

ICONOGRAFIA DA IMAGEM DE NOSSA SENHORA APARECIDA

Sônia Maria Gonçalves Siqueira

*Mestre em Design, Tecnologia e Inovação
Professora Titular em UNIFATEA/Lorena*

RESUMO:

O artigo faz uma análise iconográfica da imagem de Nossa Senhora Aparecida partindo da origem do seu uso nas mais diversificadas Religiões, o surgimento do culto à Nossa Senhora Aparecida, terminando na sua análise propriamente dita e suas possíveis filiações iconográficas.

PALAVRAS-CHAVE:

Nossa Senhora Aparecida-imagem; Nossa Senhora Aparecida-Iconografia; Santeiros Beneditinos; Frei Agostinho da Piedade; Frei Agostinho de Jesus; Imaginária Paulista-Século XVII.

ABSTRACT:

The article makes an iconographic analysis of the image of Our Lady Aparecida starting from the origin of its use in the most diversified religions, the appearance of the cult of Our Lady Aparecida, ending in its proper analysis and its possible iconographic affiliations.

KEYWORDS:

Our Lady Aparecida-image; Our Lady Aparecida-Iconografia; Benedictine Santeiros; Frei Agostinho da Piedade; Friar Augustine of Jesus; Imaginary Paulista-XVII Cent

As imagens sagradas, confeccionadas nas mais diversas formas e materiais, foram usadas, desde a Pré-História, nas manifestações religiosas. O Cristianismo, entretanto, devido a sua natureza apocalíptica, a influência judaica que era contra a produção de imagens, a relação destas com o paganismo, a princípio, as evitou.

Por volta do século III observam-se, nas catacumbas romanas, as primeiras manifestações da arte Paleo-Cristã, entendida somente pelos convertidos, com destaque para o símbolo do fiel ou orante, ou peixe ou o pão, porque, com base nos textos bíblicos, Jesus deu de comer a uma multidão faminta com apenas cinco pães e dois peixes “e todos comeram, e ficaram fartos”. (Mar. 6, 41-42) Em estilo uniforme, utilizavam-se a cor e a linha para sugerir figuras sólidas.

No ano 313, o Imperador Constantino publicou o Edito de Milão, que instituiu a tolerância religiosa no Império, beneficiando sobretudo os cristãos e permitindo o aparecimento das primeiras construções e imagens. Em 391, o Imperador Teodósio oficializou o cristianismo nos territórios pertencentes ao Império, No seu Edito, Teodósio reservou o título de cristãos católicos para os crentes na divindade única do Pai, do Filho e do Espírito Santo sob o conceito de igual majestade e da piedosa Trindade. Desde então as representações pictóricas que povoavam as paredes e altares das igrejas incluíam episódios do Novo Testamento, cenas da Vida de Cristo e da Virgem Maria, bem como dos primeiros santos da era cristã.

A proliferação de imagens em esculturas, pinturas, vitrais e mosaicos nos locais do culto cristão ao longo dos séculos seguintes suscitou reações iconoclastas entre as quais a mais profunda ocorreu no século VIII, quando o imperador bizantino Leão III, o Isáurio, em 730, proibiu a veneração dos ícones. Como consequência observou-se a destruição de milhares de ícones, mosaicos, afrescos, estátuas de santos, pinturas, ornamentos nos altares de igrejas, bem como livros com gravuras e obras de arte.

O iconoclasmo foi oficialmente reconhecido pelo Concílio de Hieria de 754, apoiado pelo imperador Constantino V. Em 787 a imperatriz Irene, viúva de Leão IV, convocou o Segundo Concílio de Niceia que aprovou o dogma da veneração dos ícones. A posição oficial assumida pela Igreja foi, nessa e em outras ocasiões semelhantes, de defesa da legitimidade do culto às imagens baseada na tradição herdada do período apostólico dos primórdios do Cristianismo. Tal legitimação pautava-se na tripla função que lhe era atribuída pelos teólogos de reavivar a memória dos fatos históricos, estimular a imitação dos representados e permitir sua veneração.

No período da Contra Reforma (século XVI) a questão da distinção das diferentes modalidades de culto rendida às imagens foi assim sistematizada: [...] **latria** para a representação do Cristo e das Três Pessoas da Santíssima Trindade, **hiperdulia** para as de sua Mãe, e **dulia**, para os santos de modo geral.” (OLIVEIRA, 2000, p.38)

infoartsp.com.br (frei Agostinho da piedade sao francisco)



Em oposição aos dogmas das Igrejas Protestantes, a Igreja Tridentina retomou de maneira peremptória, o culto às imagens originando uma nova era na arte religiosa dos países católicos, porque as imagens foram reconhecidas como intermediárias entre o fiel e o Divino.

1. A ESCULTURA RELIGIOSA NO BRASIL COLÔNIA

1.1. A INTRODUÇÃO DA IMAGINÁRIA RELIGIOSA NO BRASIL

Portugal encarregou a Igreja Católica, a quem estava ligado pelo regime do padroado, da evangelização dos indígenas e manutenção da fé no Brasil Colônia. Para cá vieram, em 1549, juntamente com o primeiro governador geral, Tomé de Souza, os padres da Companhia de Jesus. Ordem nova, criada por Santo Inácio de Loyola, para o primeiro combate verbal aos protestantes e expansão da fé católica. Os jesuítas ficaram responsáveis, juntamente com os beneditinos, carmelitas, dominicanos e franciscanos, pela evangelização dos silvícolas e o acompanhamento espiritual dos portugueses que aqui aportavam.

Assim, coube-lhes a construção dos primeiros mosteiros e igrejas em nosso território, bem como a importação e execução das esculturas devocionais no século XVII.

Proliferaram em consequência os novos santos e modalidades de culto à Virgem Maria, numa espécie de desagravo aos ataques protestantes, aumentando a demanda de todos os níveis, inclusive os oratórios domésticos. (OLIVEIRA, 2000, p.40)

Ainda segundo Oliveira (2000), as encomendas eram abundantes e, de acordo com sua destinação, determinavam-se suas características tanto no tocante à iconografia – a imagem deveria ser facilmente identificável pelo fiel –, como no que diz

respeito aos aspectos técnicos e estilísticos. Tais imagens, no período Barroco, deveriam cumprir quatro funções principais que definiam suas tipologias. Em primeiro lugar, a exposição em retábulos de igrejas ou capelas; uma segunda função era o uso em procissões e outros rituais católicos a céu aberto. O exemplo mais conhecido é a imagem de S. Jorge, ora no Museu da Inconfidência de Ouro Preto, peça de 223 cm de altura, executada pelo Aleijadinho para sair na procissão de Corpus Christi, à frente da milícia, com seu pagem e seu “estado”. A terceira função seria a participação em conjuntos cenográficos, notadamente vias-sacras e presépios como é o caso dos Passos da Paixão, executados por Antônio Francisco Lisboa, no santuário de Bom Jesus de Matosinhos. Finalmente, as imagens esculpidas para a inclusão em oratórios de culto doméstico.

1.2. OS ESCULTORES DE ORDENS RELIGIOSAS: OS BENEDITINOS

Em 1569, a Ordem dos Beneditinos, atendendo a um pedido do papa Pio V e da Coroa Lusitana [D. Sebastião], criou a Congregação Beneditina Portuguesa. Seis anos depois, em 1575, a referida Congregação decidiu enviar religiosos às possessões portuguesas do ultramar para avaliar a possibilidade da fundação de um mosteiro em terras brasileiras, tendo em vista as cláusulas do regime de padroado estabelecido entre a Ordem e o Rei de Portugal. Em 1580, o Capítulo Geral da Congregação Lusitana da Ordem de São Bento aprovou a fundação de um mosteiro beneditino na Bahia a que se seguiram outros como o de Olin-da, Rio de Janeiro, São Paulo entre outros.

Coube aos Irmãos desta Ordem fundarem a primeira escola de imaginária sacra na Colônia, ainda no século XVII. E a julgar pelo número de peças conservadas, o barro cozido parece ter sido o material de predileção dos escultores seiscentistas por sua ductilidade e maleabilidade.

Segundo Dom Clemente Maria de Silva-Nigra

Podemos afirmar que os imaginários importantes da Ordem de São Bento são apenas três, todos seiscentistas, todos excelentes: Frei Agostinho da Piedade, falecido em 2 de abril de 1661, em Salvador; o carioca Frei Agostinho de Jesus, discípulo do primeiro, falecido em 11 de agosto do mesmo ano de 1661, no Rio de Janeiro e Frei Domingos da Conceição da Silva, falecido no Rio de Janeiro em 30 de janeiro de 1718. (1998, p.104)

1.2.1 FREI AGOSTINHO DA PIEDADE E FREI AGOSTINHO DE JESUS

Frei Agostinho da Piedade, era português, mas deve ter vindo para o Brasil bastante jovem tendo em vista que professou no Mosteiro de São Bento, na cidade do Salvador, onde, segundo Myriam Ribeiro de Oliveira, “[...]sua presença é documentalmente atestada entre 1619 e 1661, ano de seu falecimento. [...]” (2000, p.49) Suas obras, em número de vinte e oito, de grande qualidade, atestam que ele foi o maior

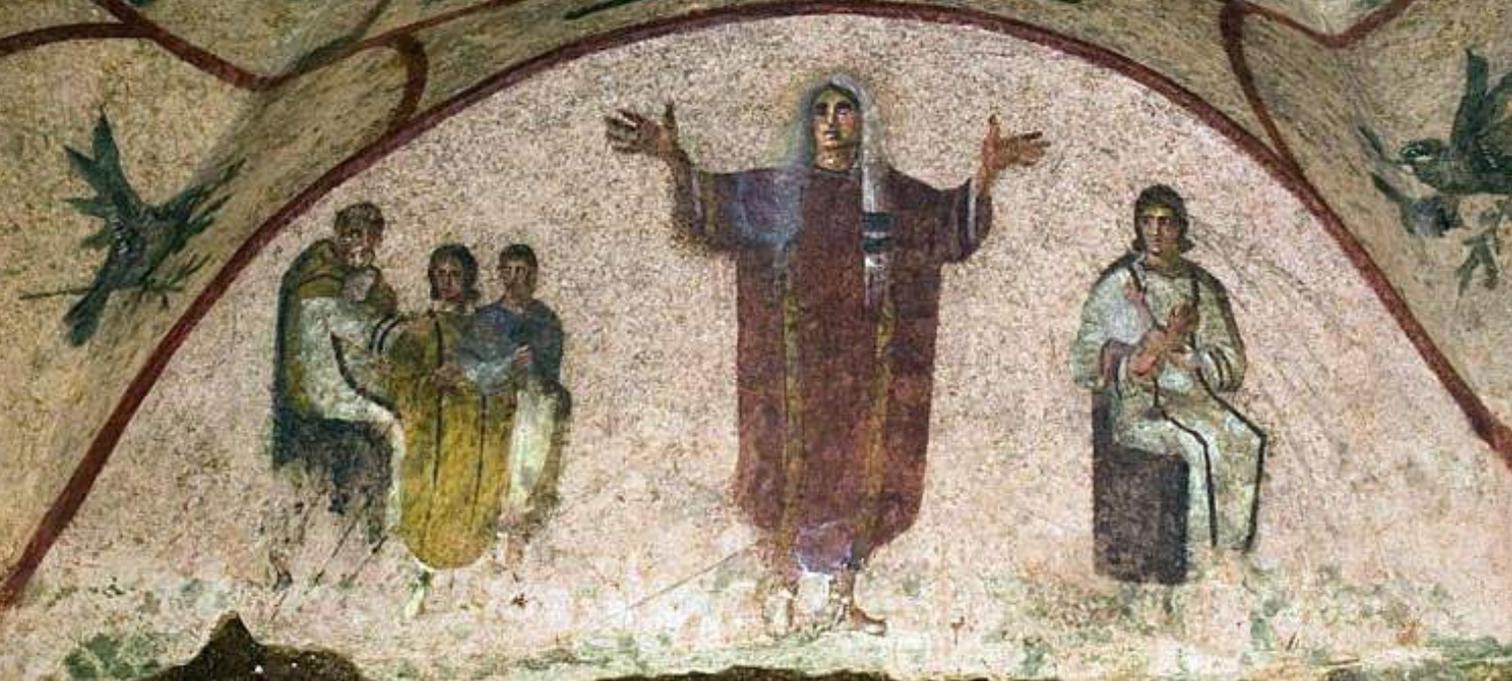
imaginário ceramista do século XVIII, na Colônia. Após 1642 não há mais registro de obras do monge-escultor, que teria abandonado sua arte, «cumprindo ordens de seus superiores», para administrar a fazenda beneditina de Itapoã e em seguida servir como capelão da Igreja da Graça, em Salvador.

Sóbrias e austeras, até quando cobertas de ornato de gosto maneirista como a famosa escultura de Nossa Senhora de Monte Serrat do Mosteiro de São Paulo, suas imagens caracterizaram-se por um pronunciado arcaísmo, de tradição ainda renascentista. Os corpos são estruturados em cânones geométricos depurados, e os rostos, de grande nobreza, refletem profunda espiritualidade e paz interior.

O encanto da Virgem de Monte Serrat intensificou nos monges [paulistas] o desejo de que novas obras fossem encomendadas para a Abadia. Pelo volume de trabalhos, seria necessário fazê-las aqui mesmo em São Paulo. Assim, veio da Bahia o ilustre e também monge escultor Frei Agostinho de Jesus. [...] (EXPOSIÇÃO BERÇO DO BARROCO BRASILEIRO, 2010)

Virgem de Braços abertos - Catacumba romana





Virgem Maria - catacumba de Priscilla

FREI AGOSTINHO DE JESUS

Entre os discípulos formados, com toda probabilidade, por frei Agostinho da Piedade assinalamos Frei Agostinho de Jesus, natural do Rio de Janeiro onde nasceu por volta de 1600. Embora não se saiba exatamente a diferença de idade entre os dois monges ceramistas, falecidos no mesmo ano de 1661, sua presença é comprovada documentalmente no Mosteiro de São Bento, na Bahia, onde professou os votos monacais, antes e depois de uma viagem a Portugal para sua ordenação sacerdotal, ocorrida em meados de 1630. Ainda que seja inegável a influência do mestre português na obra do monge carioca, há diferenças estilísticas visíveis na obra dos dois Agostinhos.

De acordo com Oliveira (2000, p.50),

Ao hieratismo silencioso e introspectivo de frei Agostinho da Piedade opõe-se a expressividade algo ingênua de frei Agostinho de Jesus, cujas imagens, já próximas do Barroco, olham diretamente nos olhos do espectador, às vezes em atitude compassiva, como o excepcional São Bernardo do Mosteiro de São Bento de São Paulo. Outras têm uma certa expressão brejeira, como o de São Bento da antiga fazenda beneditina

de Iguazu [...] Um universo as separa da calma silenciosa das imagens de frei Agostinho da Piedade, com seu olhar perdido no infinito.

Durante a maior parte de sua vida, trabalhou em São Paulo, Parnaíba e Santos. Dom Clemente da Silva-Nigra (1998, p.104) assevera que conseguiu identificar dezoto imagens de barro diferentes do escultor carioca espalhadas por diversos mosteiros beneditinos e museus.

Myriam Ribeiro de Oliveira afirma que as fundações beneditinas de São Paulo e Parnaíba exerceram o papel de centros difusores de uma escola seiscentista de imagens em barro cozido conhecida como imaginária Bandeirante. A esses centros que sofreram a inegável influência de frei Agostinho de Jesus, somaram-se, nas três últimas décadas do século XVII, os de Itu e Sorocaba, com certas variações estilísticas, ainda que dentro do mesmo universo formal, cristalizado pelo isolamento da região naquele tempo. Em paralelo a esta cristalização de formas estilísticas e tipos iconográficos,

“[...] a evolução por mais de um século em circuito fechado favoreceu a criatividade dos barristas paulistas

de São Paulo, que introduziram precocemente na imaginária religiosa brasileira valores expressivos e estéticos de cunho marcadamente regional. [...] (2000, p.51)

2. NOSSA SENHORA APARECIDA

2.1. O CULTO A NOSSA SENHORA

Desde a Pré-história é possível reconhecer nos achados arqueológicos, a existência de divindades femininas representadas por meio de esculturas como, por exemplo, a Vênus de Willendorf, ou em pinturas parietais. Escultores e pintores sublinhavam expressivamente os órgãos sexuais, seios e nádegas das chamadas Vênus, simbolizando a fertilidade e a sacralidade da vida na Grande Mãe. Portanto, já no Paleolítico o homem demonstrava veneração especial pela figura feminina. A religião refletia a importância da mulher como fonte de fertilidade e perpetuação da vida.

Alguns historiadores da religião assinalam uma correlação simbólica entre a devoção a Maria e a crença mitológica na grande Mãe, que teria sido assimilada pelos cristãos primitivos na figura da Virgem.

[...]Carvalhinho considera que a figura de Maria é um símbolo ou um arquétipo da Grande Mãe ou das antigas divindades pagãs apontando para o fato da valorização de Nossa Senhora ser uma ‘manobra de sucesso, por parte da Igreja Católica, para consolidar seu poder no Império Romano, através da criação de um símbolo feminino do divino.’” (CARVALHINHO apud RIBEIRO, 2017, p.260)

As primeiras imagens de Maria encontradas nas catacumbas, ainda antes da sistematização do Cristianismo, foram as Virgens Orantes representadas sempre em pé, com os braços abertos. Ainda, segundo alguns historiadores, as imagens de Nossa





Virgem Maria - Catacumba

Senhora começaram a ser diversificadas e difundidas após o Concílio de Calcedônia, ocorrido no ano de 451, que considerou Maria a “portadora de Deus” ou “Mãe de Deus”.

Aducci (apud Ribeiro, 2017) estudando os títulos de Nossa Senhora, classifica alguns como litúrgicos e outros como históricos. O mesmo autor considera que, em sua maioria, os títulos foram dados devido a aparições ou imagens encontradas ou por certas circunstâncias comprobatórias de intervenção milagrosa de Maria.

No Brasil Colônia cuja sociedade era, em sua maioria composta por analfabetos, e, por conseguinte, sem acesso ao estudo da Bíblia, criou-se naturalmente uma religião das imagens. “[...] A imagem se tornaria uma fonte de inspiração para o fiel, mas também de ensino.” (RIBEIRO, 2017, p.261) Neste universo religioso de consolo, pedidos e conforto insere-se Nossa Senhora Aparecida.

2.2. NOSSA SENHORA APARECIDA

2.2.1. FICHA TÉCNICA

TÍTULO: NOSSA SENHORA DA CONCEIÇÃO APARECIDA

Dados Técnicos: escultura em terracota, originariamente de tom bege claro. É possível que fosse policromada, originariamente. Segundo Chartuni (2016, p.21) responsável pela restauração da imagem ocorrida em 1978, achou-se pequeno sinal de cor vermelha, mas devido à permanência nas águas, a policromia se perdeu.

Dimensões:

Altura: 37 cm, sem a base de prata, e 39,5 cm com a base de prata.

Largura: 18,5 cm.

Profundidade: 11cm.

Autor: atribuído ao discípulo de Frei Agostinho da Piedade.

Data: primeira metade do século XVII.

Antigos restauros: Em 1946, foi introduzido um pino de alumínio no pescoço da imagem, na tentativa de fixar a cabeça. O material empregado foi cola de origem animal e cimento, que ajudou, também, na reconstituição da parte detrás do cabelo e em alguns pontos da testa e cabelos. Em 1950, ocorreu novo conserto para fixar a cabeça e reforçar a pátina acanelada da imagem, Segundo Chartuni (2016, p.21) estas interferências foram realizadas, a primeira, pelo padre redentorista Alfredo Morgado e, a segunda, pelo padre Humberto Pieroni.

Base: Ainda segundo a restauradora (2016, p.22) trata-se de um suporte circular de prata com duas asas laterais em círculos menores, furadas, obra do prateiro com a marca F.L.C., e com a seguinte inscrição: “Thesoureiro JMM, Vgrio BISP/6 de março de 1875”. A base foi danificada em uma de suas extremidades laterais. O suporte acima descrito repousa sobre placa de madeira. Há, ainda, um pino de latão encoberto com mistura de cera, areia e cimento, que integra a base que suporta a imagem com o intuito de dar-lhe estabilidade. Esse conjunto foi acrescido à imagem no século XIX. As iniciais F. L. C. foram encontradas no livro *Marca de Contrastes e Ourives Portugueses desde o século XV até 1950*, editada pela Casa da Moeda de Portugal, à página 98: F. L. C – Felipe Lopes Cardoso – marca de ourives do Porto, com registro em 1869.

2.2.2. HISTÓRIA

Segundo relatos, a imagem foi encontrada na segunda metade de outubro de 1717 quando Pedro Miguel de Almeida Portugal e Vasconcelos, recém-chegado de Portugal, após tomar posse como governador da Capitania de São Paulo e Minas Gerais, atravessou o Vale do Paraíba em direção a Ribeirão do Carmo, atual cidade de Mariana, então sede do Governo por sua proximidade das Comarcas extratoras de ouro.



Na saída de São Paulo, dom Pedro parou numa aldeia indígena em seguida, atravessou o caudaloso “rio Tietê”. Alguma jornada depois estava em Taubaté, vila naquela época mais populosa do que São Paulo, em que permaneceu por seis noites. Foi recebido com festas em Pindamonhangaba.

No caminho das Minas do Ouro era obrigatória a passagem por Guaratinguetá, uma das primeiras vilas estabelecidas em 1656, com expansão do povoamento no Vale do Paraíba. Segundo os viajantes, habitações de pau-a-pique erguidas ao redor da capela de Santo Antônio, no pequeno outeiro à margem direita do Paraíba, deram início à vida do povoado: Santo Antônio de Guaratinguetá. Passagem comum aos ro-

teiros do caminho da Vila de São Paulo e do caminho velho da cidade do Rio de Janeiro para as Minas.

De acordo com Souza, (2001, p.80)

[...] A descoberta das minas, em 1693, por Antônio de Arzão, provocou grandes migrações para às áreas das Minas Gerais, fazendo com que povoados, como o de Guaratinguetá, se firmassem como zona de passagem, cujas roças de mantimentos e feitorias de pesca garantiam a subsistência não só de seus moradores, mas também de tropas que por ali passavam.

Ao passar pela Vila de Santo Antônio de Guaratinguetá, entre os dias 17 e 30 de outubro, o Senado da Câmara resolveu homenagear o ilustre Governador, com um banquete e, para tanto, ainda que não fosse época de peixes, determinou que os pescadores locais lançassem suas redes no rio Paraíba. “[...] segundo o livro da Paróquia de Santo Antônio [...] a vila de Guaratinguetá ‘queria todo o peixe que pudesse haver para agradar ao novo governador. [...]’ (ALVAREZ, 2014, p.98) Após várias tentativas infrutíferas os pescadores Domingos Garcia, João Alves e Filipe Pedroso rezaram para a Virgem Maria e pediram a ajuda de Deus, temerosos da reação dos Vereadores e do Governador que chegou acompanhado da fama de ser irritadiço e colérico.

[...] A preocupação do Conde de Assumar, nobre nomeado governador, era a instituição da ordem e conhecimento da situação política da região como fez em São Paulo. [...] Apesar da historiografia considerar que o diário da viagem do Conde de Assumar registra aspectos negativos dos locais e da população, emitindo juízos desfavoráveis, demonstrando muita pobreza e violência, também podemos, acerca dos povos encontrados, perceber a hospitalidade presente em quase todas as paradas da comitiva fez conforme



Frei Agostinho de Jesus,
Pietà, 1654 - Terracota,
32,5 x 31 x 29 cm

os registros feitos no diário da jornada. Essa hospitalidade encontramos no diário em várias paragens como Santos, Bertioga, São Paulo, Vila de Mogi, Taubaté, Pindamonhangaba, Guaratinguetá, Umbaú, Carrancas, fora as Vilas mineiras. [...] (PEREIRA, 2009, p. 311-2)

Após várias tentativas infrutíferas, os três pescadores desceram o curso do rio até o Porto Itaguaçu. Já estavam quase desistindo da pescaria quando João Alves jogou sua rede novamente, mas em vez de peixes, apanhou o corpo de uma imagem da Virgem Maria, sem a cabeça. Ao lançar a rede novamente, apanhou a cabeça da imagem, que foi envolvida em um lenço. Depois de terem recuperado as duas partes da imagem, a figura da Virgem Aparecida teria ficado tão pesada que eles não conseguiam mais movê-la. A partir daquele momento, os três pescadores apanharam tantos peixes que se viram forçados a retornar

ao porto, uma vez que o volume da pesca ameaçava afundar a embarcação. Esta foi a primeira intercessão atribuída à santa.

Segundo Alvarez, João Alves deixou a imagem quebrada aos cuidados do amigo pescador Felipe Pedroso que, após unir a cabeça ao corpo com cera de abelha, “[...] conservou a imagem por seis anos, pouco mais ou menos, em sua casa junto a Lourenço de Sá; e passando para a Ponte Alta, ali a conservou em sua casa nove anos pouco mais ou menos.” (2014, p.108)

2.2.3. ANÁLISE ICONOGRÁFICA DE NOSSA SENHORA APARECIDA

Iconografia (do grego “*eykon*”, imagem, e “*graphia*”, descrição, escrita) é um vocábulo usado para definir o estudo dos assuntos representados por imagens artísticas, obras de arte, relacionando com as suas fontes e significados. Neste artigo, para a análise iconográfica da imagem de Nossa Senhora Aparecida tomar-se-á como base o pensamento do historiador da arte alemão Erwin Panofsky (1892-1968).

Panofsky desenvolveu um método de abordagem e interpretação das obras, partindo de uma descrição minuciosa que define um estilo, alçando-se em seguida ao nível da análise das fontes e conceitos iconográficos e apreendendo, por fim, o sentido essencial da obra. Ele propõe que em cada um desses níveis – descrição pré-iconográfica, análise iconográfica, interpretação iconológica -, a descrição pressupõe interpretação, o que torna a conclusão dependente, em grande medida, das condições e referências acumuladas pelo observador. Ao perceber dessa forma as imagens, pinturas e alegorias, Panofsky (1979) propõe a interpretação de acordo com seu valor simbólico. Sendo exatamente a interpretação desses valores simbólicos o objetivo fundamental de seu método, a iconologia.

Frei Agostinho de Jesus, Nossa Senhora do Rosário, 1641 - Terracota, 49 x 25 x 23 cm



Do trabalho do historiador alemão nos interessa particularmente seu conceito de iconografia “[...] ramo da história da arte que trata do tema ou mensagem das obras de arte em contraposição à sua forma [...]” (1979, p.47), para que possamos entender os elementos que aparecem na representação de Nossa Senhora Aparecida.

LEITURA PRÉ-ICONOGRÁFICA

Uma Nossa Senhora jovem, moldada em argila clara – o enegrecimento se deve às águas do rio Paraíba -, apresenta cabelos anelados, rosto cheio, lábios entreabertos, olhos baixos, voltados para o espectador, sobrancelhas que se juntam com a linha do nariz. A imagem porta vestido debruado que deixa à mostra o colo, mãos postas na região dos seios, permitindo se ver as mangas do vestido sob o manto. Este, por sua vez, é amarrado na cintura, caindo em linhas retas e pouco profundas sobre os pés, que repousam numa meia lua encimada por nuvens, a serpente e “puttis”. O conjunto todo descansa sobre base de prata.

LEITURA ICONOGRÁFICA

Nossa Senhora Aparecida, como o povo costuma chamá-la carinhosamente, é o epíteto que se deu a uma imagem de Nossa Senhora da Conceição, devido ao fato dela ter aparecido nas águas do rio Paraíba, onde, como já nos referimos, operou seu primeiro milagre. Portanto, ela apresenta os atributos iconográficos de Nossa Senhora da Conceição, a começar pela característica que a define como Nossa Senhora da Conceição: a meia lua sob os pés. Este símbolo tem dois significados: primeiramente, exprime o fato de que a luz não brilha por si mesma, mas reflete a luz do sol, que na iconografia cristã, é Jesus Cristo. Por isso, a luz sob os pés de Maria significa que sua luz vem de Jesus e leva a Ele. Em segundo lugar, a lua brilha no meio da escuridão da noite. A escuridão simboliza a humanida-

de pecadora e a lua a pureza da luz. Significa que Maria, mesmo tendo nascido na humanidade pecadora, foi preservada do pecado pela graça de Deus.

Embora seja pouco perceptível, Nossa Senhora traz, ainda, sob os pés, uma serpente significando que Maria, sendo Imaculada Conceição e tendo gerado Jesus Cristo, esmagou a cabeça da serpente, o demônio. Em Maria começou a vitória sobre o demônio concluída pela morte e ressurreição de Cristo. Continuando a análise iconográfica de Nossa Senhora observamos, também sob os pés, nuvem e anjos. Esses dois símbolos revelam que a Virgem Maria está no céu, na glória de Deus, junto com os anjos, dos quais ela é Rainha.

As mãos de Nossa Senhora da Conceição unidas na altura do coração simbolizam a oração, afirma que a oração deve ser feita ‘com o coração’, com sinceridade.

No tocante aos seus traços estilísticos, é uma imagem de forma troncocônica, de pequenas proporções [30 cm.], características maneiristas pelas linhas retas e pouco profundas do panejamento de sua veste. O rosto, de expressão suave, acompanha a iconografia barroca de Frei Agostinho de Jesus: olhar baixo, compassivo, voltado para o fiel, mãos postas em atitude de oração

Segundo pesquisadores da imaginária barroca brasileira como Oliveira (1998 e 2000), Silva-Nigra (1998), a imagem de Nossa Senhora Aparecida, pela forma e pelas características, foi executada por um discípulo de Frei Agostinho de Jesus. Para Myriam Andrade de Oliveira, a maioria das imagens de frei Agostinho de Jesus foi produzida nas fundações beneditinas de São Paulo, estando algumas, ainda, em seus locais de origem. “[...] Uma série de imagens da região de Parnaíba atesta também sua atividade no antigo mosteiro beneditino daquela cidade. [...]» [2000, p.50]. Almeida de Souza, acompanhando o pensamento da pesquisadora mineira, afirma que a imagem da Aparecida, feita de terracota foi es-

culpida provavelmente no século XVII, por um ceramista beneditino discípulo de Frei Agostinho da Piedade [2001, p.82].

Em síntese, cotejando as formas e a iconografia das obras dos dois Freis beneditinos com as de Nossa Senhora Aparecida observamos muitos traços comuns, o que nos leva a afirmar que Frei Agostinho de Jesus fez escola ensinando os paulistas a trabalhar o barro e cinzelá-lo, impulsionando, assim, a arte paulista que acompanhou os desbravadores tropeiros, estradistas e bandeirantes em suas incursões para o interior do país, e desta maneira, disseminou sua estética pelo interior da Colônia

REFERÊNCIAS

- AGUILAR, Nelson. Arte barroca. In: **Mostra do Redescobrimento**. São Paulo: Associação Brasil 500 anos de artes visuais, 2000. P. 33-35.
- ALVAREZ, Rodrigo. **Aparecida**: a biografia da santa que perdeu a cabeça, ficou negra, foi roubada, cobiçada pelos políticos e conquistou o Brasil.
- ARAUJO, Emanuel. (org.) **Aparecida a virgem mãe do Brasil**. São Paulo: Museu Afro-Brasileiro, 2013.
- CHARTUNI, Maria Helena. **A história de dois restauros**: meu encontro com Nossa Senhora Aparecida. São Paulo: Editora Santuário, 2016.
- EXPOSIÇÃO BERCO DO BARROCO BRASILEIRO NO TRIBUNAL DE JUSTIÇA E SEU APOGEU: arte sacra feita com terra paulista. Frei Agostinho de Jesus século XVII. Com Antônio Francisco Lisboa. Catálogo de Exposição
- <http://www.tjsp.jus.br/download/museu/noticias/bercobarrocobrasileiro.pdf>
- OLIVEIRA, Myrian Ribeiro de. Escultura no Brasil colonial. In: ARAUJO, Emanuel. **O universo mágico do barroco brasileiro**. São Paulo: SESI, 1998. P. 128-151
- _____. A imagem religiosa no Brasil. In: **Mostra do Redescobrimento**. São Paulo: Associação Brasil 500 anos de artes visuais, 2000. P. 36-79.
- PANOFKY, Erwin. Iconografia e iconologia: uma introdução ao estudo da arte da renascença. In: _____. **Significado das artes visuais**. 2 ed. São Paulo: Ed. Perspectiva, 1979. p.45-85.
- PEREIRA, Marco Aurélio de Paula. **Vivendo entre Cafres**: vida e política do conde de Assumar no Ultramar, 1688-1756. Tese (Doutorado em História Moderna). Universidade Federal Fluminense, Niterói, 2009. In: <http://www.historia.uff.br/stricto/td/1159.pdf>. Acesso em 05.09.2018
- RIBEIRO, Lidice Meier Pinto. As múltiplas faces de Nossa Senhora dos Remédios. Porto Alegre, **Debates do Ner**, v.2, nº32, 2017. P. 259-287.
- SILVA-NIGRA, Dom Clemente Maria de. Escultura colonial do Brasil. In: ARAUJO, Emanuel. **O universo mágico do barroco brasileiro**. São Paulo: SESI, 1998. P.100-127.
- SOUZA, Juliana Beatriz Almeida de. Virgem mestiça: devoção à Nossa Senhora na colonização do Novo Mundo. Niterói, **Revista Tempo**, vol. 6, nº11, jul. 2001. P. 77-92.
- TORRES-LONDOÑO, Fernando. Imaginária e devoção no catolicismo brasileiro. Notas de uma pesquisa. São Paulo, **Projeto História**, nº 21, nov. 2000. P.247-
- https://scholar.google.com.br/scholar?start=10&q=nossa+senhora+aparecida+-imagem&hl=pt-BR&as_sdt=0,5