam apenas um dos verticilos estéreis, ou seja, somente cálice ou somente corola (fig.10). Exemplo: mamona (*Ricinus communis* - Euphorbiaceae).

Diclamídeas: quando apresentam os dois verticilos estéreis, sépalas e pétalas. Exemplo: ipê-de-jardim (*Tecoma stans* - Bignoniaceae), e quaresmeira (*Tibouchina granulosa* - Melastomataceae). Por sua vez as flores diclamídeas são classificadas em:

Heteroclamídeas ou periantadas: quando a flor possui sépalas e pétalas muito diferentes entre si, na textura, forma, tamanho e coloração, como ocorre na maioria das dicotiledôneas (fig. 11). Exemplos: hibisco (*Hibiscus* sp. - Malvaceae) e roseira (*Rosa* sp. - Rosaceae).

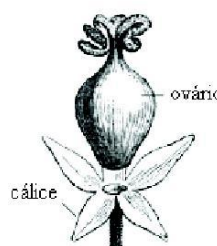


Figura 10 – Flor monoclamídea

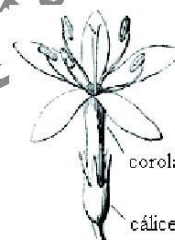


Figura 11 – Flor heteroclamídea

Homoclamídeas ou perigoniadas: quando não há diferenciação entre cálice e corola, ou seja, sépalas e pétalas são semelhantes em textura, coloração, forma e tamanho. Neste caso, as pétalas e sépalas são denominadas individualmente tépalas. Exemplo: lírio-de-São-Jorge (*Hemerocallis flava* - Liliaceae).

Cálice

O cálice, constituído de sépalas, é o primeiro dos verticilos florais, ou seja, o mais externo. O cálice geralmente é verde e tem a função de proteção dos órgãos essenciais (estames e pistilos). As sépalas são folhas modificadas que apresentam epiderme, nervuras e estômatos. A margem pode apresentar dentes, lobos ou segmentos, fendidos ou partidos.

O cálice pode ser classificado quanto à fusão de suas peças em:

Cálice dialissépalo: quando as sépalas são livres entre si. Exemplos: alameda-amarela (*Allamanda*

cathartica - Apocynaceae) e flamboyázinho (*Caesalpinia pulcherrima* - Fabaceae).

Cálice gamossépalo: quando as sépalas são unidas entre si. Exemplos: trombeta-de-anjos (*Brugmansia suaveolens* - Solanaceae) e tumbérgia-azul (*Thumbergia grandiflora* - Acanthaceae).

Corola

Internamente ao cálice encontra-se a corola, que é definida como o conjunto de pétalas. Ao contrário das sépalas, as pétalas têm geralmente textura mais delicada e apresentam diferentes cores. Quando não há diferenciação entre as pétalas e as sépalas, denominamos o conjunto de *tépalas*. Os diferentes formatos e cores da corola estão relacionados aos diferentes polinizadores das Angiospermas. Quando as pétalas se apresentam verdes, a corola é chamada *sepalóide*.

Como as sépalas, as pétalas são constituídas de epiderme, nervuras e parênquima. As pétalas apresentam o limbo (porção dilatada) e a unha (parte basal mais estreita). Quando falta a unha, a pétala é chamada de séssil.

A corola pode ser classificada quanto a fusão em:

Corola dialipétala, polipétala ou arquiclamídea: quando as pétalas são livres desde a base (fig. 12). Exemplo: quaresmeira-rasteira (*Schizocentron elegans* - Melastomataceae).

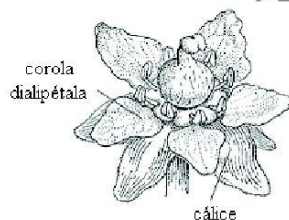


Figura 12 – Corola dialipétala

Corola gamopétala, simpétala ou metaclamídea: quando as pétalas são soldadas umas às outras, pelo menos na base (fig. 13). Exemplo: dama-da-noite (*Ipomoea alba*, - Convolvulaceae).

Tipos de Corola

Há diversos tipos de formas da corola, ou de combinações de características de soldadura e de

planos de simetria no arranjo das peças florais, podendo ser classificadas em:

1) Dialipétala

a) Actinomorfa

Crucifera: constituída de quatro pétalas iguais, dispostas em cruz com unhas longas e limbo grande (Fig. 14). Exemplo: couve, mostarda, nabo, couve-flor e repolho (Brassicaceae).

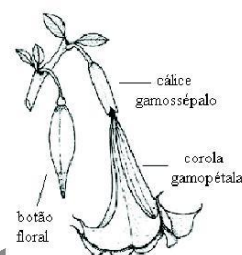


Figura 13 – Corola gamopétala

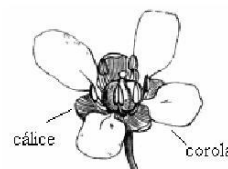


Figura 14 – Corola crucifera

Rosácea: cinco pétalas dispostas de forma circular, com unha reduzida sendo chamada subséssil (fig. 15), ou até sem unha (séssil). Exemplo: morango (*Fragaria* sp. - Rosaceae), goiaba (*Psidium* sp. - Myrtaceae), roseira (*Rosa* sp., Rosaceae) e pêssego (*Prunus pérsica* - Rosaceae).

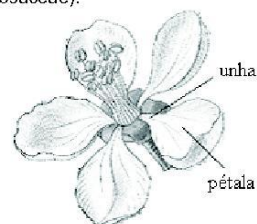


Figura 15 – Corola rosácea

Cariofilácea ou Cravínosa: constituída de cinco pétalas de unhas longas e limbo lacinulado (fig. 16).

Exemplo: cravina (*Dianthus chinensis* - Caryophyllaceae).

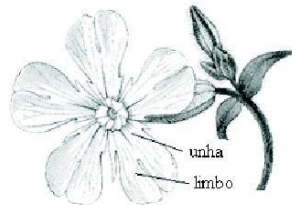


Figura 16 – Corola cariofilácea

b) Zigomorfa trîmera

Orquídeacea: com duas pétalas laterais chamadas asas e uma mediana inferior chamada de labelo (fig. 17). Exemplo: orquídea (*Cattleya* sp. - Orchidaceae).

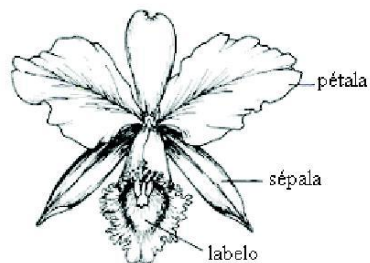


Figura 17 – Corola orquídeacea

c) Zigomorfa pentâmera

Vexilar: corola com cinco pétalas. Uma pétala superior livre e maior chamada *estandarte* ou *vexilo* recobrindo as duas laterais, iguais, chamadas *asas*. As duas inferiores, unidas pelas bordas e mais internas sendo envolvidas pelas asas, constituem a *carena* ou *quilha*. Exemplo: espécies da família Fabaceae (sub-família Papilionoideae).

Carenal: corola constituída de cinco pétalas, porém o estandarte ou vexilo está situado internamente e recoberto em parte pelas duas asas e estas pelas duas pétalas da carena ou quilha, que são separadas. Exemplo: espécies da família Fabaceae (sub-família Caesalpinioideae).

Anômala: é toda a corola dialipétala que não se enquadra nos tipos já descritos, e que apresenta

irregularidades notáveis, tais como tipos e disposição das pétalas (fig. 18). Exemplo: violeta (*Viola* sp. - Violaceae).



Figura 18 – Corola anômala

2) Gamopétala

a) Actinomorfa

Tubulosa: apresenta um número variável de pétalas soldadas entre si, formando um tubo relativamente longo e mais ou menos cilíndrico (fig. 19a e 19b). Exemplo: flores do disco de girassol (*Helianthus* sp. - Asteraceae) e margarida (*Chrysanthemum* sp. - Asteraceae).

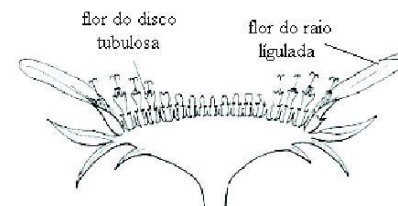


Figura 19a – Corte longitudinal do capítulo de girassol

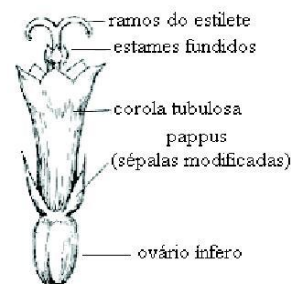


Figura 19b – Flor do disco

Rotácea ou Rotada: corola com tubo curto e limbo plano, circular, semelhante a uma roda (fig. 20). Exemplo: tomate (*Lycopersicum* sp. - Solanaceae) e manacá (*Brunfelsia* sp. - Solanaceae).

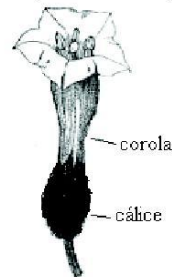


Figura 20 – Corola rotácea

Infundibuliforme: corola com tubo alongado que se estreita abruptamente para baixo como um funil (fig. 21). Exemplo: enrola-semana (*Ipomea cairica* - Convolvulaceae) e batata-doce (*Ipomea batatas* - Convolvulaceae).

Campanulada: o conjunto se assemelha a uma campainha, cujo tubo se alarga rapidamente na base, mantendo depois um diâmetro constante (fig. 22). Exemplo: *Campanula* sp. - Campanulaceae.

Urceolada: tubo alarga-se rapidamente na base e estreitando-se para cima (forma de jarra ou urna), (fig. 23). Exemplo: érica (*Erica tetralix* - Ericaceae).

Hipocrateriforme: corola com tubo alongado, alargando-se rapidamente na parte superior, com o limbo plano ou em forma de taça (fig. 24). Exemplo: jasmin (*Jasminum* sp. - Oleaceae) e vinca (*Cotharanthus roseus* - Apocynaceae).

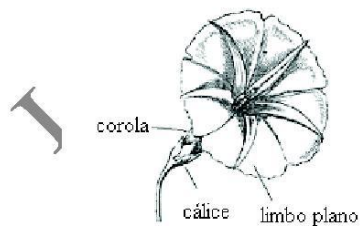


Figura 21 – Corola infundibuliforme

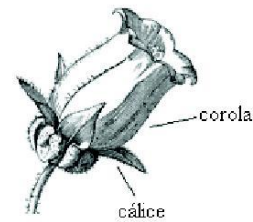


Figura 22 – Corola campanulada

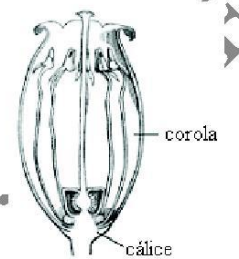


Figura 23 – Corte longitudinal da flor com corola urceolada

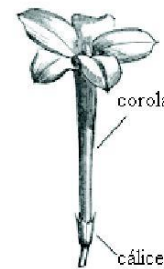


Figura 24 – Corola hipocrateriforme

b) Zigomorfa

Labiada: corola tubulosa com o limbo dividido em dois lábios, o inferior com três pétalas e o superior com duas pétalas (fig. 25). Exemplo: cardeal (*Salvia* sp. - Lamiaceae).

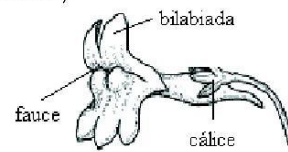


Figura 25 – Corola do tipo labiada

Personada: corola tubulosa e bilabiada, com o lábio inferior recurvado para cima, cobrindo a fauce (abertura do tubo da corola) tal como na (fig. 26). Exemplo: boca-de-leão (*Antirrhinum majus* - Scrophulariaceae).

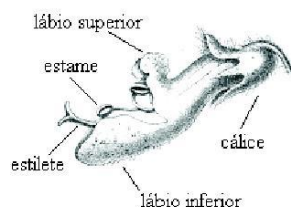


Figura 26 – Corola personada

Ligulada: tubo da corola bem curto, com o limbo das pétalas soldados entre si, formando uma lingüeta lançada para um dos lados. A distinção das pétalas, só se faz pelos dentes do ápice do limbo (fig. 27). Exemplo: flores periféricas do capítulo de Asteraceae, tais como dalias (*Dahlia* sp.), margaridas (*Chrysanthemum* sp.) e girassóis (*Helianthus* sp.).

c) Anômalo

Corola que não se enquadra em nenhum dos tipos mencionados (fig. 28). Exemplo: cana-da-Índia (*Canna generalis* - Cannaceae).

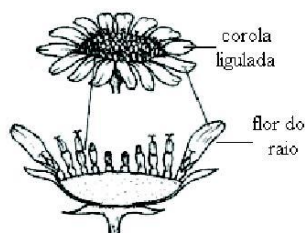


Figura 27 – Corola ligulada



Figura 28 – Corola anômala

Prefloração

A flor jovem encontra-se no estágio de *botão floral*. Nesta fase é possível analisar a prefloração do cálice e/ou corola. A prefloração é a disposição que as sépalas ou pétalas assumem no botão floral antes da antese (exposição dos órgãos sexuais da flor).

Durante a maturação, a flor passa do estágio de botão para a antese, que pode ser definida como o momento de abertura do botão floral. São vários os tipos de prefloração:

Valvar: é a prefloração caracterizada pelo simples contato das peças florais (sépalas ou pétalas), apenas se tocando pelos bordos. Exemplo: corola das espécies de Malvaceae.

Imbricada: quando existe uma peça totalmente interna e outra totalmente externa e as restantes se recobrem e são recobertas. Exemplo: as camélias apresentam o cálice com prefloração imbricada e as rosáceas têm a corola com este tipo de prefloração

Contorta: cada sépala recobre a seguinte e é recoberta pela anterior. Exemplo: jasmim-manga (*Jasminum* sp. - Oleaceae).

Quincuncial: são duas pétalas externas, duas internas e uma semi-interna, isto é, com um só lado recoberto. Exemplo: cálice das Malpighiaceae.

Verticilos Fértéis

Os verticilos férteis são o androceu e o gineceu, que são a parte masculina e feminina da flor, respectivamente.

Androceu

É o verticilo floral fértil "masculino", formado pelos estames (microsporófilos) que produzem os microsporângios (sacos polínicos), encarregados de produzir os micrósporos, que são produtos imediatos da meiose; estes por sua vez são transformados em grãos de pólen que contêm os microgametófitos.

Um estame típico consta de uma parte estéril chamada filete ou filamento e uma parte fértil, a antera unida por um tecido denominado conectivo (fig. 29).

Estaminódios são estames estéreis que apresentam diversas funções, tais como nectários,

estruturas petalóides atrativas para polinizadores e alimento para insetos e aves.

A antera é a porção do estame que fica geralmente na região superior do filete e é na antera que se formam os grãos de pólen. Geralmente a antera é constituída por duas *tecas* (cada uma das quais apresentando dois sacos polínicos), unidas entre si por um tecido estéril, o *conectivo* que é um prolongamento do filete. Neste caso as anteras são chamadas *bitecas*. Há também anteras *monotecas* que possuem somente uma teca. Exemplo: brinco de princesa (*Hibiscus rosasinensis* - Malvaceae).

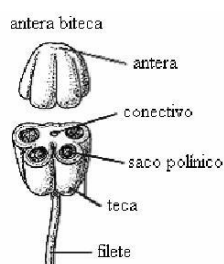


Figura 29 – Corte transversal da antera

Ao se levar em conta o número, arranjo, fusão dos estames e características da antera, o androceu pode ser classificado de diferentes maneiras.

De acordo com o número de estames em relação ao número de pétalas, as flores podem ser classificadas em:

Oligostêmones: se o número de estames for menor que o número de pétalas. Exemplo: ipê (*Tecoma stans* - Bignoniaceae).

Isostêmones: se o número de estames for igual ao de pétalas (fig. 30). Exemplo: café (*Coffea arabica* - Rubiaceae).

Diplostêmones: se o número de estames for o dobro do número de pétalas (fig. 31). Exemplo: quaresmeira (*Tibouchina granulosa* - Melastomataceae).

Polistêmones: se o número de estames for maior que o número de pétalas, exceto o dobro (fig. 32). Exemplo: goiaba (*Psidium guyava* - Myrtaceae).



Figura 30 Flor isostêmona

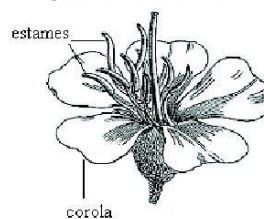


Figura 31 – Flor diplostêmona

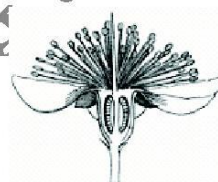


Figura 32 - Corte longitudinal de flor polistêmona

Segundo o tamanho dos estames, o androceu pode ser classificado em:

Isodinamo: apresenta todos os estames de tamanhos iguais (fig. 33). Exemplo: dama-da-noite (*Ipomoea alba* - Convolvulaceae).

Didinamo: apresenta 4 estames, sendo 2 maiores e 2 menores (fig. 34). Exemplo: ipê-de-jardim (*Tecoma stans* - Bignoniaceae).

Tetradinamo: apresenta 6 estames, sendo 4 maiores que os restantes (fig. 35). Exemplo: cesto-de-ouro (*Aurinia saxatilis* - Brassicaceae).

Heterodinamo: apresenta pelo menos um estame de tamanho diferente (fig. 36). Exemplo: flamboyant (*Delonix regia* - Fabaceae).

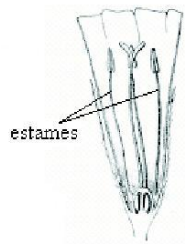


Figura 33 – Androceu isodínamo

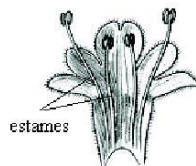


Figura 34 – Androceu didínamo

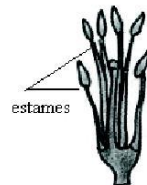


Figura 35 – Androceu tetradínamo



Figura 36 – Androceu heterodínamo

Com relação à *soldadura dos filetes*, o androceu pode ser classificado em:

Dialistêmon: os filetes são livres entre si.

Gamostêmon: os filetes estão soldados entre si. Neste caso podem ser de várias formas:

Monadelfo: todos os estames permanecem unidos em um só grupo (fig. 37). Exemplo: hibisco (*Hibiscus* sp. - Malvaceae).

Diadelfo: um dos estames é livre e os demais soldados entre si (fig. 38). Exemplo: glicínia (*Wisteria sinensis* - Fabaceae).

Poliadelfo: os estames são soldados pelo filete em mais de três grupos. Exemplo: flor de laranjeira (*Citrus sinensi* - Rutaceae).

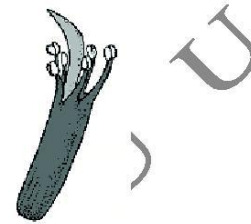


Figura 37 – Androceu monoadelfo



Figura 38 – Androceu diadelfo

As anteras são geralmente livres entre si, porém em algumas famílias, como Asteraceae, as anteras podem estar unidas. Tal fato é chamado *sinanteria* (fig. 39).

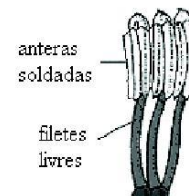


Figura 39 - Sinanteria

De acordo com a *disposição dos estames em relação à corola*, estes podem ser:

Livres: estames presos apenas ao receptáculo (fig. 40).

Epipétalos: estames adnatos (aderentes) às pétalas (fig. 41).

Inclusos: estames que não ultrapassam o nível da entrada da corola ou do cálice (fig. 42).

Exertos: estames que se sobressaem na garganta do cálice ou da corola (fig. 43).

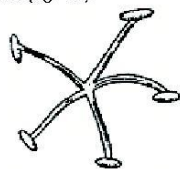


Figura 40 – Estames livres

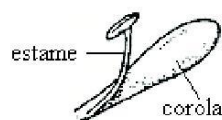


Figura 41 – Estames epipétalos

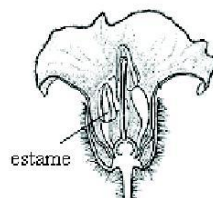


Figura 42 – Estames inclusos

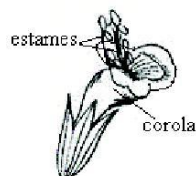


Figura 43 – Estames exertos

De acordo com a *união do filete à antera* estas podem ser classificadas em:

Antera basifixa: o filete une-se à antera pela base (fig. 44a).

Antera dorsifixa: o filete une-se à antera pelo dorso (fig. 44b).

Antera apicefixa: o filete une-se à antera pelo ápice (fig. 44c).

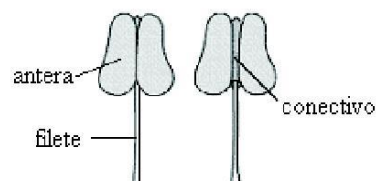


Figura 44 a – Antera basifixa

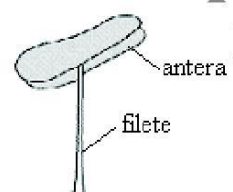


Figura 44b – Antera dorsifixa

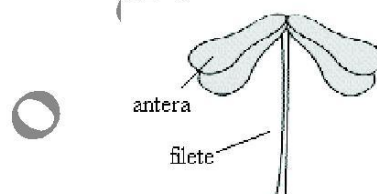


Figura 44c – Antera apicefixa

Quanto à *liberação do grão-de-pólen*, a deiscência (abertura) da antera, pode ser classificada em:

Rimosa ou longitudinal: a abertura ocorre por uma fenda longitudinal em cada teca, sendo este tipo o mais freqüente (fig. 45). Exemplo: cipó-una (*Arabidaea brachypoda* - Bignoniaceae).

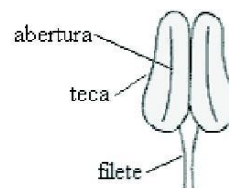


Figura 45 – Deiscência longitudinal

Valvar ou opercular: a abertura ocorre por uma ou duas valvas em cada teca. É mais raro e ocorre na família Lauraceae (fig. 46). Exemplo: abacate (*Persea americana* - Lauraceae).

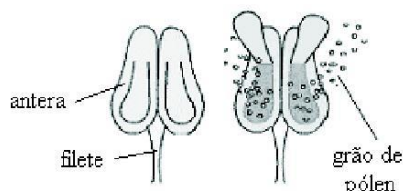


Figura 46 – Deiscência valvar

Poricida: a abertura ocorre por poros localizados geralmente na porção apical da teca (fig. 47). Exemplo: quaresmeira (*Tibouchina granulosa* - Melastomataceae).

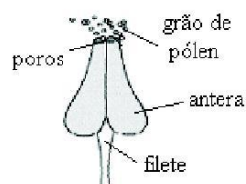


Figura 47 – Deiscência poricida

Transversal: ocorre por uma fenda transversal na teca (fig. 48). Exemplo: manta-de-dama (*Alchemilla xanthoclor* - Rosaceae).

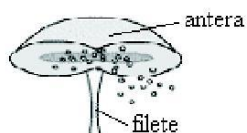


Figura 48 – Deiscência transversal

Microsporogênese

Microsporogênese é a seqüência de eventos que ocorre desde a formação dos *microsporócitos* até a tetrade de micrósporos (fig. 49).

No início da microsporogênese, as células esporógenas do interior do saco polínico, podem dar origem diretamente às células-mãe do grão de pólen (*microsporócito*), sofrer algumas divisões, ou parte destas também pode degenerar.

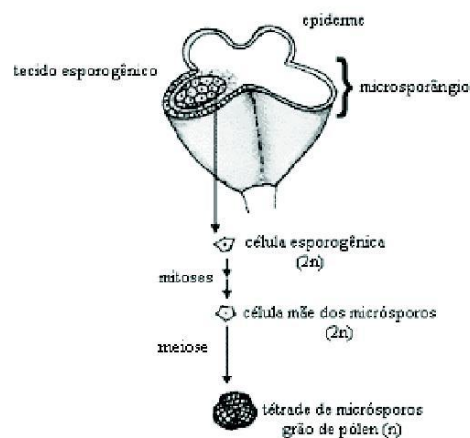


Figura 49 – Esquema de microsporogênese

Cada *microsporócito* ($2n$) sofre uma divisão meiótica (R), originando uma tetrade de *micrósporos* (n). Cada micrósporo da tetrade apresenta a metade do número de cromossomos da espécie (número haplóide ou n) e dá origem a um grão de pólen.

Microgametogênese

O micrósporo (n) sofre uma divisão mitótica da qual resultam duas células: uma célula menor, a geradora, e uma maior, a vegetativa (ou célula do tubo). Cerca de 70% das espécies liberam seus grãos de pólen nesse estágio, e cada um desses constitui um microgametófito binucleado. Neste caso, a segunda mitose ocorre após a polinização, no estigma da planta receptora do pólen, antes do desenvolvimento do tubo polínico.

Nos restantes 30%, a célula geradora sofre uma nova mitose, resultando na formação dos *dois núcleos gaméticos masculinos*. Nesse caso, o grão de pólen constitui o microgametófito maduro, trinucleado.

Estrutura do grão de pólen

O grão de pólen é o *microgametófito* ou *gametófito masculino* e apresenta formas bastante variadas. A mais comum é a arredondada ou ovóide, de cor amarela e algumas vezes avermelhada. Encontram-se normalmente livres nos sacos polínicos, sendo esses grãos denominados *mônades*. Em algumas famílias os grãos de pólen permanecem em *tétrades* que podem se unir em grupos maiores formando as *pollades*.

Pode-se ter ainda a reunião de todos os grãos de pólen em um saco polínico, formando as *polínias* (fig. 50), muito comum em espécies de Orchidaceae (fig. 51) e Asclepiadaceae.

O grão de pólen maduro geralmente é triclular. Internamente é envolvido por uma fina camada de celulose, a *intina* e externamente por outra camada, a *exina*, que confere grande resistência ao grão de pólen. A ornamentação da exina pode ser bem variada, sendo os tipos mais comuns: *psilada* (lisa), *espinhosa*, *estriada*, e *reticulada*.

As *aberturas* são áreas delimitadas no grão de pólen, geralmente de parede fina. Tais aberturas são pontos por onde emerge o tubo polínico, durante a germinação do grão de pólen. Podem ser circulares (*poro*), alongadas (*colpo*, *sulco*) ou em forma de *anel* (fig. 52).

O estudo do grão de pólen tem papel relevante na taxonomia (palinotaxonomia), sendo importante no controle da origem e qualidade do mel, em pesquisas de arqueologia e geologia e na medicina (alergias).

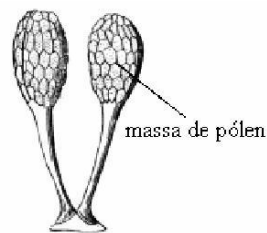


Figura 50 – Polínias

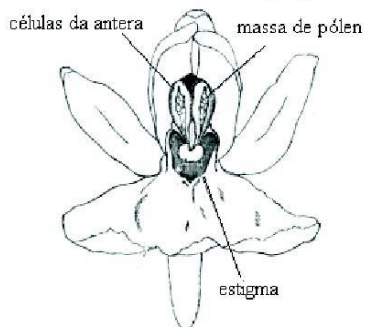


Figura 51 – Orchidaceae

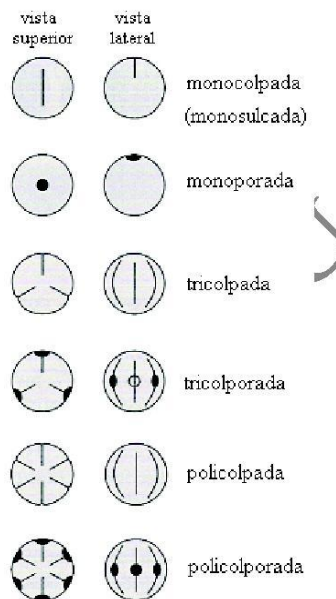


Figura 52 - Tipos de abertura do grão de pólen

Gineceu

A parte "feminina" da flor denomina-se *gineceu* e é constituída por pistilos que são folhas profundamente modificadas, os *carpelos* (megasporófilos), que produzem os *óvulos* (megasporângios) que contêm os *megásporos*.

O *gineceu* compreende todos os pistilos da flor. Os pistilos são tipicamente compostos de um *estigma* (que serve como coletor e facilitador da germinação do pólen carregado pelo vento, água, ou vários animais), do *estilete* (região especializada para o crescimento do tubo polínico) e o *ovário* (uma porção basal dilatada que circunda e protege os óvulos) (fig. 53).

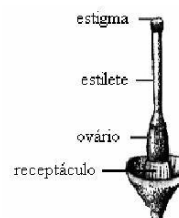


Figura 53 - Esquema do Gineceu

O pistilo pode ser formado por um só carpelo e nesse caso falamos em *pistilo simples* (unicarpelar). Se o pistilo é formado por dois ou mais carpelos unidos o pistilo é *composto* (bicarpelar, tricarpelar ou pluricarpelar), ou seja, é indispensável que os carpelos sejam soldados para que constituam um único pistilo (fig. 54).

O gineceu formado por dois ou mais carpelos soldados é denominado *sincárpico* ou *gamocarpelar* e quando cada carpelo constitui um pistilo e numerosos pistilos constituem o gineceu fala-se em gineceu *apocárpico* ou *dialicarpelar* como por exemplo a rosa (*Rosa grandiflora* -, Rosaceae) (Fig. 55, 55a e 56).

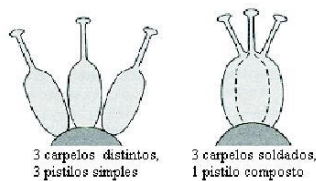


Figura 54 - Carpelo e pistilo



Figura 55 - Ovário tricarpelar e dialicarpelar



Figura 55a - Ovário tricarpelar e gamocarpelar



Figura 56 - Esquema de soldadura do estigma

Com relação ao **número de carpelos**, o ovário pode ser classificado em:

Ovário unicarpelar: o ovário é simples e, conseqüentemente, formado por um único carpelo (fig. 57).

Ovário bicarpelar, tricarpelar ou pluricarpelar: o ovário é composto, sendo formado respectivamente por 2, 3 ou mais carpelos soldados (fig. 58 e 59).

A cavidade do ovário que contém os óvulos denomina-se *lóculo*. De um modo geral, o número de lóculos do ovário corresponde ao número de carpelos. Segundo o número de lóculos o ovário pode ser, uni, bi, tri ou plurilocular se possui respectivamente 1, 2, 3 ou mais lóculos.

A inserção do estilete no ovário pode ser:

Terminal: inserção na parte superior do ovário.

Lateral: inserção ocorre lateralmente ao ovário.

Ginobásico: inserção na base do ovário.

O estigma também pode apresentar-se único ou ramificado, com várias formas.

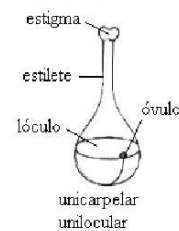


Figura 57 - Ovário simples

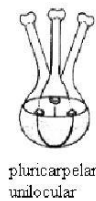


Figura 58 - Ovário composto

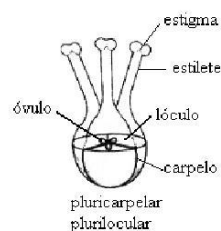


Figura 59 - Ovário composto

Flores quanto à posição do ovário

As peças florais (sépalas, pétalas e estames) exibem uma variação na sua disposição e no seu arranjo no receptáculo, e em relação ao ovário. De acordo com esta disposição a flor é caracterizada como hipógina, perígina ou epígina.

A flor *hipógina* apresenta ovário súpero (livre) e o pistilo se localiza acima da inserção dos demais verticilos (perianto e androceu) (fig. 60). Mesmo quando os estames são epipétalos, isto é, estão adnatos (aderentes) às pétalas em posição superior ao ovário, a flor também é hipógina. No entanto, quando as sépalas, pétalas e estames apresentam-se adnatos, isto é, soldados até uma certa altura, formando uma estrutura semelhante a um copo, denominada *hipanto*, o ovário é *súpero*, mas a flor é *perígina* (fig. 61). Nas flores períginas, podemos perceber o ovário apenas abrindo o hipanto.

Obs: O hipanto é definido como uma estrutura em forma de urna ou taça que circunda o ovário.

Quando os demais verticilos situam-se acima do ovário, não sendo possível separá-los dos tecidos que o revestem, o ovário é *infero* e a flor é chamada de *epígina* (fig. 62).

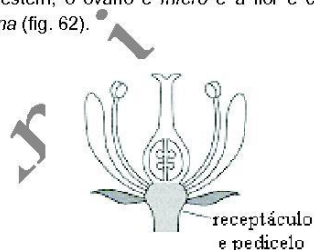


Figura 60 - Flor hipógina - Ovário súpero

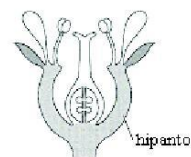


Figura 61 - Flor perígina - ovário súpero

Mais uma observação pode ser feita com relação à posição dos órgãos essenciais da flor. Algumas flores apresentam um prolongamento do eixo floral elevando o gineceu, o androceu, ou ambos acima dos demais verticilos florais. Se apenas o gineceu é elevado, o prolongamento do eixo é denominado *ginóforo*. Exemplo: pata de vaca (*Bauhinia variegata* - Fabaceae).

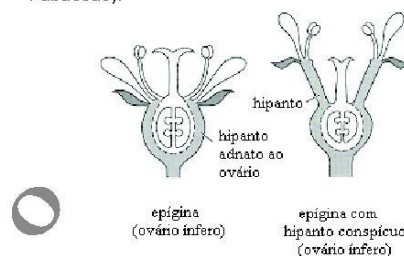


Figura 62 - Flor epígina

Se o eixo prolongado eleva o androceu acima do nível de inserção dos demais elementos do perianto, é denominado *andróforo*. Quando o gineceu e o androceu são elevados por um mesmo eixo este é denominado *androgínóforo*. Exemplo: flor do maracujá (*Passiflora* sp - Passifloraceae).

Óvulo

O óvulo é o *megasporângio* das Gimnospermas e Angiospermas, onde são formados os *megásporos* ou *macrósporos* que originarão o *megagametófito* (saco embrionário). Depois da fecundação, o óvulo é transformado em semente.

O óvulo consta de um maciço celular, chamado *nucelo*, envolvido por dois tegumentos: *primina*, que é a membrana externa e *secundina* que é a membrana interna. Esses dois envoltórios não cercam completamente a nucela, deixando uma pequena abertura, a *micrópila*, por onde passará o tubo polínico (fig. 63). Nem todos os óvulos apresentam os dois

tegumentos; óvulos com um só tegumento são comuns em Gimnospermas e Dicotiledôneas gamopétalas e óvulos com dois tegumentos, são próprios de Monocotiledôneas e Dicotiledôneas dialipétalas.

O óvulo prende-se à placenta por meio de um eixo, denominado *funículo*. O funículo, de dimensões variadas, apresenta um feixe vascular que se estende até a base da nucela, ou *chalaza*. No óvulo, o ponto de inserção do funículo chama-se *hilo*.

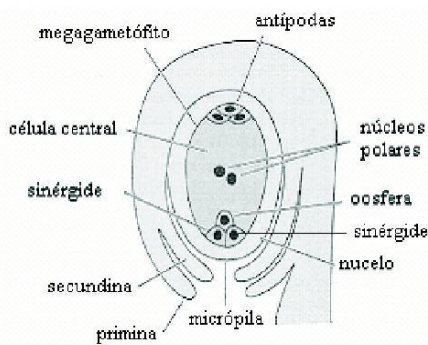


Figura 63 - Esquema de um óvulo com seus envoltórios

Tipos de Óvulos

Considerando-se a curvatura do funículo e a torção da nucela, os óvulos podem ser classificados em:

Ortótropo: é o óvulo reto que não apresenta nenhuma curvatura; assim o funículo, chalaza e micrópila (voltada para cima) estão em linha reta (fig. 64). Os óvulos ortótropos são raros em Angiospermas e freqüentes entre as Gimnospermas.

Anátropo: este é o tipo de óvulo mais comum entre as Angiospermas. Nele o funículo sofre uma grande curvatura, o óvulo sofre uma rotação de 180° e a micrópila se aproxima do funículo. No entanto, a curvatura não afeta a forma do saco embrionário (fig. 65).

Anfitropo: quando ocorre uma curvatura semelhante à anterior, mas em que há também curvatura do saco embrionário; a chalaza não está oposta à micrópila.

Campilótropo: tipo de óvulo que apresenta uma curvatura sem afetar o saco embrionário, neste caso a

chalaza não fica oposta à micrópila, como acontece no óvulo anátropo (fig. 66).

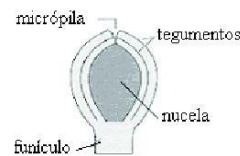


Figura 64 - Óvulo ortótropo

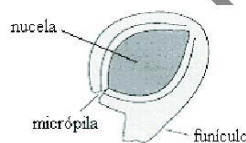


Figura 65 - Óvulo anátropo

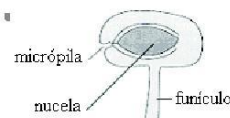


Figura 66 - Óvulo campilótropo

Placentação

A região do ovário à qual os óvulos estão presos, cada um pelo seu funículo, é denominada *placenta*. A disposição ou localização da placenta ou placentas no ovário é denominada *placentação*, e é variável nas diferentes flores.

Os principais tipos de placentação são:

Parietal: os óvulos estão presos à parede do ovário ou as suas expansões (fig. 67).

Axilar: os óvulos estão presos na parte central de um ovário composto na axila dos septos. Neste caso o ovário apresenta número de lóculos igual ao número de carpelos (fig. 68).

Central Livre ou Axial: os óvulos estão ligados ao longo (ou na porção distal) de um eixo central livre na porção superior do ovário, mas ligado à sua base (fig. 69). É exclusiva de ovários uniloculares.

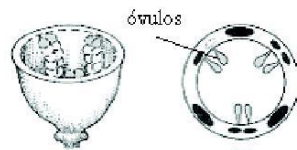


Figura 67 - Placentação parietal

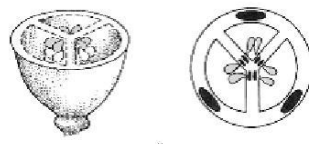


Figura 68 - Placentação axilar

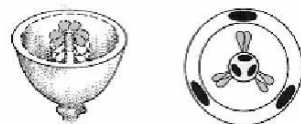


Figura 69 - Placentação central livre ou axial

Megasporogênese e megagametogênese

O óvulo forma-se na cavidade do ovário (lóculo) e inicialmente começa a crescer como uma protuberância, o *nucelo*. À medida que ocorre o desenvolvimento, começam a crescer os *tegumentos* (1 ou 2), que envolvem o nucelo, exceto na região da *micrópila*. Cada óvulo encontra-se ligado à placenta pelo *funículo*.

No interior do primórdio do óvulo, uma das quatro células torna-se mais evidente que as outras, maior em tamanho, citoplasma mais denso e núcleo mais conspicuo. Esta célula chamada de *megasporócito* ($2n$) geralmente é a *célula-mãe dos megásporos* (fig. 70).

Após uma *meiose* a célula-mãe do *megásporo* ($2n$) dará origem a 4 *megásporos* (n). Três desses megásporos geralmente degeneram. O megásporo funcional vai então se desenvolver e dar origem ao *megagametófito*, que será chamado de *saco embrionário*. Inicialmente o megásporo cresce e o seu núcleo se divide. Os núcleos filhos migram para os pólos do saco embrionário, agora binucleado. Cada um dos núcleos sofre ainda duas divisões sucessivas, resultando um saco embrionário com 8 núcleos. De cada pólo um núcleo migra para o centro do saco embrionário; são os *núcleos polares*. A seguir formam-

se paredes celulares. No centro forma-se uma célula binucleada (com 2 núcleos polares); esta é a *célula-mãe do endosperma*.

Na extremidade micropilar tem-se *duas sinérgides* mais a *oosfera*. Na extremidade oposta formam-se três células denominadas *antípodas*.

Neste estágio, o óvulo está pronto para ser fecundado (fig. 71). Em resumo, a célula-mãe do megásporo ($2n$) dá origem aos megásporos (n), um dos quais vai crescer e formar o saco embrionário (n), com todos os núcleos (n) que posteriormente vão receber suas porções de citoplasma, formando as sete células, uma das quais binucleada ($n+n$).

Obs: Além deste, existem vários outros tipos de saco embrionário.

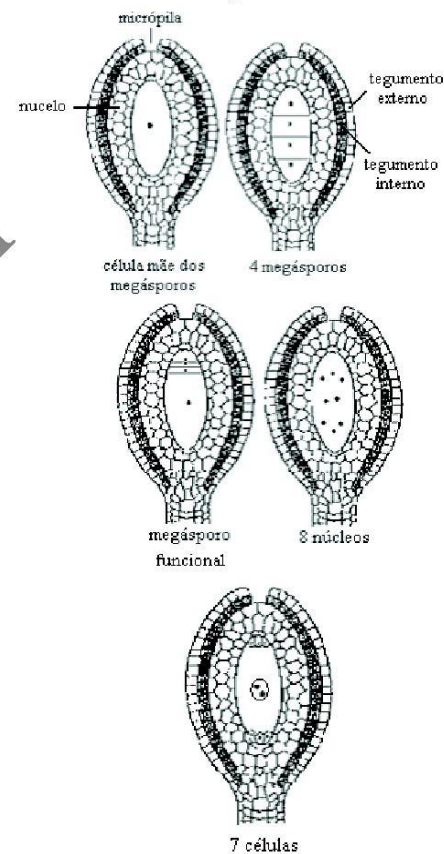
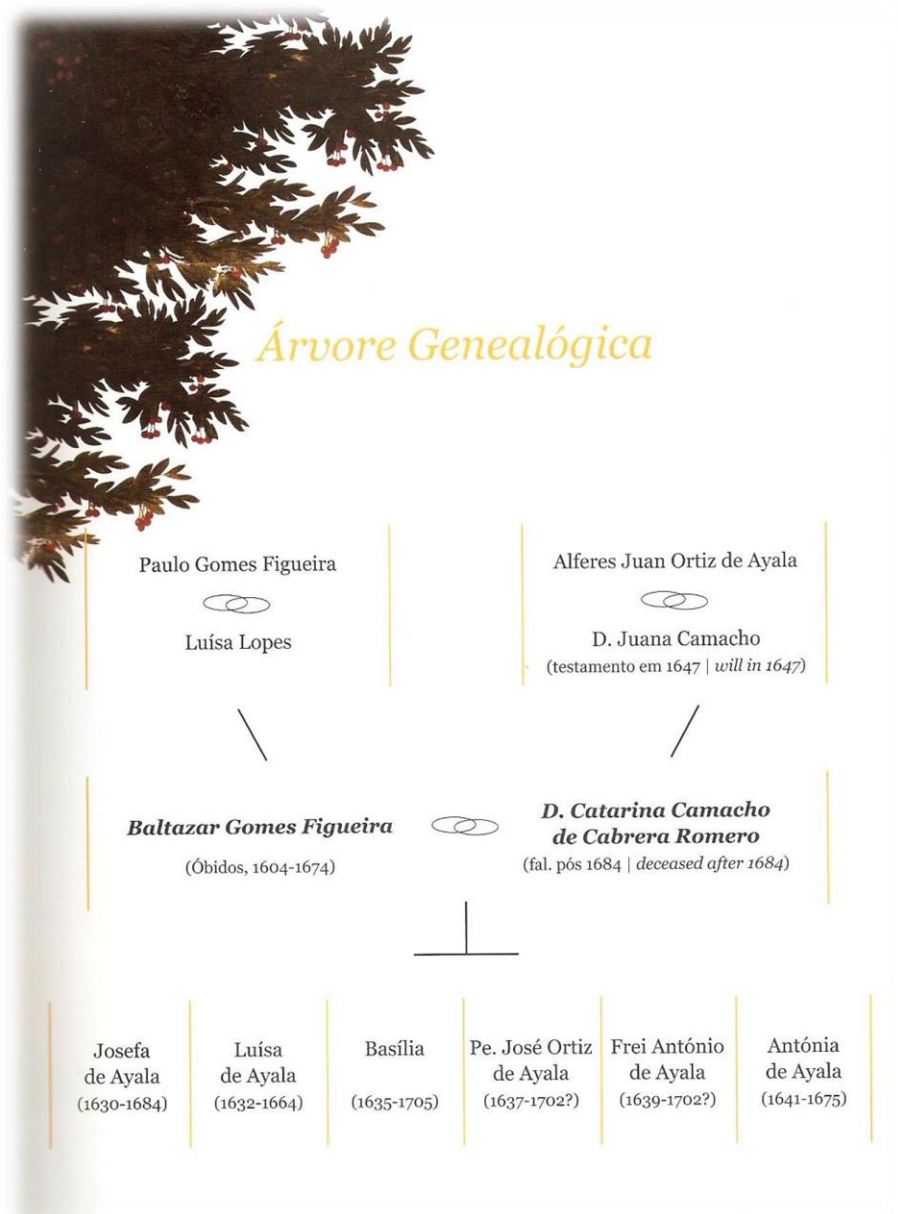


Figura 70 - Megasporogênese e Megagametogênese

Anexo 7 - Árvore genealógica de Baltazar Gomes Figueira (1604-1674)



Catálogo da Câmara Municipal de Óbidos – *Pintor que nos países foi celebrado* – Baltazar Gomes Figueira (1604-1674). Óbidos. 2005, pág.27

Anexo 8 – Inventário de pinturas com flores de Josefa D'Óbidos




IMAGEM	TÍTULO DA OBRA	DIMENSÃO	MATERIAL	LOCAL	DATA
	SÃO JOSÉ	8,2 X 5,8 cm	Gravura a buril	Museu Nacional Arte Antiga – Lisboa	1646
	A VIRGEM COM O MENINO E SANT'ANA	37,5 X 33 cm	Pintura a Óleo s/cobre	Fundação Bissaya Barreto - Coimbra	c. 1650
	NATUREZA-MORTA COM POTES DE BARRO	24,6 X 30,4 cm	Pintura a Óleo s/tela	Colecção Privada - Família Nogueira F. Vieira	c. 1660




IMAGEM	TÍTULO DA OBRA	DIMENSÃO	MATERIAL	LOCAL	DATA
	NATUREZA-MORTA: CESTO COM BOLOS E TOALHAS	61 X 50,5 cm	Pintura a Óleo s/tela	Colecção Privada Banco Espírito Santo - Lisboa	c. 1660
	SÃO JOSÉ E O MENINO JESUS	13 X 11 cm	Pintura a Óleo s/cobre	Colecção Privada	c. 1661
	AGNUS DEI	85 X 110 cm	Pintura a Óleo s/tela	The Walters Art Galeria Baltimore	c. 1660-1670




IMAGEM	TÍTULO DA OBRA	DIMENSÃO	MATERIAL	LOCAL	DATA
	LACTÂNCIA DE S.BERNARDO	112,5 X 78 cm	Pintura a Óleo s/tela	Museu Nacional Machado Castro -Coimbra	c. 1660-1670
	JESUS CRISTO SALVADOR DO MUNDO	82,5 X 52,5 cm	Pintura a Óleo s/tela	Colecção Privada	c. 1660-1670
	O MENINO JESUS SALVADOR DO MUNDO	57 X 41,5 cm	Pintura a Óleo s/tela	Museu Nacional Arte Antiga -Lisboa	c. 1660-1670

IMAGEM	TÍTULO DA OBRA	DIMENSÃO	MATERIAL	LOCAL	DATA
	NATUREZA-MORTA FLORES, FRUTOS E LEGUMES	64 X 104 cm	Pintura a Óleo s/tela	Museu Nacional Arte Antiga - Lisboa	c.1660-1670
	NATUREZA-MORTA	—	Pintura a Óleo s/tela	Colecção Privada	c. 1660-1680
	NATUREZA-MORTA	—	Pintura a Óleo s/tela	Colecção Privada	c. 1660-1680


IMAGEM	TÍTULO DA OBRA	DIMENSÃO	MATERIAL	LOCAL	DATA
	A VIRGEM E O MENINO	4,9 X 4,9 cm	Pintura a Óleo s/cobre	Colecção Privada	c. 1670-1680
	AGNUS DEI	85,5 X 104,5 cm	Pintura a Óleo s/tela	Museu da Basílica da Irmandade de Nossa Senhora das Dores e de Santa Ana - Braga	c.1670-1680
	AGNUS DEI	88 X 116 cm	Pintura a Óleo s/tela	Museu de Évora	c. 1670 - 1680



IMAGEM	TÍTULO DA OBRA	DIMENSÃO	MATERIAL	LOCAL	DATA
	MÊS DE ABRIL (COM BALTAZAR FIGUEIRA)	110 X 180 cm	Pintura a Óleo s/tela	Colecção Privada	c.1668
	MÊS DE MAIO (COM BALTAZAR FIGUEIRA)	107,3 X 177,5 cm	Pintura a Óleo s/tela	Colecção Privada	c.1668
	MÊS DE JUNHO (COM BALTAZAR FIGUEIRA)	106 X 174,5 cm	Pintura a Óleo s/tela	Colecção Privada	c.1668

IMAGEM	TÍTULO DA OBRA	DIMENSÃO	MATERIAL	LOCAL	DATA
	MÊS DE AGOSTO (COM BALTAZAR FIGUEIRA)	112 X 175 cm	Pintura a Óleo s/tela	Colecção Privada	c.1668
	ADORAÇÃO DOS PASTORES	150 X 164 cm	Pintura a Óleo s/tela	Museu Nacional Arte Antiga - Lisboa	1669
	NATUREZA-MORTA COM FRUTOS E FLORES	63,5 X 103,5 cm	Pintura a Óleo s/tela	Palácio Nacional de Queluz	c. 1670




IMAGEM	TÍTULO DA OBRA	DIMENSÃO	MATERIAL	LOCAL	DATA
	SÃO JOSÉ E O MENINO	71 X 41,5 cm	Pintura a Óleo s/tela	Museu Nacional Arte Antiga - Lisboa	c. 1670
	A VIRGEM E O MENINO NUMA CERCADURA DE FLORES	84 X 112 cm	Pintura a Óleo s/tela	Colecção Privada	c. 1670
	SANTA TERESA ESPOSA MISTICA	158,5 X 113 cm	Pintura a Óleo s/tela	Igreja Nossa Senhora da Assunção e Ressurreição de Cristo- Cascais	1672




IMAGEM	TÍTULO DA OBRA	DIMENSÃO	MATERIAL	LOCAL	DATA
	A VIRGEM E S.JOSE DÃO UM COLAR A SANTA TERESA	111 X 145 cm	Pintura a Óleo s/tela	Igreja Nossa Senhora da Assunção e Ressurreição de Cristo - Cascais	1672
	O MENINO JESUS SALVADOR DO MUNDO	95 X L. 116,5 cm	Pintura a Óleo s/tela	Igreja Nossa Senhora da Assunção e Ressurreição de Cristo - Cascais	1673
	VISÃO DE S. JOÃO DA CRUZ	150,2 X 114,5 cm	Pintura a Óleo s/tela	Igreja Nossa Senhora da Assunção e Ressurreição de Cristo - Cascais	c. 1673



IMAGEM	TÍTULO DA OBRA	DIMENSÃO	MATERIAL	LOCAL	DATA
	VISÃO DE S. JOÃO DA CRUZ	161,5 X 131,5 cm	Pintura a Óleo s/tela	Santa Casa da Misericórdia de Figueiró dos Vinhos	1673
	SAGRADA FAMÍLIA	98,8 X 87 Cm	Pintura a Óleo s/tela	Museu de Évora	1674
	LACTÂNCIA DE SÃO BERNARDO	20 X 24 cm	Pintura a Óleo s/cobre	Colecção Privada	c. 1670-1675



IMAGEM	TÍTULO DA OBRA	DIMENSÃO	MATERIAL	LOCAL	DATA
	ANUNCIAÇÃO	107 X 88 cm	Pintura a Óleo s/tela	Museu Nacional Arte Antiga - Lisboa	1676
	APARIÇÃO DA VIRGEM E DO MENINO A SANTO ANTÓNIO	130 X 127 cm	Pintura a Óleo s/tela	Seminário Maior de Cristo Rei -Lisboa	1676
	NATUREZA-MORTA COM DOCES E BARROS	84 X 160,5 cm	Pintura a Óleo s/tela	Biblioteca Municipal Anselmo Braamcamp Freire – Câmara Municipal de Santarém	1676




IMAGEM	TÍTULO DA OBRA	DIMENSÃO	MATERIAL	LOCAL	DATA
	NATUREZA-MORTA COM DOCES E FLORES	85 x 160,5 cm	Pintura a Óleo s/tela	Biblioteca Municipal Anselmo Braamcamp Freire – Câmara Municipal de Santarém	1676
	NATUREZA-MORTA: FRUTAS E PEÇAS DE CAÇA	83,5 X 157 cm	Pintura a Óleo s/tela	Câmara Municipal de Alpiarça – Casa Museu dos Patudos	1676
	REPOUSO NA FUGA PARA O EGIPTO	102 X 89,5 cm	Pintura a Óleo s/tela	Câmara Municipal de Santarém	1676




IMAGEM	TÍTULO DA OBRA	DIMENSÃO	MATERIAL	LOCAL	DATA
	SANTO ANTÓNIO E O MENINO	4,9 X 4,9 cm	Pintura a Óleo s/cobre	Colecção Privada	c. 1676
	NATUREZA -MORTA COM CAIXA, FRUTOS E FLORES	85 X 160,5 cm	Pintura a Óleo s/tela	Colecção Privada	c. 1677
	IMACULADA CONCEIÇÃO	128,7 X 106 cm	Pintura a Óleo s/tela	Colecção Privada	c.1670-1680




IMAGEM	TÍTULO DA OBRA	DIMENSÃO	MATERIAL	LOCAL	DATA
	O MENINO JESUS ROMEIRO	103,5 X 84 cm	Pintura a Óleo s/tela	Colecção Privada	c.1670-1680
	NATUREZA-MORTA COM BANDEJA, QUEIJOS, FRUTOS E FLORES	60,5 X 50,5 cm	Pintura a Óleo s/tela	Colecção Privada – Banco Espírito Santo	c.1670-1680
	NATUREZA-MORTA: CAIXAS, BARRO E FLORES	50 X 80 cm	Pintura a Óleo s/tela	Colecção Privada	c. 1670-1680




IMAGEM	TÍTULO DA OBRA	DIMENSÃO	MATERIAL	LOCAL	DATA
	NATUREZA-MORTA COM CAIXAS E FLORES	60,5 X 50,5 cm	Pintura a Óleo s/tela	Colecção Privada	c. 1670-1680
	NATUREZA-MORTA COM MELÃO, COGUMELOS E ROMÃS	64 X 97 cm	Pintura a Óleo s/tela	Colecção Privada-Cascais (Colecção António Olmos)	c. 1670-1680
	O MENINO JESUS SALVADOR DO MUNDO	110 X 73,3 cm	Pintura a Óleo s/tela	Venerável Ordem Terceira de São Francisco – Convento do Carmo - Coimbra	1680



IMAGEM	TÍTULO DA OBRA	DIMENSÃO	MATERIAL	LOCAL	DATA
	O MENINO JESUS SALVADOR DO MUNDO	78 X 46 cm	Pintura a Óleo s/tela	Casa-Museu Fernando de Castro - Porto	c.1680
	NATUREZA-MORTA	65 X 101 cm	Pintura a Óleo s/tela	Colecção Privada	c.1680
	NATUREZA-MORTA COM FLORES	40 X 50 cm	Pintura a Óleo s/cobre	Colecção Privada	c.1680




IMAGEM	TÍTULO DA OBRA	DIMENSÃO	MATERIAL	LOCAL	DATA
	NATUREZA-MORTA: FRUTAS, FLORES E MELÃO	59 X 91 cm	Pintura a Óleo s/tela	Embaixada de Portugal em Washington, D.C	c.1680
	NATUREZA-MORTA: FRUTAS, CARDIO E RABANETES	59 X 91 cm	Pintura a Óleo s/tela	Embaixada de Portugal em Washington, D.C.	c.1680
	SÃO JOÃO BAPTISTA MENINO NUMA CERCADURA DE FLORES	109 X 88 cm	Pintura a Óleo s/tela	Colecção Privada	c. 1680





IMAGEM	TÍTULO DA OBRA	DIMENSÃO	MATERIAL	LOCAL	DATA
	O MENINO JESUS SALVADOR DO MUNDO	108 X 89 cm	Pintura a Óleo s/tela	Colecção Privada	1684
	NATUREZA-MORTA COM PRATO, BOLSA DE MOEDAS, CAIXA, BARROS E FLORES	62 X 100,5 cm	Pintura a Óleo s/tela	Colecção Privada	c.1670
	NATUREZA-MORTA COM VASO DE FLORES I – ATRIBUIDA A BALTAZAR GOMES FIGUEIRA E JOSEFA DE ÓBIDOS	75 X 56 cm	Pintura a Óleo s/tela	Colecção Privada	c. 1670-1680

IMAGEM	TÍTULO DA OBRA	DIMENSÃO	MATERIAL	LOCAL	DATA
	NATUREZA-MORTA COM VASO DE FLORES II – ATRIBUIDA A BALTAZAR GOMES FIGUEIRA E JOSEFA DE ÓBIDOS	75 X 56 cm	Pintura a Óleo s/tela	Colecção Privada	c. 1670-1680