

## “*Santa Maria, Mãe de Deus*”:

### Invocação, representação, exposição

*Maria Isabel Rocha Roque*

#### Resumo

A Virgem é referida na dupla condição de intercessora (Santa Maria) e de Mãe de Deus, traçando uma síntese histórica do culto que lhe é prestado desde a Idade Média e, em particular, desde o século XII, coincidindo com o aparecimento das catedrais, de que é padroeira privilegiada. O culto formaliza-se através de inúmeras invocações, algumas das quais se afirmaram com particular relevância na devoção popular. A representação iconográfica é analisada através das cenas do ciclo da Virgem, com referências aos evangelhos canónicos e apócrifos, e das invocações marianas, salientando os respetivos símbolos e atributos identificativos. A museografia destas representações decorre de uma transposição do sagrado para um ambiente profano. Dado que a descontextualização modifica as modalidades de observação e elimina a ligação a elementos que lhe conferiam sentido, a musealização deve providenciar um conjunto de estratégias que recuperem o significado original da imagem, através de elementos textuais, gráficos e multimédia acessíveis à pluralidade dos públicos.

---

Universidade Europeia, Laureate International Universities

CIDEHUS.UÉ – Centro Interdisciplinar de História, Culturas e Sociedades da Universidade de Évora



Fig. 1

Árvore da vida e da morte

Salzburger Missale,  
1470-1501

Berthold Furtmeyer  
Munich, Bayerische  
Staatsbibliothek

<http://daten.digital-sammlungen.de/~db/0004/bsb00045166/images/index.html?id=00045166&fip=qrs ewqxdsydeneayxdsy dweayasdasxs&no=&seite=127>

### “Santa Maria, Mãe de Deus”: Invocação, representação, exposição

O culto mariano subentende a dupla condição da Virgem, enquanto Santa Maria, a intercessora, e Mãe de Deus. Desde os primeiros tempos do cristianismo e ao longo da história, o culto mariano exprime-se e divulga-se através da literatura, desde a tradição patristica até aos escritos místicos medievais e às compilações hagiográficas do século XIII, e da arte, nas suas variadas formulações até à definição dos modelos ou tipos iconográficos.

A contextualização histórica do culto mariano faz-se a partir das fontes canónicas e dos evangelhos apócrifos e dos textos medievais, em particular, de São Bernardo de Claraval e de São Tomás de Aquino. Partindo da referência às fontes que informam a biografia da Virgem, o culto mariano é abordado na tripla vertente das invocações, representações iconográficas e exposição museológica. O corpo das invocações, títulos e evocações é sistematizado em fun-

ção das determinações dogmáticas, das festas litúrgicas, dos dados biográficos, das aparições e visões místicas, da sua capacidade intercessora e das litanias. Neste ponto e apesar de eventuais reservas em relação ao tratamento de alguns temas, regista-se a obra de Santoro (2011) como fonte principal. A iconografia mariana é analisada em função da evolução do culto. A diversidade desta iconografia, com cronologias e geografias específicas para cada uma das várias representações, obriga a uma organização por temas, sumariamente caracterizados em função das suas linhas de continuidade ou rutura e dos contextos históricos em que ocorreram. Assim, são propostos os seguintes módulos de análise: o ciclo da vida de Maria e os episódios inscritos no ciclo da vida de Cristo; as representações da Virgem com o Menino, incluindo a Majestade; a Virgem dolorosa, focando em particular o ciclo da Paixão e morte de Cristo; a Virgem intercessora; a Imaculada Conceição. A análise iconográfica assume-se subsidiária da obra de Réau, sendo ainda sustentada pelas obras de referência de Lafontaine-Dosogne, Daniel Russo e Jaroslav Pelikan. Jacqueline Lafontaine-Dosogne, na obra seminal *Iconographie de l'enfance de la Vierge dans l'Empire byzantin et en Occident*, publicada em 1964 e com uma edição posterior revista pela autora (Lafontaine-Dosogne, 1992), fez um levantamento da iconografia mariana na Idade Média, relacionando as produções artísticas do oriente e do ocidente. Daniel Russo (1996) elaborou uma história analítica das representações da Virgem numa obra editada pelo próprio, juntamente com Dominique Iogna-Prat e Eric Palazzo, e prefaciada por Georges Duby, acerca do culto mariano no ocidente medieval e cristão, entre os séculos II e XV, e abrangendo os domínios da devoção, da liturgia e da iconografia. Jaroslav Pelikan (1998), na sequência de uma obra conceptualmente idêntica sobre Cristo, analisou as invocações e representações da Virgem, traçando-lhe um enquadramento teológico e devocional, mas relacionando-as também com outras expressões culturais, literárias e artísticas.

Na sequência desta análise, cabe avaliar em que medida a museologia consegue transmitir a pluralidade de sentidos subjacentes à iconografia da Virgem, junto de públicos pluralizados e com diferentes níveis de literacia acerca destes temas. Considerando os princípios historiográficos que continuam a informar a museologia da arte e os efeitos da descontextualização inerentes à musealização, pretende-se analisar o impacto da transferência da iconografia mariana para o museu. Esta transferência integra-se no fenómeno mais amplo da musealização do sagrado (Roque, 2011) e envolve alterações, quer na perspectiva de visualização, quer da conceptualização, ao destacar as valias patrimoniais, históricas ou artísticas, marginalizando o sentido religioso das representações. Nesse sentido, o recurso a procedimentos no domínio das Humanidades Digitais é proposto como estratégia de mediação cultural e de recontextualização das obras expostas. Embora reconhecendo o carácter precário e experimental dos poucos projetos existentes neste âmbito, a sua referência visa



**Fig. 2**  
Virgem e o Menino  
Hans Memling, 1480-1490  
Pintura a óleo sobre madeira de carvalho  
Lisboa, Museu Nacional de Arte Antiga

apresentar as respetivas potencialidades para a recuperação dos sentidos inerentes à iconografia mariana.

### Contextualização histórica do culto mariano durante a Idade Média

A história da Virgem Maria, Mãe de Deus, é citada de forma esparsa nos evangelhos canónicos. Não há informação, para lá dos episódios relativos à infância do Filho (Anunciação, Visitação, Natividade, adorações dos pastores e dos Magos, ida ao Templo) ou à sua aparição breve, ainda que determinante, durante o ministério público de Cristo, entre as bodas de Caná e o momento da crucificação. Ainda que os Evangelhos de Mateus (1, 18-23) e de Lucas (1, 21-35) sejam explícitos acerca da conceção imaculada, os outros evangelistas são mais ambíguos. Marcos refere a presença da mãe de Cristo durante uma pregação (Mc 3, 35) e, depois, no contexto da Paixão (Mc 6, 3). João apenas a menciona nas bodas de Caná (Jo 2, 1-5) e junto à cruz (Jo 19, 25-27). Nos Atos dos Apóstolos, alude-se à sua presença orante no Pentecostes (Act 1, 14). S. Paulo, numa das epístolas, menciona-a brevemente ao dizer que “Deus enviou seu Filho, nascido de mulher” (Gl 4, 4). No Antigo Testamento, há referências prefigurativas da Virgem, como mãe do Messias (Gn 3, 15; Is, 7, 14; Mq 5, 1-14).

As narrativas mais extensas surgem nos textos apócrifos, sendo que algumas matérias foram legitimadas pela Igreja, atribuindo-lhes uma tradição de origem apostólica (Norelli, 2009, p. 11).. Os Evangelhos apócrifos ditos da In-

fância são a única referência a acontecimentos celebrados nas festas litúrgicas marianas, como a Natividade de Maria e a Apresentação no Templo. O *Protoevangelho de Tiago*, datado da 2.<sup>a</sup> metade do século II, relata a natividade milagrosa e a infância da Virgem e o nascimento de Cristo, centrando-se na argumentação acerca da sua virgindade integral *ante partum, in partum, post partum* (Winling, 2004), tal como foi proclamada em finais do século IV pela Igreja latina.

O *Pseudo-Evangelho de Mateus* (Ps-Mt), mais tardio, datado do primeiro quartel do século VII (Gijssels & Beyers, 1997; Klauck, 2003) e muito semelhante ao *Protoevangelho de Tiago*, teve grande difusão no ocidente durante a Idade Média. “Moreover, the traditions of the *Protoevangelium* were further disseminate in the west by the *Book of the Nativity of Mary*, a Carolingian revision of *Ps.-Matthew* whose contents correspond largely with the *Protoevangelium*.” (Shoemaker, 2008, p. 500). Por conseguinte, foi sobretudo a partir deste texto, conhecido como o *Evangelho da Natividade de Maria*, que, ao longo da Idade Média, se desenvolveu o culto e a iconografia da Virgem, como Mãe de Deus e santa intercessora.

Após a queda do Império Romano, no contexto instável da ocupação bárbara, houve algumas manifestações isoladas de espiritualidade mariana. Não tinham, porém, um enquadramento teológico definido, apesar das fórmulas dogmáticas de Concílios, como o de Éfeso, em 431, no qual Maria foi proclamada Mãe de Deus, o de Toledo, em 400, sobre a virgindade na concepção, ou o de Calcedónia, em 451, sobre a virgindade no parto, todos tendentes à definição da condição virginal de Maria.

Durante a Idade Média, a imagem da mulher era definida através dos modelos antagónicos de Eva, pecadora e personificadora do mal, e de Maria, incorrupta e cheia de graça, cujo exemplo de santidade devia ser seguido. A partir do texto de S. Paulo, onde afirmava que “De facto, tal como pela desobediência de um só homem todos se tornaram pecadores, assim também pela obediência de um só todos se hão-de tornar justos” (Rm 5, 19), Santo Irineu (c. 135 – c. 212) considerou Cristo como o novo Adão e, por extensão, Maria, a nova Eva (cf. Pelikan, 1998, pp. 42–48): “Et si ea inobedierat Deo, sed hæc suasa est obedire Deo, uti virginis Evæ Virgo Maria fieret advocata”<sup>1</sup> (Ireneu, 1857, col. 1175). A obediência da Virgem à vontade de Deus torna-a a antítese da desobediência de Eva, ao permitir a remissão do pecado original.

Correspondendo a uma nova espiritualidade e a uma crescente humanização devocional, o florescimento do culto mariano, sobretudo a partir de fi-

---

1. Tradução livre (TL): “E, se os primeiros desobedeceram a Deus, os últimos foram levados a obedecer-lhe, para que a Virgem Maria se tornasse advogada da Virgem Eva”. “Advogada”, neste contexto, ao invés de defensora, pode ser interpretado no sentido de alguém que alivia as consequências de um ato causado por outrem, surgindo assim como o seu contraponto (cf. A. Roberts, Donaldson, & Coxe, 2007, p. 547).

nais do século XI, coincidiu com as alterações nos contextos histórico, social, cultural e religioso da Baixa Idade Média (cf., por ex., Le Goff, 1977): o advento das cidades e das catedrais; a progressiva alfabetização, deixando de ser exclusiva do clero, com o aparecimento das universidades e a expansão do pensamento escolástico; a formação do ideal cortês e a valorização, ou sublimação, do estatuto da mulher; as reformas monásticas e o aparecimento das ordens mendicantes; a imposição do rito romano face à anterior proliferação de liturgias; o reconhecimento do Purgatório, como nível intermédio antes da entrada das almas no Paraíso, e consequente valorização do poder intercessor dos santos. Pelo lugar que ocupa junto do Filho e pela eficácia da sua intercessão, a Virgem ocupa o lugar cimeiro na hierarquia dos santos, o que favoreceu a fixação do culto mariano, visível não só nas representações da Virgem com o Menino, como na dedicação das catedrais a Nossa Senhora (Duby, 1993) e nas cidades que a tomaram como protetora.

A partir de meados do século XI, ocorreu um amplo processo reformador inspirado pelo Papa São Gregório Magno e implementado durante os papados de Leão IX (1049-1054) e de Gregório VII (1073-1085), conhecido como Reforma Gregoriana, com o intuito de fazer regressar a Igreja à autenticidade do culto nos primeiros tempos, ainda que tivesse subjacente a afirmação do poder papal. Maria, neste contexto, encarna o ideal da reforma contra os abusos de poder e as heresias (Russo, 1996). Nos séculos XII e XIII, o desenvolvimento do culto mariano correspondia à religiosidade reformada e continuada pelo pensamento de teólogos como São Bernardo de Claraval (1090-1153) e São Tomás de Aquino (1225-1274).

Para São Bernardo, Maria era venerada como rainha e intercessora: “Quis ergo ex quo Regina es nostra, a tua reverentia nos poterit separare vel impedire? Primo es Domina salut anda, ut per te gratia impetretur: secundo, ut per te ad gloriam veniatur.”<sup>2</sup> (Bernardo de Claraval, 1854a). Além de Rainha de Misericórdia (*Regina Misericordiae*), na função de intercessora, Bernardo de Claraval propunha-a também como Rainha dos Céu (*Regina Caeli*), personificação da Igreja Latina, mãe de toda a Igreja e agregadora de todos os cristãos. “Juste Regina mundi, et Regina coeli dicitur, per quam utriusque Creator et Rector generatur.” (Bernardo de Claraval, 1854b, col. 1061) A dupla condição da Virgem, como mãe e rainha, informou a iconografia mariana desta época, começando a acompanhar, ou a sobrepor-se, à representação de Cristo apocalíptico, o Pantocrator, que dominara no Românico.

Na ausência de uma definição clara acerca da isenção de mácula em Maria, Bernardo de Claraval seguia o pensamento de Santo Agostinho (354-430) acerca da universalidade do pecado original e considerava que a sua condição

---

2. TL: Dado que és nossa Rainha, quem nos poderá impedir de te prestar a nossa reverência? Primeiro, devemos saudar-te, Senhora, para obter a graça; segundo, para chegar, por ti, à glória do céu.



Fig. 3  
Mater Dolorosa (Virgem das Dores); Quentin Metsys, c. 1509-1511  
Pintura a óleo sobre madeira de carvalho; Lisboa, Museu Nacional de Arte Antiga

humana se estendia ao momento da concepção, apesar de ter agraciada por Deus e de não ter cometido qualquer falha de caráter pessoal. Além disso, na terceira das quatro homílias acerca da Anunciação no Evangelho de Lucas, conhecidas como *Tratado dos Louvores da Virgem Maria*, descreveu as transformações sofridas pelo corpo durante a gestação com uma assumida fisicalidade: “Aperi, virgo, sinum, expande gremium, præpara uterum: quia ecce facturus est tibi magna qui potens est [...]”<sup>3</sup> (Bernardo de Claraual, 1862a, col. 75). Apesar desta progressiva humanização, com consequências na iconografia mariana, Bernardo sublinhava o caráter sobrenatural da sua maternidade

---

3. TL.: Abre o teu seio, virgem, dilata o teu colo, prepara o teu útero, que se vão operar em ti grandes coisas.

virginal: “Concipies, sed sine peccato, gravida eris, sed non gravata, paries, sed nom cum tristitia: nescies virum, et gignes filium”<sup>4</sup> (Bernardo de Claraval, 1862b, col. 75).

Ao mesmo tempo, a religiosidade exteriorizava-se em manifestações emotivas que decorriam de uma profunda empatia com o sofrimento de Cristo e da Virgem no ciclo da Paixão de Cristo. “This more expressive and emotional form of piety, which encourage identification with the wounded Christ and his grief-stricken mother, infused the works of the mystical authors of the time.” (Visscher, 2007, p. 182) São Bernardo e os cistercienses, no século XII, tal como São Francisco de Assis e os franciscanos, nas centúrias seguintes, enfatizaram as práticas devocionais assentes na piedade e na compaixão, como forma de participação no sofrimento de Cristo e de Maria.

No século XIII e no âmbito da escolástica medieval, a argumentação teológica em torno dos temas marianos insere-se numa matriz cristológica. São Tomás de Aquino, na *Summa Theologica* (Tomás de Aquino, 1889, ST, IIIa, q. 27-35), definiu cinco temas marianos, tratados no contexto da vida de Cristo e, portanto, através da relação de Maria com o Filho: a santificação (q. 27); a virgindade (q. 28); o casamento (q. 29); a anunciação (q. 30); a concepção (q. 31-35). Refletindo o pensamento aristotélico de que o corpo é gerado a partir da matéria herdada dos pais e a alma tem origem divina, a condição humana de Maria coincidia com a sua condição de filha, no sentido em que foi concebida biologicamente, antes de ser santificada pelo espírito (ST, III<sup>a</sup>, q. 27, a. 1, ad1). No entanto, Tomás de Aquino confirmava a santificação de Maria, por ter sido purificada do pecado original após a geração no ventre materno (ST, III<sup>a</sup>, q. 27, a. 3, co) e mantida imaculada depois do nascimento de Cristo (ST, III<sup>a</sup>, q. 28, a. 3, co). A contradição entre virgindade e matrimónio é resolvida na definição do casamento perfeito através da tripla condição de prole, fidelidade (em oposição ao adultério) e sacramento (em oposição ao divórcio), dispensando o concúbito nupcial (ST, III<sup>a</sup>, q. 29, a. 2, co). Enquanto Mãe de Deus, Maria é também a mãe da humanidade assumida pelo Filho: “Dicendum est ergo quod beata virgo dicitur mater Dei, non quia sit mater divinitatis, sed quia personae habentis divinitatem et humanitatem est mater secundum humanitatem.”<sup>5</sup> (ST, III<sup>a</sup>, q. 35, a. 4, ad 2). A humanização de Maria, como modelo de perfeição feminina, realiza-se, por conseguinte, através da tríplice condição de filha, esposa e mãe. Maria, tendo concebido o Filho de Deus Pai por intermédio do Espírito Santo, sem consumação sexual e mantendo-se virgem mesmo após o parto, consubstancia o ideal de mulher casta e pura. Por outro lado, Maria, ao conceber, obedeceu ao desígnio divino, ao contrário de Eva que, por

4. TL.: Conceberás, mas sem pecado, ficarás grávida, sem fadiga, parirás, sem dor: sem conhecer, terás um filho.

5. TL.: Devemos, por isso, concluir que a Santa Virgem deve ser considerada Mãe de Deus, não por ser mãe da divindade, mas por o ser da humanidade de uma pessoa, que em si unia a divindade e a humanidade.





**Fig. 4**

Virgem da Misericórdia  
Gregório Lopes, 1530-1535  
Pintura a óleo sobre madeira  
Sesimbra, Santa Casa da  
Misericórdia  
<http://visitsesimbra.pt/wp-content/uploads/2014/05/No-ssasradamisericordia.jpg>

ter desobedecido ao Criador, condenou a humanidade ao sofrimento e à inexorável decadência. Assim, Maria, ao participar no mistério da Redenção, completa o ciclo iniciado por Eva, o que lhe confere um sentido teológico paralelo ao de Cristo.

O pensamento de Tomás de Aquino enquadra-se no contexto reformista da Ordem dos Pregadores, no âmbito do qual surgiram também as compilações hagiográficas dos dominicanos Vincent de Beauvais (c. 1190-1264) e de Jacobus de Voragine (c. 1230– 1298). Ambos reproduzem a informação contida nos apócrifos *Protoevangelho de Tiago* e *Pseudo-Evangelho de Mateus*, mas acrescentam-lhes um novo repertório de milagres. “Cette importance attachée aux miracles accomplis par l’intermédiaire de la Sainte Vierge témoigne de la dévotion mariale caractéristique de l’ordre dominicain; elle se retrouvera chez Vincent de Beauvais et Jacques de Voragine.” (Beyers, 2004, p. 192) No *Speculum historiale* (terceira parte da compilação de teor enciclopédico *Speculum maius*), Vincent de Beauvais inseriu uma longa narrativa acerca da vida da Virgem e dos seus milagres, a qual, por seu turno, também inspirou a *Legenda aurea* (ou *Legenda sanctorum*) de Jacobus de Voragine. Os dois textos constituem a principal fonte para a iconografia das invocações marianas e dos ciclos da infância de Maria e da vida de Cristo.

### Invocações marianas

Os quatro dogmas marianos definidos pela Igreja referem-se à Maternidade Divina, à Virgindade Perpétua, à Imaculada Conceição e à Assunção ao céu em corpo e alma. Os dois primeiros foram fixados no tempo da Igreja pri-

mitiva, a partir de conceitos retirados das Escrituras e definidos teologicamente. Os dois últimos foram confirmados mais recentemente, após a fundamentação teológica das crenças populares. Os dogmas marianos refletem-se nos títulos doutrinários de Mãe de Deus (*Theotókos*, ou *Mater Dei*), Virgem, Imaculada Conceição e Assunção. O dogma da Imaculada Conceição é confirmado através da glorificação de Maria no dogma da Assunção de Maria. Enquanto nos cinco primeiros séculos de cristianismo, não houve uma tradição unívoca acerca da morte e subsequente destino do corpo de Maria, foi, mais uma vez, a literatura apócrifa a fornecer alguns dados, por vezes contraditórios, entre a versão da incorruptibilidade do corpo e a gloriosa assunção do corpo ressuscitado, seguindo uma interpretação do texto apocalíptico (Ap 12, 1-2), segundo o qual Maria se encontrava no céu em corpo e alma (Jugie, 1944).

A Imaculada Conceição, a 8 de dezembro, e a Assunção, a 15 de agosto, integram-se no grupo das seis principais festas litúrgicas que celebram acontecimentos da vida de Maria: a Natividade de Maria, a 8 de setembro; a Anunciação, a 25 de março; a Visitação, a 2 de julho; a Purificação, que coincide com a Apresentação de Jesus no Templo, a 2 de fevereiro. Estas festas deram origem aos títulos devocionais de Nossa Senhora da Natividade, da Anunciação, da Visitação, da Apresentação ou da Purificação, da Assunção. As festas da Anunciação, da Natividade, da Apresentação e da Memória remontam ao século VI, no império bizantino, difundindo-se no século seguinte pelo ocidente (Shoemaker, 2005). No momento da Anunciação, o Filho encarnou em Maria por ação do Espírito Santo e assumiu a natureza humana, pelo que na solenidade da Anunciação se celebra também este mistério, a partir do qual se formou o título de Nossa Senhora da Encarnação. A festa da Memória, a mais importante na tradição bizantina, fixou-se nos temas da Dormição (*Koímesis*) e da Assunção, que se celebra a 25 de agosto. A festa da Purificação relaciona-se também, com o título de Nossa Senhora da Luz ou da Candelária, enquanto a Assunção, que marca o fim da vida terrena de Maria, associa os títulos de Nossa Senhora da Boa Morte e de Rainha dos Céus, celebrando a coroação da Virgem após a subida ao céu.

A estas festas principais, somam-se as devoções marianas, ou festas de segunda ordem (Réau, 1996, t. 1, v. 2, p. 68), como a da Expetção ou do Ó, a 18 de dezembro, e a das Sete Dores da Virgem, a 15 de setembro.

O título de Nossa Senhora do Ó deriva das antifonas cantadas nos últimos sete dias do Tempo do Advento, antes e depois do Magnificat na hora canónica das Vésperas, cada uma delas com um nome de Cristo antecedido do vocativo O (*O sapientia*, *O Adonai*, *O Radix Jesse*, *O Clavis David*, *O Oriens*, *O Rex gentium*, *O Emmanuel*) e cujos títulos, colocados em ordem inversa, formam o acrónimo “Ero Cras” (amanhã, virei), aludindo à vinda do Messias (Santoro, 2011, p. 327). Os títulos de Nossa Senhora da Esperança e do Pre-



Fig. 5

Virgem do Rosário

Escola coimbrã, Diogo Pires, o Velho, 1475-1513

Escultura em calcário policromado

Lisboa, Museu Nacional de Arte Antiga

sépio, bem como as invocações do Bom Parto ou da Boa Hora têm o mesmo sentido, aludindo ao nascimento miraculoso de Cristo.

A festa de Nossa Senhora das Dores refere-se às sete dores de Maria (Santoro, 2011, pp. 505–506) no decurso da vida de Cristo: a profecia de Simeão ou a Circuncisão (Lc 2, 32-35); a fuga para o Egito (Mt 2, 13-15); a perda do Menino Jesus no templo (Lc 2, 43-45); o encontro com o Filho no caminho do Calvário; a crucificação e morte (Jo 19, 17-39); a descida da cruz (Mc 15, 42-46); o sepultamento de Cristo (Jo 19, 40-42). O título de Nossa Senhora do Desterro refere-se à fuga para o Egito. Os temas relacionados com a Paixão e morte de Cristo originaram os títulos de Nossa Senhora das Dores (*Mater Dolorosa*), da Piedade (*Pietà*), da Soledade, do Pranto ou das Lágrimas, das Angústias, ou do Calvário.

Em contraponto às sete dores, o título de Nossa Senhora dos Prazeres, refere as sete alegrias de Maria (Santoro, 2011, pp. 500–501), também no decurso da vida de Cristo: a Anunciação; a saudação que lhe é dirigida por Santa Isabel; a Natividade; a visita dos Reis Magos; o encontro de Jesus no templo; a aparição de Jesus ressuscitado; a coroação à chegada ao céu.

Os dados biográficos da vida da Virgem e da sua presença junto de Cris-



Fig. 6 Virgem Imaculada: Nossa Senhora da Conceição

Autor não identificado, século XVII

Escultura em madeira estofada e policromada

Lisboa, Museu Nacional de Arte Antiga

to fundamentam títulos como: Nossa Senhora Menina, em alusão à sua infância; de Belém, do Loreto, da Nazaré, em função dos locais onde viveu; do Leite ou da Lactação, em referência à ternura maternal do aleitamento do Menino; da Guia, pela sua função educadora durante a infância e juventude do Filho.

Outros títulos devocionais aludem a aparições ou a visões místicas da Virgem, podendo ser onomásticos dos lugares onde aconteceram, como os Nossa Senhora de Lourdes, de Guadalupe, ou de Fátima. Outros, ainda, referem-se a acontecimentos prodigiosos e, em particular, ao achamento de imagens. Um dos principais é o de Nossa Senhora das Neves (Mancini, 2000), também invocada como Santa Maria Maior, em função do título da basílica romana erigida no local onde nevou em pleno verão, tal como a Virgem havia anunciado em sonhos a um patrício. Em Portugal, no início do século XVIII, Fr. Agostinho de Santa Maria compilou, na extensa obra *Santuário mariano* (1707), histórias de imagens milagrosas que levaram à fundação de igrejas, capelas e ermidas com invocação mariana, não só no continente, mas no espaço de influência portuguesa, da Índia oriental ao Brasil.

Os títulos de Nossa Senhora do Rosário e do Carmo, referem-se a práti-

cas devocionais para a obtenção de graças, como a recitação do terço ou o uso do escapulário. Através da ligação maternal a Cristo, Maria participa do ministério redentor, pelo que lhe é atribuído o título de Coredentora, a que se associam os epítetos de *Advogada*, *Auxiliadora*, *Medianeira*, *que aludem igualmente à sua intercessão junto de Deus Pai*. São igualmente numerosos os títulos invocativos que remetem para a sua capacidade intercessora: Nossa Senhora da Ajuda, do Amparo, da Misericórdia, da Consolação, dos Remédios, ou dos Milagres.

As ladainhas e, sobretudo, a litania Lauretana, ou da *Beata Vergine Maria*, com o formulário usado no santuário do Loreto, datável do século XII, e oficialmente aprovada por Sisto V, em 1587, forneceram um conjunto de invocações e epítetos que se fixaram na devoção popular. “La diffusione universale di queste litanie e la popolarità da esse raggiunta furono tali che le invocazioni alla Vergine non soltanto venivano recitate e cantate durante gli atti pubblici e devozionale, ma divennero fonte d’ispirazione per pittore e altre artisti” (Pons, 2003, p. 9). A ladainha começa com a habitual invocação *Sancta Mariae* e retoma os antigos títulos de *Mater Dei* (Santa Mãe de Deus, da Igreja, do Salvador e da Divina Graça; Mãe puríssima, castíssima, sempre virgem, imaculada...), *Virgo* (Santa Virgem das virgens; virgem prudentíssima, digna de louvor, potente, clemente e fiel) e *Regina* (Santa Rainha da paz, dos anjos, dos patriarcas, dos profetas, dos apóstolos, dos mártires, dos confesores da fé, dos verdadeiros cristãos, de todos os santos...), além das invocações como espelho da santidade divina, trono de sapiência, templo do Espírito Santo, tabernáculo da eterna glória, rosa mística, torre de David, torre de marfim, casa de ouro, esplendor de graça, arca da Aliança, porta do céu e estrela da manhã.

### Representações da Virgem

As primeiras representações da Virgem nos temas da Anunciação e da Adoração dos Magos surgiram nas catacumbas romanas dos séculos II e III, pelo que Roma teve um papel determinante na criação da iconografia mariana e na sua divulgação. Outros temas, como o Nascimento e a Apresentação da Virgem no Templo e a Deposição de Cristo, surgiram na arte bizantina, difundindo-se no ocidente, também através de Roma, e sofrendo alterações mais ou menos profundas em relação às imagens matriciais.

A difusão da iconografia acompanhou as dinâmicas do culto ao longo da Idade Média, passando da imagem hierática da Virgem para uma crescente humanização dos temas que sublinham a relação maternal com o Filho ou a sua função de intercessora. A iconografia da Virgem, definida a partir de postulados teológicos, ampliou-se em função da devoção popular permeável a ou-

tras influências. Por isso, a iconografia foi regulada no contexto do Concílio de Trento e da Reforma Católica com o objetivo de fundamentar as várias representações, banindo as que fossem consideradas menos próprias. Ao mesmo tempo, o decreto “De invocatione, veneratione, et reliquiis sanctorum et sacris imaginibus” (Igreja Católica. Concílio de Trento, 1911), na Sessão XXV (3-4 dez. 1563), confirmou a legitimidade das imagens e estabeleceu a relação entre estas e o culto, retomando as determinações do 2.º Concílio de Niceia relativas à diferença entre a adoração, exclusiva a Deus uno e às três Pessoas divinas, e a veneração permitida às imagens. Desta forma, apesar de reformular e evitar algumas representações, garantiu a continuidade da iconografia mariana.

### Ciclo da vida de Maria

Face à exiguidade de dados relativos à biografia da Virgem nos Evangelhos, a iconografia mariana baseia-se nos textos apócrifos. Lafontaine-Dosogne elabora uma análise iconográfica, documental, cronológica e geográfica dos temas que integram o ciclo da vida da Virgem e apresenta uma lista de cinquenta e três cenas antes da Anunciação, dezassete das quais anteriores ao nascimento. Além disso, confirma a existência de um ciclo iconográfico na arte bizantina anterior à crise iconoclasta. No ciclo ocidental, Lafontaine-Dosogne identifica os seguintes temas principais: o casamento de São Joaquim e Santa Ana (Ps-Mt 1); a recusa da oferta de São Joaquim (Ps-Mt 2); o anúncio a Santa Ana (Ps-Mt 2); o anúncio a São Joaquim (Ps-Mt 3); o encontro de São Joaquim e Santa Ana junto à Porta Dourada (Ps-Mt 3); o nascimento da Virgem (Ps-Mt 4); a primeira infância (Ps-Mt 4), onde se inclui o tema de Santa Ana a ensinar a Virgem a ler e, a partir do século XIV, o tema de Santa Ana, a Virgem e o Menino Jesus, igualmente referido como Santana Trinitária ou o grupo das Santas-Mães; a Sagrada Família; a apresentação da Virgem no templo (Ps-Mt 4; Evangelho da Natividade de Maria 6); a vida no templo (Ps-Mt 6; Evangelho da Natividade de Maria 7); a entrega da Virgem a São José (Ps-Mt 7); após a entrega (Pseudo-Mateus 8; Evangelho da Natividade de Maria 8); e a púrpura, ou a distribuição das riquezas, onde Maria é intitulada “Rainha das virgens” (Ps-Mt 8). Em cada um destes temas, integram-se vários subtemas.

O ciclo ocidental segue quase literalmente o texto de *Pseudo-Evangelho de Mateus*, enquanto o oriental se inspira no *Protoevangelho de Tiago*. Ambos coincidem no essencial, mas, enquanto o ciclo ocidental inicia com o casamento de São Joaquim e Santa Ana e com a demonstração da piedade e generosidade de São Joaquim, o oriental começa com a expulsão de São Joaquim do templo.



Fig. 7

Virgem Maria, Rainha do Céu (à esquerda, vista de frente; à direita, vista de baixo para cima); Oficina ativa na Estremadura, século XV

Escultura em calcário policromado; Lisboa, Museu Nacional de Arte Antiga

O ciclo mariano constitui uma catequese, na medida em que apresenta um modelo de vida exemplar na tripla aceção proposta por São Bernardo de Clairaval, como filha, mulher e mãe:

Mary is [...] the model of a pious child, one who will be the benchmark for the ideal of purity in Christian behaviour. [...] She is the epitome of the chaste woman, even of the conventual woman, forced to marry

only by a miracle. Yet, she becomes the model of motherhood. The daughter of those who give almost to excess, she is the image of the charitable, learned child and grown woman. (Cartlidge & Elliot, 2013, pp. 41–42)

O ciclo termina com os eventos que precedem a Anunciação, a partir da qual se inicia o ciclo da vida de Cristo, com base nos Evangelhos canónicos e apócrifos: a Visitação; a Natividade do Menino; a adoração dos pastores; a adoração dos Magos; a Circuncisão; a apresentação de Jesus no templo; a Fuga para o Egipto; a infância de Cristo, incluindo a perda e o encontro do Menino no templo; as bodas de Caná; o ciclo da Paixão; a aparição de Cristo ressuscitado à mãe; o Pentecostes. No entanto, os textos apócrifos relatam episódios posteriores que fomentam a integração de outros temas que, apesar de não serem referidos no Novo Testamento, são teologicamente aceites, como a morte ou dormição, a assunção aos céus e a coroação da Virgem.

### Virgem com o Menino

A imagem da Virgem com o Menino é um tema recorrente na arte ocidental de matriz cristã, tal como a representação iconográfica da maternidade divina é transversal a vários domínios religiosos. Na arte egípcia, em particular nas épocas tardias, por volta do 1.º milénio a.C, Isis, hieraticamente sentada num trono, era representada a amamentar o filho Hórus, no papel de mãe do herdeiro real. Na época ptolemaica, desenvolveu-se uma nova iconografia, influenciada pela estética helenística, a qual “est faite de sensibilité et mue l’hiératique épouse d’Osiris en une déesse pleine de féminité” (Malaise, 2000, p. 1). Isis, sentada, amamenta o pequeno Harpócrates, sobre os seus joelhos, mas numa atitude de maior naturalidade que acentua o seu carácter maternal (Malaise, 2000). Posteriormente, Isis foi associada à deusa grega Deméter e à sua filha Perséfone, enquanto símbolos maternos e de fertilidade (Malaise, 2000; Tobin, 1991). Deméter era, também, representada como mulher madura, coroada e sentada num trono, eventualmente com uma criança ao colo (Bianchi, 1976, p. 18).

Tal como Isis, Maria é a Mãe de Deus e a sua condição, ainda que humana e mortal, é igualmente extraordinária: nascida sem pecado original, através da imaculada concepção, foi miraculosamente elevada aos céus após a morte. O título de Maria como *Theotokos* (Mãe de Deus, ou a portadora de Deus) foi formalmente ratificado em 431, no terceiro concílio ecuménico de Éfeso, con-



afirmando a humanidade de Cristo em oposição à heresia nestoriana<sup>6</sup>. Nos primeiros tempos do cristianismo, “the representation of Mary in Egypt benefited from the prevalence and familiarity of this mother-goddess [Isis] with the powerful attributes of physical prowess and lifegiving energy” (Rubin, 2010, p. 42), sendo conhecidas sobreposições da representação da Virgem sobre antigas representações de Isis a amamentar ou com o Filho ao colo, com o mesmo sentido de maternidade e proteção. São conhecidas representações na arte copta do século VI e, através da Síria, terão chegado ao Cáucaso e a Bizâncio, onde se encontram exemplares desde o século IX (Chojnacki, 2000). No entanto, esta representação da maternidade não tem continuidade na Europa ocidental até cerca do século IX, tornando-se muito frequente a partir do século XII.

O culto da Virgem no ocidente reporta à tradição bizantina, onde era muito venerada e assumia um lugar proeminente da espiritualidade cristã, como protetora de Constantinopla, a par da função de mediadora, enquanto Mãe de Deus junto do Filho. A representação da *Theotokos* segue o padrão da imagem da imperatriz de Constantinopla nos séculos IV e V e é-lhe associada a autoridade de *regina poli*, com os respetivos atributos (Pentcheva, 2006): a coroa ornada de longos pendants de pérolas (*prependoulia*); o cetro; o *globus crucifer*; o *loros*, ornamento cerimonial exclusivo das figuras imperiais e consulares, que consistia numa faixa de seda, bordada a pedraria, posta sobre a túnica branca; e uma dalmática púrpura.

A imagem da Virgem imperial foi difundida por Roma numa progressiva adaptação ao culto ocidental, ao mesmo tempo que a autoridade papal procedia à apropriação dos símbolos de autoridade da *regina*. “Thus, the Maria Regina image, like a creation of the Eastern capital, was turned by the pope in Rome into a tool for challenging Constantinopolitan imperial authority.” (Pentcheva, 2006, p. 26) Posteriormente, foi a arte otomana, na passagem do século X para o XI, numa época em que o culto mariano ainda não se encontrava generalizado na Europa, a recuperar a representação da figura imperial bizantina nas representações da *Theotokos* em majestade, com a coroa ornada de *prependoulia*, e a segurar o Menino. No tema da Epifania, a Virgem com o Menino é a figura real a quem os Reis prestam homenagem (Russo, 1996), recuperando um tema de propaganda do poder que remonta às civilizações pré-clássicas.

---

6. Nestório (ca. 386 – ca. 451), patriarca de Constantinopla, negava a divindade de Jesus, questionando, portanto, a veneração de Maria Theotokos, propondo-a como Christotokos (Mãe de Cristo), o que desencadeou uma disputa que teve como principal opositor Cirilo, patriarca de Alexandria, que presidiu ao concílio de Éfeso. Já anteriormente, em Alexandria, Ário (256-336) fundara a doutrina, tida como herética, que também rejeitava a consubstancialidade entre Deus Pai, Deus único e verdadeiro, criador do Cristo-Logos, o que também reduzia Maria à condição de Christotokos. O arianismo foi adotado pelos visigodos que invadiram a Europa entre os séculos V e VI.

Em Constantinopla, a imagem imperial de Maria é abandonada durante o período iconoclasta, fixando-se na sua condição maternal com o Menino ao colo. A partir da arte bizantina, a consolidação de determinadas poses e gestos constituem-se como tipos iconográficos, pelo que “an icon of the Virgin was meant to represent her image and, at the same time, the replica of a famous icon original” (Department of Medieval Art and The Cloisters, 2000), seguidos na arte ocidental. Um dos tipos mais relevantes é a *Hodegetria* (aquela que mostra o caminho [Jesus]): Maria *Theotokos* com o Menino ao colo, amparando-o com a mão esquerda, enquanto o aponta com a direita, ou o segura com ambas as mãos, apresentando-o como o caminho, ou fonte de salvação; o Menino corresponde com um gesto de bênção (Pentcheva, 2006). A designação *Hodegetria* deriva do mosteiro Hodegon, em Constantinopla, onde o ícone matricial da Virgem e o Menino nesta posição particular, supostamente pintado por São Lucas, era venerado no século XII como padroeira da cidade (Folda & Wrapson, 2015; Lasareff, 1938). A imagem foi destruída em 1453, durante a conquista de Constantinopla pelos Turcos (Folda & Wrapson, 2015), mas a sua difusão no Ocidente já era definitiva desde o século XIII.

### Virgem em majestade

No ocidente, as representações mais antigas remontam a Roma paleocristã, onde, nas catacumbas, prevalecia a representação isolada da Virgem orante, com os braços erguidos e as palmas das mãos viradas para cima, na atitude convencional de oração e apelo divino (Santoro, 2011, p. 14). A primeira representação da Virgem com o Menino surge num fresco do século II encontrado na catacumba de Priscila (Lasareff, 1938), onde a Virgem está representada com o Filho sobre os joelhos, juntos a um profeta, provavelmente, Isaías, que aponta para uma estrela. Entre os séculos III e IV, as representações da Virgem sentada com o Menino, em majestade, são relativamente frequentes nas catacumbas e sarcófagos (Tran & Labrecque, 1973, pp. 46–47).

Esta iconografia foi divulgada na pintura bizantina com a designação de *Panagia* (a Santíssima, ou Toda Santa). A *Panagia Nikopoia* (a Santíssima que dá a vitória), “the most influential image of the Virgin” (Jones, Murray, & Murray, 2013, p. 329), elabora uma síntese da representação da *Regina* e *Hodegetria* e evoca as imagens pré-cristãs de Ísis com Hórus ao colo. A representação como *Panagia Nikopoia* corresponde, no ocidente, ao tipo iconográfico referido como *Maestà*, ou Majestade, caracterizado pelo aspeto hierático e sóbrio e pelo semblante inexpressivo ou quase ausente das figuras, articulando-se numa composição rigorosamente frontalizada e tendencialmente simétrica (Réau, 1996, t. 1, v. 2, p. 78). Geralmente feitas em madeira e com cer-

ca de um metro de altura, estas figuras eram objetos móveis, preparados para ser levados em procissão. A representação da majestade relaciona-se com a sacralização da monarquia e a instauração do rito de sagração dos reis por Pepino o Breve (Bautier, 1987), sendo que se registam exemplares desde o império carolíngio e nos reinos cristãos formados entre o século IX e XI (Russo, 1996).

Integra-se, nesta tipologia, a *Virgo sapientíssima* (Virgem da Sapiência), que deriva da invocação mariana como *Sedes sapientiae* (Trono da Sabedoria), inserida nas litánias medievais (Roque, 2010). Enquanto recetáculo de Cristo incarnado, a Virgem é identificada com o trono de Salomão, refletindo o conceito de que os acontecimentos do Novo-Testamento se encontram prefigurados no Antigo. No Antigo Testamento, é referido o grande trono Salomão, feito de marfim e revestido de ouro puríssimo (1 Rs 10, 18); Cristo, tal como Salomão, encarna a “Sabedoria de Deus” (1 Cor 1, 24-30). A descrição da sabedoria como “um sopro do poder de Deus, uma irradiação límpida da glória do Onnipotente, pelo que não se pode encontrar nela a menor mancha” (Sab 7, 25) estabelece a simbiose com o mistério da Encarnação. Por conseguinte, Maria é a *Sedes sapientiae* que serve de trono ao Filho. Iconograficamente, a Virgem, ela própria entronizada, é o trono onde se senta o Filho, representado como adulto miniaturizado.

### Virgens da ternura

A representação da Mãe de Deus assume uma feição humana, nos gestos e atitudes. No final da Idade Média e no âmbito da arte gótica, a progressiva humanização das representações da Virgem decorre do aparecimento de uma nova espiritualidade, enquadrada pelo pensamento de S. Bernardo de Clara-val e dos monges cistercienses, bem como pelas pregações das ordens mendicantes, realçando o caráter humano e maternal de Maria.

A partir da arte bizantina, definem-se os tipos iconográficos da Virgem maternal, a amamentar o Filho (*Galaktotrophousa*), a acariciá-lo (*Glykophilousa*) ou a brincar com ele (Réau, 1996, t. 1, v. 2, pp. 78-79).

A *Galaktotrophousa*, ou, em latim, *Virgo Lactans* (Virgem do Leite) é o mais antigo tema das Virgens da ternura e tem origem na iconografia egípcia de Ísis a amamentar Hórus, cristianizada pela arte copta (Réau, 1996, t. 1, v. 2, p. 104). Considerando a virgindade de Maria, o aleitamento também constitui um prodígio, na continuidade da concepção e do parto. Simbolicamente, o aleitamento estabelece uma analogia eucarística, no sentido em que o leite, alimento que transmite a vida, estabelece um paralelismo com o sangue de Cristo (Saxon, 2006).

Divulgado na arte ocidental a partir do século XIII, este tema ganhou grande popularidade na centúria seguinte.

After the beginning of the twelfth century, the *Virgo lactans* is encountered more and more in both painting and sculpture, as realistic tendencies in European mediaeval art strengthened and gradually led to the humanization of the former, completely abstract representations of Divinity. (Lasareff, 1938)

Maria, sentada ou de pé, segura o Menino ao colo, sem a atitude rígida e majestática das anteriores representações. Inicialmente, o seio ficava resguardado ou era colocado de forma artificial e distorcida, mas torna-se progressivamente mais natural e ostensivo, com o Menino a agarrar o seio materno com ambas as mãos, enquanto a mãe o contempla afetuosamente. No Renascimento, quando a “Art no longer follows the didacts of the Church but is the individual expression of the artist” (Lasareff, 1938), o tema atinge o realismo de uma cena de género. A liberdade criativa nestas representações manteve-se até o Concílio de Trento desaprovar a nudez em temas religiosos.

A popularização deste tema deve-se, em particular, à Ordem de Cister que lhe introduziu uma variante, a *Lactatio* (Latação) de São Bernardo, relacionada com uma visão do santo, na qual a Virgem, enquanto amamentava o Menino, espremeu o seio, deixando cair o leite sobre ele.

Na arte bizantina, a *Eleousa* (Terna), ou *Glykophilousa* (Virgem das Carícias) surgiu no século XII. Mais do que acariciar o Filho, a Virgem deixa-se afagar, enquanto o Menino encosta a face na dela, tocando-lhe no queixo e aninhando-se-lhe no colo, com gestos de grande doçura. Em contrapartida, a Virgem, recolhida e sem olhar o Filho, reflete no semblante a tristeza pungente, inerente ao profundo amor maternal que marca a relação com o Filho na expectativa da dor da Paixão que lhe está destinada. Com a Virgem geralmente figurada de pé, esta representação parece ser um desenvolvimento da *Hodegetria* e, tal como esta, remete para a sua condição de intercessora (Lasareff, 1938).

Na arte ocidental, porém, a representação da Virgem das Carícias incide na ternura da relação maternal, o que se traduz numa variedade de gestos, de grande naturalidade, com um cunho fortemente familiar e afetuosos, confirmando a tendência de humanização registada na Virgem do Leite. “After the end of the 14th/early 15th century the imagery of the Throne of Solomon disappears in favour of the less formal, unhieratic forms of the Franciscan-inspired Virgin of Tenderness – the Panagia disappears into the Glykophilousa [...]” (Jones et al., 2013, p. 555) A Virgem pode apresentar-se de pé, sentada, de joelhos ou recostada a segurar o Filho sobre o colo, em atitudes infantis e

carinhosas, a afagar o queixo ou a face da mãe, distanciando-se do convencionalismo bizantino em direção ao realismo renascentista.

Numa variação da *Eleousa*, o tema da Virgem com o Menino a brincar ao seu colo sublinha a humanização destas representações que, na arte ocidental, alcança um dinamismo e naturalidade que contrasta definitivamente com o imobilismo das representações bizantinas: o Menino, despreocupado e alegre, pleno de vigor, por vezes soerguido, ou recostado e a balançar os pés, brinca ao colo da Virgem, que o ampara. Contudo, Maria continua a não participar desta alegria, mantendo o semblante sério e preocupado da *Eleousa*. É o Menino que lhe estende os braços e tenta interpelá-la. A tristeza da Virgem justifica-se através do simbolismo dos frutos, flores e pássaros com que o Menino se entretém (Réau, 1996, t. 1, v. 2, p. 108): a maçã recorda o pecado de Adão que Cristo vem redimir; as uvas, o sangue que vai derramar para a remissão do pecado original; a rosa vermelha, símbolo do martírio e do sangue derramado; o pássaro, símbolo das almas que vem salvar.

Os exemplares mais antigos destas representações remontam ao século XIII, numa altura em que a arte bizantina também denunciava alguns indícios de humanização (Lasareff, 1938). Porém, foi sobretudo na arte ocidental e no século XIV que estes temas atingiram grande popularidade, mantendo a tendência de um crescente naturalismo.

### Virgem dolorosa

Nos finais da Idade Média, a religiosidade patética, que comove e suscita piedade, marca a iconografia da *Mater Dolorosa* (Nossa Senhora das Dores), onde se integram os tipos iconográficos da *Pietà* (Virgem da Piedade) e das Sete Espadas (ou Dores).

O hino *Stabat Mater Dolorosa* (Estava a Mãe dolorosa), “the most pathetic of mediaeval poems” (Nott, 1866, p. 84), escrito no século XIII e atribuído ao frade franciscano Jacopone da Todi, contextualiza esta forma de piedade baseada numa emotividade exacerbada. No século XIV, marcado pelos horrores da Peste Negra e das suas funestas conseqüências, a iconografia da Mãe Dolorosa, tal como as representações góticas de Cristo crucificado, era um instrumento de forte impacto emocional, levando os fiéis a identificar-se com o sofrimento sentido por Maria ao assistir ao lento martírio do Filho.

Sendo um episódio sumariamente referido nos evangelhos (Lu 2, 35; Jo 19, 25-27), a deposição do Filho morto nos braços de Maria tem, como fontes principais, as *Meditationes vitae Christi* do Pseudo-Boaventura, (atualmente, atribuídas a Frei João de Caulibus), os textos de Henrique Suso, nomeadamente, o *Das Minnebuchlein* [Livro do amor], as *Revelationes* de Santa Brígi-

da da Suécia, ou o *Planctus Mariae* do cisterciense Ogiero de Locedio. Em todas estes textos, há descrições detalhadas do sofrimento de Cristo e de Maria, que informam acerca do misticismo que envolveu a criação deste tema iconográfico, não como a lamentação sobre o Filho morto, mas como uma dor íntima e contida que é superada pela sua adoração. Uma variante deste tipo representa a Virgem caída aos pés da cruz, a perder os sentidos e apoiada nas Três Marias.

A iconografia da *Pietà* integra as imagens da Virgem com o corpo inanimado do Filho, retirado da cruz, sobre o colo. “The image of the *Pietà* (its Italian name meaning both piety and pity) [...] is a moving synthesis of the aged and grieving Virgin Mary holding her son’s tormented body in a manner that evokes, once again, the traditional theme of the Madonna and Child.” (Hazzikostas, 1998, p. 369). Porém, sobretudo na pintura, o tema também pode integrar o grupo dos lamentadores que acompanharam Maria durante a crucificação: São João, Maria Madalena ou as Três Marias e, eventualmente, José de Arimatéia e Nicodemos. A Virgem é representada sentada aos pés da cruz, envolta num manto que lhe cobre a cabeça, sobre a touca branca e, geralmente, com gorjal a tapar-lhe o pescoço, realçando a face pálida e a expressão de grande sofrimento.

Nas primeiras representações, a Virgem, ainda jovem, é visivelmente maior que Cristo, miniaturizado, numa referência ao tema da *Eleousa* e seguindo uma ideia divulgada pelos místicos franciscanos, nomeadamente, por São Bernardino de Siena, que comparava a deposição de Cristo ao colo que a Virgem lhe dera em criança, tal como o cueiro do recém-nascido era a prefiguração da mortalha que envolveu o cadáver (Ellington, 2001, p. 87). Porém, esta desproporção começa a desvanecer-se e, no século XV, Cristo é realisticamente representado como adulto, do mesmo tamanho ou maior do que a Virgem. O corpo é colocado horizontalmente no regaço de Maria, deixando visível a ferida do lado, ou traça uma diagonal mais ou menos acentuada, chegando a ficar na perpendicular, com os pés apoiados no chão. A Virgem segura o corpo, passando-lhe um braço por baixo dos ombros ou do tronco, enquanto a outra mão pousa sobre o peito; nas representações mais dramáticas, abraça-o e beija-lhe as feridas, que, segundo uma descrição frequente nos sermões da época, a deixava com idênticas marcas de sangue (Ellington, 2001, p. 87). A partir do Renascimento, é frequente representar o corpo de Cristo apenas apoiado sobre os joelhos da Virgem, tornando a representação mais natural e verosímil, mas perdendo “el acento de intimidad y ternura desgarradora” (Réau, 1996, 1996, t. 1, v. 2, p. 114) que marcavam as composições góticas.

Outro tipo iconográfico refere-se à Virgem da Dores, no qual as dores da Virgem são figuradas como espadas que lhe atravessam o peito, retomando a profecia foi feita por Simeão aquando da apresentação do Menino no templo: “uma espada trespassará tua alma” (Lc 2, 35). Até ao século XIV, veneravam-

se as Cinco Dores da Virgem. Porém, no século seguinte, começa a referir-se as Sete Dores, em conexão com o número de vezes que Cristo caiu a caminho do Calvário (Réau, 1996, t. 1, v. 2, p. 117) ou com as sete palavras que proferiu na cruz. As sete dores referem-se aos episódios da vida de Cristo que provocaram o sofrimento da Virgem, conforme são relatados nos Evangelhos. As três primeiras estão relacionadas com a infância e, as restantes, com a Paixão.

A representação é idêntica à *Pietà*, com a Virgem sozinha, sentada junto à cruz, com as sete espadas em disposição radiante no centro do peito ou, mais raramente, configuradas como um diadema. Para tornar a iconografia mais explícita, começou a representar-se cada um dos episódios nos punhos das espadas e, posteriormente, destacados em medalhões dispostos em torno da figura.

Uma variante deste tema é a representação da Virgem da Soledade, aludindo à solidão sentida após a morte do Filho. É sobretudo frequente nos espólios das Misericórdias, dado que a imagem, em escultura de vulto, integra a procissão do Enterro do Senhor, cuja organização é uma das responsabilidades assumidas pela Irmandade, na Sexta-feira Santa, onde segue atrás do pálido sobre o andor do esquife com Cristo morto. Representa-se geralmente de pé, com lágrimas a escorrer pela face, e, nas mãos, leva o pano branco da mortalha que envolveu o corpo.

### Virgem auxiliadora

Desde os primórdios do Cristianismo, a intercessão de Maria foi considerada a mais eficaz, superior à dos restantes santos protetores. Porém, a crise do século XIV acentuou este aspeto da devoção mariana sob o signo da proteção e da intercessão junto de Deus. Maria é a mediadora entre a humanidade atormentada e o arbítrio divino para a obtenção de graças. Esta mediação é comparável à escada que liga a terra e o céu, numa reformulação do tema vetero-testamentário do sonho de Jacob. O papel de intercessora originou os tipos iconográficos da Virgem auxiliadora, advogada (*Advocata nostra*), ou de Mãe dos Homens (*Mater Omnia*).

Na arte bizantina, a Virgem intercessora integra o grupo trinitário *Deisis* (súplica ou oração), à direita de Cristo Pantocrator, ao centro, sentado no trono e a segurar um livro, tendo, à esquerda, o Percursor, São João Batista. As duas figuras laterais estão viradas para Cristo e apresentam as mãos erguidas num gesto convencional de oração. Porém, o modelo que determinou a iconografia ocidental relaciona-se com a relíquia do *maphorion* (manto, ou véu) da Virgem, venerada em Constantinopla e a que se atribuíam graças extraordinárias na proteção de corpos e almas, depois de a Virgem ter aparecido a San-

to André Inocente, rodeada de anjos e santos, sobre os quais abria o seu manto protetor (Réau, 1996, t. 1, v. 2, p. 80).

No ocidente, a iconografia da Virgem com o manto aberto deu origem à representação da *Mater Misericordiae* (Virgem da Misericórdia). Nos *Dialogus miraculorum*, uma compilação hagiográfica escrita entre 1220 e 1230 por Cesário de Heisterbach, da Ordem de Cister, conta-se que um monge cisterciense teve uma visão do Paraíso onde, para seu horror, não conseguia vislumbrar nenhum dos seus irmãos religiosos até que a Virgem abriu o manto descobrindo a multidão de monges e conversos que acolhia sob a sua proteção. A descrição desta visão terá inspirado o tipo iconográfico da Virgem da Misericórdia no século XIV: “Le type iconographique de la Vierge au manteau [...] a sa source dans une histoire d’apparition, dans un récit de vision [de Cesário]” (Perdrizet, 1908, pp. 20–21). Contudo, como regista Réau, as origens deste tema são mais antigas e “el motivo del manto protector procede de la antigüedad más remota” (Réau, 1996, t. 1, v. 2, p. 80). Não obstante, Perdrizet (1908, p. 23) e Réau (1996, t. 1, v. 2, p. 80) concordam que o simbolismo do manto se encontra em anteriores ritos jurídicos e religiosos. “En somme, le type de la Vierge au manteau s’explique par un triple symbolisme: naturel, car tout habit protège; juridique, par son analogie avec le rite de l’adoption; et enfin biblique.” (Delumeau, 1989, p. 264) A visão descrita por Cesário servia a propaganda de Cister e revela uma tentativa de apropriação do tema pelos cistercienses, mas teve também o mérito de definir o sentido desta representação, ao relacionar o manto com a proteção divina da Virgem, prolongando, no Paraíso, a intercessão pela salvação das almas.

Ao longo dos séculos XIV e XV, para lá dos cistercienses, outras ordens religiosas, como os Franciscanos, os Dominicanos, os Cartuxos e as Carmelitas, apropriaram-se do tema na propaganda de uma relação privilegiada com a Virgem, mas foram sobretudo as ordens Terceiras e as confrarias que o transformaram em emblema (Perdrizet, 1908, p. 59 e segs.). A iconografia da Virgem da Misericórdia, muito marcada pela piedade e espiritualidade franciscana no combate aos flagelos que assolavam a Europa no século XIV, fixou-se na representação do manto protetor: uma composição simetrizada, onde a Virgem ocupa o eixo central, abrindo o manto, que funciona como pano de fundo, sob o qual se abrigam os membros da confraria e uma multidão de homens e mulheres, em representação de toda a humanidade. “Todos los grados de la jerarquía espiritual y temporal están simbolizados por un personaje tipo, como en los Juicios finales y las Danzas macabras.” (Réau, 1996, t. 1, v. 2, p. 126) Identificam-se, pelos seus atributos, reis (coroa), papas (tiara), cardeais (chapéu), bispos (mitra) e monges (tonsura). A sociedade é hierarquizada, distinguindo-se os vários grupos de nobres, burgueses e camponeses, quer pelo vestuário, quer pela posição que ocupam atrás das figuras reais. Em regra, os ele-



mentos do clero apresentam-se em lugar de honra, à direita da Virgem, e os leigos à sua esquerda.

Vinculada ao culto e à iconografia mariana das confrarias e ordens Terceiras, a devoção à Virgem do Rosário é, em certos aspetos, um prolongamento ou uma variação do tema da Virgem da Misericórdia. Apesar das dúvidas quanto à origem desta devoção, os dominicanos reclamam a sua invenção, na sequência de uma aparição da Virgem a São Domingos, em 1208 ou 1211, na igreja do mosteiro de Prouillea, em França, e durante a qual entregou o *rosarium* (coroa de rosas) ao santo, ensinando-o a rezá-lo como arma espiritual no combate aos hereges e pecadores e prometendo-lhe auxílio na batalha de Muret, perto de Toulouse, contra a heresia albigense. Em agradecimento pelo auxílio prestado em Muret, foi erguido o primeiro santuário dedicado a Nossa Senhora da Vitória, título que passou a ser frequente em igrejas e mosteiros edificadas como ex-votos pelo sucesso em cruzadas e lutas pela fé. Em contrapartida, a devoção ao rosário não se institui como prática até ao século XV, altura em que o frade dominicano Alain de la Roche relata também uma aparição da Virgem, pedindo-lhe que restabeleça a prática do rosário.

O tipo iconográfico da Virgem do Rosário, por conseguinte, surge apenas no último quartel do século XV, sendo muito posterior ao tema da Virgem da Misericórdia, mas na altura em que se fixava também o da Virgem das Dores. Inicialmente, a iconografia do tema retomava o esquema da Virgem de manto aberto, como uma cortina, por santos dominicanos, como São Domingos de Gusmão e São Pedro Mártir, tendo, cada uma das figuras, uma coroa de rosas sobre a cabeça. Outras representações aproximam-se do modelo iconográfico da Virgem das Dores, com a Virgem inserida numa mandorla ou numa coroa de rosas, com medalhões historiados intercalados a cada dezena de acordo com a sequência do rosário. Como atributo, a Virgem, só ou com o Menino ao colo, apresenta também o rosário, numa ou em ambas as mãos. Na versão definitiva do tema, a Virgem aparece sentada com o Menino ao colo, estando um deles, ou ambos, a entregar o rosário a São Domingos.

Os Carmelitas criaram uma variante deste tema, a pretexto de uma aparição da Virgem a São Simão Stock, em 1251, trazendo um escapulário na mão e prometendo que quem morresse com ele vestido em seu nome escaparia do fogo do Inferno e veria atenuadas as penas do Purgatório. A iconografia segue de perto o modelo da Virgem do Rosário: a Virgem, também centrada numa mandorla ou numa glória de anjos, com o Menino ao colo, apresenta o escapulário, constituído por duas peças de tecido castanho, atadas entre si por um cordão, sobre o peito ou numa das mãos.

## Imaculada Conceição<sup>7</sup>

A festa da Conceição da Virgem era celebrada no oriente no século VIII e, a partir do século X, difundiu-se por toda a Europa, coincidindo com a propagação do culto mariano. Um dos principais defensores do dogma foi o teólogo Jean Duns Scot (1266-1308) para quem a Mãe de Deus não poderia estar contaminada, como o resto da humanidade, pela mancha do pecado original. Não obstante, esta questão originou um debate teológico entre os defensores (*imaculistas*) e os opositores (*maculistas*) da crença na Imaculada Conceição, com argumentos colhidos nos textos dos Padres da Igreja e interpretados em diversos sentidos. S. Tomás de Aquino, como, de resto, os escolásticos, pronunciou-se formalmente contra a Imaculada Conceição (Stap, 1869, p. 154). Um dos aspetos mais relevantes deste debate ocorreu entre Dominicanos, que negavam, e Franciscanos, que defendiam a Imaculada Conceição, apoiados por Carmelitas e Agostinhos. Em 1439, o concílio de Bâle confirmou a posição franciscana. Posteriormente, o concílio de Trento (1545-1563), por oposição ao protestantismo, reafirmou a crença, desencadeando uma profusa representação iconográfica.

O dogma da Imaculada Conceição apenas foi oficial e solenemente definido pelo Papa Pio IX, em 1854, através da bula *Ineffabilis Deus*.

Doctrinam, quæ tenet, beatissimam Virginem Mariam in primo instanti suæ conceptionis fuisse singulari omnipotentis Dei gratia et privilegio, intuitu meritorum Christi Jesu Salvatoris humani generis, ab omni originalis culpæ labe præservatam immunem, esse a Deo revelatam atque idcirco ab omnibus fidelibus firmiter constanterque credendam.<sup>8</sup> (Igreja Católica. Papa Pio IX, 1857, p. 692)

O tema da conceção imaculada da Virgem é representado através de dois tipos iconográficos distintos, do ponto de vista formal e de conteúdo.

Na arte oriental e na primeira versão da arte ocidental, é simbolicamente representado através do beijo de São Joaquim e Santa Ana junto à Porta Dourada, numa demonstração de que a conceção se fez *ex osculo* (através do beijo) e não de forma natural, através do coito (Proclus & Constas, 2003, p. 278). Nalguns casos, o anjo que anunciou o acontecimento a cada um apresenta-se sobre as suas cabeças, assumindo uma função sacramental. Na arte ocidental,

7. O texto relativo à Imaculada Conceição baseia-se, com algumas alterações e acrescentos, no que foi publicado no blogue *A-muse-arte* (Roque, 2016).

8. TL: A doutrina que sustenta que a beatíssima Virgem Maria, no primeiro instante da sua Conceição, por singular graça e privilégio de Deus onipotente, em vista dos méritos de Jesus Cristo, Salvador do gênero humano, foi preservada imune de toda mancha de pecado original, essa doutrina foi revelada por Deus, e por isto deve ser crida firme e inviolavelmente por todos os fiéis.

este tema manteve-se integrado no ciclo da Virgem como prelúdio da Natividade.

Em finais do século XV, surgiu a representação da Sulamita, do Cântico dos Cânticos, ou da mulher envolta pelo sol com a lua sob os pés, descrita no Apocalipse.

No Cântico dos Cânticos, a descrição da beleza e da pureza de Sulamita é interpretada como uma alegoria tipológica da Virgem: “Tota pulchra est amica mea e macula non est in te”<sup>9</sup> (Cant. 4, 7). A partir do texto vetero-testamentário e da litania lauretana, popularizou-se uma série de emblemas alusivos ao tema da Imaculada, como o espelho (*speculum sine macula*), a rosa (*rosa mystica*) e a flor-de-lis (*flos florum*).

O Apocalipse descreve a imagem que está subjacente à iconografia da Imaculada Conceição: “E viu-se um grande sinal no céu: uma mulher vestida do sol, tendo a lua debaixo dos seus pés, e uma coroa de doze estrelas sobre a sua cabeça.” (Ap., 12, 1). A descida da Imaculada toma o sentido de enviada por Deus para a redenção da humanidade. É representada de pé sobre a lua, coroada e com os braços erguidos no gesto das orantes, ou com uma das mãos sobre o peito. Com o olhar dirigido para baixo, distingue-se da Virgem da Assunção que ergue os olhos para o alto onde Deus a aguarda.

Com base na tradição emblemática e na descrição da mulher do Apocalipse, Francisco Pacheco estabeleceu o modelo iconográfico que foi fixado pela pintura espanhola, em particular, por Bartolomé Murillo e Diego Velázquez, com ampla repercussão no mundo católico: a Virgem, coberta por um manto esvoaçante destacado sobre o firmamento, apoiada sobre o crescente lunar, coroada por estrelas e rodeada por uma multidão de anjos. Eventualmente, surge também a esmagar, com os pés, a serpente, símbolo do demónio, da hereesia e do pecado original. A lua pode ser uma esfera, ou estar encoberta por nuvens, mas apresenta-se geralmente no quarto crescente.

Em Portugal, segundo a tradição, terá sido o condestável D. Nuno Álvares Pereira quem fundou a Igreja de Nossa Senhora do Castelo, em Vila Viçosa, e ofereceu a respetiva imagem, em reconhecimento pela vitória conseguida sobre os castelhanos na batalha de Aljubarrota, a 6 de abril de 1385. Posteriormente, na sequência do movimento da Restauração, D. João IV, nas cortes de 1646, coroou a imagem de Nossa Senhora da Conceição de Vila Viçosa como Rainha de Portugal. A devoção à Imaculada Conceição determinou que, durante muitos anos, este dia fosse celebrado como o Dia da Mãe e seja, ainda hoje, feriado nacional.

---

9. TL.: Tu és toda formosa, meu amor, e em ti não há mancha.

## Exposição museológica

A iconografia mariana definiu-se a partir de postulados teológicos e de práticas devocionais que se sobrepunham à expressão artística (García Mahiques, 2008). A imagem tinha uma intencionalidade didática e era assumida como instrumento catequético. Sobretudo durante a Idade Média, o conhecimento dos assuntos religiosos era transmitido visualmente; as pregações e as representações teatrais eram ilustradas pelas imagens dos portais, dos capitéis, ou dos retábulos. Se, num primeiro tempo, os artistas abandonaram algumas técnicas presentes na arte clássica, como a proporcionalidade e a perspetiva, fizeram-no em obediência aos convencionalismos da representação dos temas religiosos, numa época em que se debatia licitude e a ortodoxia das imagens. Mesmo depois de o 2.º Concílio de Niceia confirmar a legitimidade das imagens, a representação dos temas religiosos não abandonou as convenções estabelecidas e continuaram a seguir os mesmos esquemas compositivos e a introduzir os mesmos atributos, símbolos e analogias, para lá das variantes e desenvolvimentos em função da evolução do gosto e dos contextos sociais, culturais e artísticos em que se inseriam. Enquanto objeto de devoção, o conteúdo semântico dessas imagens, cenas ou figuras religiosas, era facilmente identificado e entendido pelo observador-devoto e, portanto, conhecedor dos códigos subjacentes às narrativas e aos conceitos representados.

A transferência desta iconografia para o espaço museológico trunca, em primeiro lugar, a relação com o espaço original, para a qual fora criada e que lhe conferia sentido. Além disso, modifica a perspetiva de visualização, ao desmanchar retábulos e separar obras pensadas para funcionar em conjunto, ou ao aproximar do olhar obras concebidas para serem vistas de longe ou de baixo para cima. A exposição museográfica, enquanto elabora uma síntese discursiva, é um artifício que substitui e transforma o contexto original. Ao mesmo tempo, também altera a perspetiva da apresentação (Alpers, 1991), ao destacar as valias patrimoniais, históricas ou artísticas, relegando o sentido religioso para um segundo plano, marginal ao discurso expositivo. Ao transitar do espaço litúrgico ou devocional para o contexto artificial e laico do museu, o objeto religioso torna-se numa obra de arte (Roque, 2011) e tende a ser validado e reconhecido apenas enquanto tal.

A criação dos primeiros museus de arte, a partir de finais do século XVIII, assentava nos princípios historiográficos elaborados por Johann Joachim Winckelmann, bibliotecário do Vaticano e inspetor-geral de antiguidades. A sua obra pioneira na história da arte, *Geschichte der Kunst des Alterthums* (História da Arte Antiga), publicada em 1764, determinava a organização dos espólios artísticos por escolas históricas e estilísticas. A partir daí, a exigência de uma classificação por época e lugar tem sido a norma reiterada na elaboração do percurso expositivo, em articulação com a tendência para

agrupar as coleções de pintura e escultura por tipologias materiais, em parte, por questões de conservação. Porém e em particular no que respeita à arte e iconografia religiosas, este procedimento altera a lógica e o sentido original das representações. O modelo mais comum dos programas museológicos assenta na criação de conjuntos análogos que permitam o reconhecimento de padrões estilísticos. Assim, as cenas da vida da Virgem diluem-se no ciclo da vida de Cristo ou na sequência de outras representações religiosas, mitológicas ou de género, e as invocações marianas alinham com outras hagiografias e figurações, tornando-se parte integrante e, em regra, indistinta do conjunto.

O visitante-crente possuía conhecimentos intrínsecos que lhe permitiam descodificar o sentido das representações. Porém, o visitante comum não possui essa informação sobretudo quando os dados religiosos deixam de ser conhecimento comum, tornando-se um saber erudito, especializado, ou circunscrito a determinados grupos. Num processo aparentemente contraditório, ao mesmo tempo que tende a agrupar conjuntos análogos de objetos, toda a disposição museográfica, sob o pretexto de estimular a contemplação visual, tende a acentuar o isolamento dos objetos expostos, num registo que evoca o conceito de separação e intangibilidade inerente ao sagrado. É o próprio museu que se apropria de alguns mecanismos de fruição inerentes ao espaço sagrada (Roque, 1990, p. [12]), tornando-se “a pseudo-sacred kind of place filled with a ritual-like atmosphere” (Duncan, 1995, p. 4). Se os conceitos “religioso” e “museu” são etimológica e conceptualmente opostos (Roque, 2011) – ou “antithetical” (Duncan, 1995, p. 4) – há uma contaminação entre o ritual religioso e a fixação do comportamento regulado do visitante no museu. Enquanto a sociedade se tornava laica, os museus surgiam como templos do conhecimento, da cultura e da arte. Além disso, grande parte dos espólios museológicos tinham proveniência religiosa. Ainda que, ao ingressar no museu, as obras sejam tratadas como objetos de arte, o público continuava a reconhecer a iconografia de temática religiosa, a identificar as cenas e as invocações marianas e, também, a manter uma postura reverente face ao exposto. Nos primeiros museus, o público, familiarizado com a liturgia e os temas devocionais através de uma prática religiosa quotidiana, reconhecia as valências intangíveis dos objetos expostos. Para muitos visitantes, apesar da descontextualização museológica, estes objetos continuavam a ser reconhecidos pelas suas qualidades e significados litúrgicos ou devocionais. Mesmo enquanto a sociedade se afasta da prática religiosa, o museu continua a promover esta dúplice postura entre a contemplação e a reverência. A distância física que o dispositivo museográfico, através da introdução de vitrinas, plintos, baias, estabelece entre o exposto e o visitante, disciplinado ainda pela guardaria e dispositivos de segurança, é acentuada pela falta de informação relevante. Há décadas que os públicos do museu têm vindo a acentuar a iliteracia religiosa, tornando-se incapazes de interpretar os atributos das imagens, de reconhecer as cenas ou de re-

conhecer os símbolos e alegorias. E, no entanto, o museu não alterou o discurso em função desta realidade, nem investiu na criação de estratégias alternativas para comunicar o significado das representações religiosas.

A exiguidade informativa nas tabelas, nas folhas de sala e nos textos inseridos no aparato museográfico não preenche esta lacuna. O desafio que atualmente se coloca à museologia de arte religiosa é a mediação do sentido, de forma rigorosa, mas consistente e elucidativa, compensando a perda de conhecimento de grande parte dos públicos em relação ao exposto. No que se refere às representações marianas, isto significa, por um lado, repensar a lógica dos guiões expositivos e encontrar novas conexões relacionadas com o sentido original e, por outro, identificar as invocações e os episódios biográficos e descrever-lhes o significado teológico e devocional. Ou seja, isto implica a recuperação dos dados que haviam sido obliterados para acentuar as características comuns, formais, materiais, cronológicas ou estilísticas do conjunto e, dessa forma, promover o caráter particular das várias invocações e representações iconográficas, descodificando os convencionalismos, códigos e símbolos inerentes a cada uma.

A maioria dos museus recorre a soluções tradicionais de mediação, como a introdução de painéis e folhas de sala com dados explicativos acerca do significado das peças expostas, legendas interpretativas e, sobretudo, a visitas guiadas que formalizam um discurso museológico direto com grupos de interesses similares.

As Humanidades Digitais, por seu turno, têm vindo a dar algum enquadramento a projetos museológicos experimentais na busca de novas formas de mediação cultural entre o objeto exposto e o público, entendido na sua pluralidade de competências e expectativas. O recurso às novas tecnologias da informação e da comunicação procura não desvirtuar o espaço expositivo, onde os objetos são valorizados num ambiente neutro, sem a sobrecarga de dados textuais ou gráficos. Assim, a comunicação tende a processar-se em ambiente virtual, onde cada visitante, real ou à distância, procura o complemento informativo de que necessita para compreender o que está disposto. Os museus começam a fornecer plataforma digitais de conhecimento, onde cada indivíduo define o seu próprio discurso museológico. Os projetos existentes apontam para a criação de tabelas e painéis de texto interativos, com acesso a bases de dados e a documentos multimédia, que descrevam os aspetos formais das representações expostas, mas também interpretem os seus conteúdos intangíveis.

O visitante do museu, por seu turno, mostra-se cada vez mais exigente em termos de acessibilidade e participação. A vontade de experiências imersivas, prolongando o jogo eletrónico para o interior do museu, pode conduzir a situações extremas que alterem a configuração do próprio museu. No entanto, tal como anteriormente se preconizava um espaço museológico sóbrio, relegando a informação, quanto mais aprofundada e ampla, como roteiros, catá-

logos e literatura especializada, para ambientes extrínsecos ao percurso expositivo (Riviére, 1989), também atualmente se remete este tipo de projetos para zonas marginais à exposição, sem prejuízo do acesso à informação junto das peças expostas.

Os projetos de realidade aumentada, em que se introduzem elementos virtuais no ambiente real, articulando tecnologia 3D com imagens simuladas por computador, textos, sons, imagens, vídeos, gráficos e GPS, oferecem um amplo espectro de possibilidades para a interpretação dos objetos museológicos, no sentido em que “may bridge the gaps between heritage offerings of a museum and visitor expectations” (Hassan, & Ramkissoon, 2017: 124). Estes projetos, obrigatoriamente transdisciplinares, envolvem uma tecnologia, por enquanto, muito sofisticada e dispendiosa, que os mantém no registo experimental. Além disso, a maioria destes projetos não tem incidido em temática de arte religiosa de matriz cristã e, menos ainda, na iconografia da Virgem.

Um dos mais relevantes, neste contexto, é o projeto “Imitatio Mariae: Virgin Mary in Medieval text and image”, desenvolvido entre 2011 e 2014, o qual propunha uma leitura das representações da imagem da Virgem e, em particular, da Pietà durante o século XV, na Suécia, a partir da identificação e sistematização de gestos e expressões emotivas, relacionando-os com outras manifestações culturais e textos coevos (Eriksson, 2016).

Um outro projeto, desenvolvido a pretexto da exposição “Rivalités à Venise: Titien, Tintoret, Véronèse” (17 setembro 2009 – 4 janeiro 2010) no Museu do Louvre, incidia sobre o quadro “A Virgem com o coelho”, de Ticiano Vicellio, que o visitante podia explorar numa instalação composta por três dispositivos multimédia: o primeiro, com écrans táteis, permitia a ampliação da obra; o segundo apresentava um filme com animações sobre a história da obra; o terceiro, decompunha e projetava os vários planos da pintura (Musée du Louvre, 2009). Este projeto continua acessível na galeria eletrónica “Oeuvre à la loupe”, disponibilizada pelo museu.

No entanto, estes projetos têm vindo a abrir novas vias à utilização da tecnologia digital e multimédia em ambiente museológico, com o objetivo de alargar o espectro da visualização e do conhecimento. Alguns museus começam a disponibilizar ferramentas para a visualização ampliada das obras, permitindo examinar de detalhes que habitualmente escapam à observação direta no espaço expositivo, anexando-lhe um conjunto de informações que apenas costumava ser disponibilizada em catálogos. Pode citar-se, como exemplo, o projeto Google Arts & Culture que, em Portugal, tem, como parceiros e entre outros, os museus Calouste Gulbenkian e de São Roque, com coleções de arte religiosa e iconografia mariana.

A transposição para o suporte digital surge, agora, como uma possibilidade de recontextualização das obras, elucidando acerca do sentido inerente ao seu contexto original. Não substitui a exposição museológica, mas complementa-

a, no sentido em que permite recuperar os dados antropológicos relativos ao culto e à devoção.

### Referências bibliográficas

- Alpers, S. (1991). The museum as a way of seeing. In I. Karp & S. D. Lavine (Eds.), *Exhibiting Cultures* (pp. 25–32). Washington, DC: Smithsonian Institution Press.
- Bautier, R.-H. (1987). Sacres et couronnements sous les carolingiens et les premiers capétiens: Recherches sur la genèse du sacre royal français. *Annuaire-Bulletin de La Société de L'histoire de France*, 7–56.
- Bernardo de Claraval, S. (1854a). Meditatio in Salve Regina. In S. Bernardi,... *Opera omnia, sex tomis in quadruplici volumine comprehensa ... tertiis curis D. Joannis Mabillon,... Editio nova ... Accurante J.-P. Migne ...* (Vol. 3, cols. 1077–1080). Paris: apud J.-P. Migne. (Patrologiae cursus completus / Series Latina 2, 184).
- Bernardo de Claraval, S. (1854b). Salve Regina sermones IV: Sermo I. In S. Bernardi,... *Opera omnia, sex tomis in quadruplici volumine comprehensa ... tertiis curis D. Joannis Mabillon,... Editio nova ... Accurante J.-P. Migne ...* (Vol. 3, cols. 1059–1065). Paris: apud J.-P. Migne. (Patrologiae cursus completus / Series Latina 2, 184).
- Bernardo de Claraval, S. (1862a). Sermones de tempore: De laudibus Virginis Matris. In S. Bernardi,... *Opera omnia, sex tomis in quadruplici volumine comprehensa ... tertiis curis D. Joannis Mabillon,... Editio nova ... Accurante J.-P. Migne ...* (Vol. 2, cols. 55–88). Paris: apud J.-P. Migne. (Patrologiae cursus completus / Series Latina 2, 183).
- Bernardo de Claraval, S. (1862b). Sermones de tempore: In Vigilia Nativitatis Domini: Sermo primus. In S. Bernardi,... *Opera omnia, sex tomis in quadruplici volumine comprehensa ... tertiis curis D. Joannis Mabillon,... Editio nova ... Accurante J.-P. Migne ...* (Vol. 183, cols. 87–90). Paris: apud J.-P. Migne. (Patrologiae cursus completus / Series Latina 2, 183).
- Beyers, R. (2004). La réception médiévale du matériel apocryphe concernant la naissance et la jeunesse de Marie: Le Speculum historiale de Vincent de Beauvais et la Legenda aurea de Jacques Voragine. In J. Longère, E. Cothenet, & Société française d'études mariales (Eds.), *Marie dans les récits apocryphes chrétiens: Communications présentées à la 60e session de la Société française d'études mariales, sanctuaire Notre-Dame-du-Chêne, Solesmes, 2003* (Vol. 1, pp. 179–200). Paris: Médiaspaul.
- Bianchi, U. (1976). *Iconography of religions: Section 17: Greece and Rome: Fascicle 3*. Leiden: E. J. Brill.
- Cartlidge, D. R., & Elliot, J. K. (2013). *Art and the Christian Apocrypha*. Hoboken, N.J.: Taylor and Francis.
- Chojnacki, S. (2000). Notes on a lesser-known Marian iconography in 13th and 14th century Ethiopian painting. *Aethiopica*, (5), 42–66.
- Delumeau, J. (1989). *Rassurer et protéger: Le sentiment de sécurité dans l'Occident d'autrefois*. Paris: Fayard.
- Department of Medieval Art and The Cloisters. (2000). *The cult of the Virgin Mary in the Middle Ages*. Acedido em [http://www.metmuseum.org/toah/hd/virg/hd\\_virg.htm](http://www.metmuseum.org/toah/hd/virg/hd_virg.htm)
- Duby, G. (1993). *O tempo das catedrais A arte e a sociedade – 980-1420*. Lisboa: Editorial Estampa.



- Duncan, C. (1995). *Civilizing rituals: Inside public art museums*. London; New York: Routledge.
- Ellington, D. S. (2001). *From sacred body to angelic soul: Understanding Mary in late medieval and early modern Europe*. Washington, DC: Catholic Univ. of America Press.
- Eriksson, A.-C. (2016). *Materiality, rhetoric and emotion in the Pietà: The Virgin Mary in images of piety in 15th-century Sweden*. *Scandinavian Journal of History*, 41(3), 271–288. <https://doi.org/10.1080/03468755.2016.1179830>
- Folda, J., & Wrapson, L. (2015). *Byzantine art and Italian panel painting: the Virgin and Child Hodegetria and the art of chrysography*. Cambridge: Cambridge University Press.
- García Mahiques, M. (2008). *Iconografía e iconología: La historia del arte como historia cultural (Vol. 1)*. Madrid: Ediciones Encuentro.
- Gijsel, J., & Beyers, R. (1997). *Libri de Nativitate Marie: Pseudo-Matthaei Evangelium, textus et commentarius: Libellus de Nativitate Sanctae Mariae, textus et commentarius*. Turnhout: Brepols.
- Hazzikostas, D. (1998). Grieving/Lamentation. In H. E. Roberts (Ed.), *Encyclopedia of comparative iconography: Themes depicted in works of art (Vol. 1, pp. 363–372)*. Chicago: Fitzroy Dearborn.
- Igreja Católica. Concílio de Trento. (1911). De invocatione, veneratione, et reliquiis sanctorum et sacris imaginibus. In H. Denzinger (Ed.), *Enchiridion symbolorum definitionum et declarationum de rebus fidei et morum (pp. 322–324)*. Friburg: Herder.
- Igreja Católica. Papa, 1846-1878 (Pio IX). (1857). *Atti del sommo pontefice Pio IX felicemente regnante*. Roma: Tipografia delle belle arti.
- Ireneu, S. (1857). *Sancti Irenæi ... Detectionis et eversionis falso cognominatæ agnitionis, seu, Contra hæreses libri quinque*. Petit Montrouge: J.-P. Migne (Patrologiae cursus completus / Series Graeca, 7).
- Jones, T. D., Murray, L., & Murray, P. (2013). *The Oxford dictionary of Christian art and architecture*. Oxford: Oxford University Press.
- Jugie, M. (1944). *La mort et l'assomption de la Sainte Vierge: Étude historico-dogmatique*. Città del Vaticano: Biblioteca Apostolica Vaticana.
- Klauck, H.-J. (2003). *Apocryphal gospels: An introduction*. London: T & T Clark International.
- Lafontaine-Dosogne, J. (1992). *Iconographie de l'enfance de la Vierge dans l'Empire byzantin et en Occident*. Bruxelles: Académie Royale.
- Lasareff, V. (1938). *Studies in the iconography of the Virgin*. *The Art Bulletin*, 20(1), 26–65. <https://doi.org/10.2307/3046561>
- Le Goff, J. (1977). *Pour un autre Moyen age: Temps, travail et culture en Occident : 18 essais*. Paris: Gallimard.
- Malaise, M. (2000). Le problème de l'hellénisation d'Isis. In L. Bricault (Ed.), *De Memphis à Rome: Actes du Ier Colloque International sur les Études Isiaques*, Poitiers, Futuroscope, 8-10 avril 1999 (pp. 1–19). Leiden: Brill.
- Mancini, G. (2000). *Iconografia nivea: La devozione alla Madonna della Neve*. Napoli: Il Quartiere.
- Musée du Louvre. (2009). *Expérience interactive: Entrez dans une œuvre de Titien*. R Acedido em [http://mini-site.louvre.fr/venise/fr/experience\\_interactive/index.html](http://mini-site.louvre.fr/venise/fr/experience_interactive/index.html)
- Norelli, E. (2009). *Marie des apocryphes: Enquête sur la mère de Jésus dans le christianisme antique*. Genève: Labor et Fides.
- Nott, C. C. (1866). *The seven great hymns of the Mediaeval Church*. New York: Anson D. F. Randolph.

- Pelikan, J. (1998). *Mary through the centuries: Her place in the history of culture*. New Haven: Yale University Press.
- Pentcheva, B. V. (2006). *Icons and power: The Mother of God in Byzantium*. Pennsylvania: Pennsylvania State University Press.
- Perdrizet, P. (1908). *La Vierge de Miséricorde: Étude d'un thème iconographique*. Paris: A. Fontemoing.
- Pons, G. (2003). *Le litanie della Vergine Maria: Commento biblico-spirituale*. Milano: Paoline.
- Proclus, & Constas, N. (2003). *Proclus of Constantinople and the cult of the virgin in late antiquity: Homilies 1-5, texts and translations*. Leiden: Brill.
- Réau, L. (1996). *Iconografía del arte cristiano*. Barcelona: Ediciones del Serbal.
- Rivière, G. H. (1989). *La muséologie selon Georges Henri Rivière: Cours de muséologie*. Paris: Dunod.
- Roberts, A., Donaldson, J., & Coxe, A. C. (2007). *The ante-Nicene Fathers: The Apostolic Fathers with Justin Martyr and Irenaeus*. (Vol. 1). New York: Cosimo.
- Roque, M. I. R. (1990). *A comunicação no museu*. Universidade Lusíada. Acedido em <http://dited.bn.pt/31586/2573/3088.pdf>
- Roque, M. I. R. (2010). *Obras de arte na UCP: Nossa Senhora da Sabedoria (Virgem da Sapiência)*. Lumen Veritatis: Boletim Da Sociedade Científica Da Universidade Católica Portuguesa, 16(1), 12.
- Roque, M. I. R. (2011). *O sagrado no museu: Musealização de objectos do culto católico em contexto português*. Lisboa: Universidade Católica Editora.
- Roque, M. I. R. (2016). *Imaculada Conceição: dogma e imagem*. Acedido em <https://amusearte.hypotheses.org/1641>
- Rubin, M. (2010). *Mother of God: A history of the Virgin Mary*. New Haven: Yale University Press.
- Russo, D. (1996). Les représentations mariales dans l'art d'Occident du Moyen Age: Essai sur la formation d'une tradition iconographique. In D. Iogna-Prat, E. Palazzo, & D. Russo (Eds.), *Marie : Le culte de la Vierge dans la société médiévale* (pp. 173–291). Paris: Beauchesne.
- Santa-Maria, A. de. (1707). *Santuário mariano, e historia das image[n]s milagrosas de Nossa Senhora, e das milagrosamente apparecidas, em graça dos prégadores, & dos devotos da mesma senhora...* Lisboa: na Officina de Antonio Pedrozo Galrao.
- Santoro, N. J. (2011). *Mary in our life: Atlas of the names and titles of Mary, the Mother of Jesus, and their place in Marian devotion*. Bloomington, IN: iUniverse.
- Saxon, E. (2006). *The Eucharist in Romanesque France: Iconography and theology*. Woodbridge: Boydell.
- Shoemaker, S. J. (2005). *Marian liturgies and devotion in Early Christianity. In Mary: The complete resource* (pp. 130–145). London; New York: Continuum.
- Shoemaker, S. J. (2008). Between scripture and tradition: The Marian apocrypha of early Christianity. In L. DiTommaso & Lucian Turcescu (Eds.), *The reception and interpretation of the Bible in Late Antiquity: Proceedings of the Montréal Colloquium in Honour of Charles Kannengiesser*, 11-13 October 2006 (pp. 491–510). Leiden: Brill.
- Stap, A. (1869). *L'Immaculée Conception: Études sur l'origine d'un dogme*. Paris: Librairie internationale.
- Tobin, V. A. (1991). *Isis and Demeter: Symbols of Divine Motherhood*. Journal of the American Research Center in Egypt, 28, 187–200. <https://doi.org/10.2307/40000579>
- Tomás de Aquino, S. (1889). *Summa Theologiae*. Acedido em June 19, 2014, from <http://www.corpusthomicum.org/sth1075.html>

Tran, T. T. V., & Labrecque, Y. (1973). *Isis lactans: Corpus des monuments greco-romains d'Isis allaitant Harpocrate*. Leiden: Brill.

Visscher, E. De. (2007). Marian devotion in the Latin West in the Later Middle Ages. In S. J. Boss (Ed.), *Mary: The complete resource* (pp. 177–201). London; New York: Continuum.

Winling, R. (2004). Le Protévangile de Jacques: niveaux de lecture et questions théologiques. In J. Longère, E. Cothenet, & Société française d'études mariales (Eds.), *Marie dans les récits apocryphes chrétiens: Communications présentées à la 60e session de la Société française d'études mariales*, sanctuaire Notre-Dame-du-Chêne, Solesmes, 2003 (Vol. 1, pp. 81–96). Paris: Médiaspaul.