

**NOSSA SENHORA DA PENHA: VARIAÇÕES ICONOGRÁFICAS E
SOBREPOSIÇÃO DE INVOCÇÕES NO BARROCO BRASILEIRO**

***OUR LADY OF PENHA: ICONOGRAPHIC VARIATIONS AND OVERLAPPING
INVOCATIONS IN THE BRAZILIAN BAROQUE***

***NUESTRA SEÑORA DE LA PEÑA: VARIACIONES ICONOGRAFICAS E
INVOCACIONES SUPERPUSTAS EN EL BARROCO BRASILEÑO***

Leonardo Caetano de Almeida¹

lecal0804@gmail.com

RESUMO

O culto a Nossa Senhora da Penha de França chegou ao Brasil ainda no século XVI. A capital paulista dispõe de um dos exemplares escultóricos seiscentistas da Virgem da Penha mais notáveis. A partir dessa escultura, estabelecemos um estudo comparativo iconográfico- iconológico com outras obras da estatuaria dessa invocação, particularmente as imagens da Penha de Votorantim e Arujá, exemplares da imaginária devocional paulista constituída em terracota, respectivamente nos séculos XVII e XIX. A aproximação dessas imagens a esculturas marianas de outros títulos permite-nos a constatação de uma espécie de sobreposição de invocações de Maria, isto é, uma recorrência ou ausência de elementos iconográficos singulares – sejam gestos, atributos, símbolos ou policromias – que deixam sutilmente de ser “exclusivos” de determinados títulos de Nossa Senhora e, dotados de um discurso estético persuasivo e intencional, perpassam as mais variadas imagens da Virgem com o Menino.

Palavras-chave: Nossa Senhora da Penha; Iconografia; Títulos Marianos; Escultura Devocional.

ABSTRACT

The cult of Our Lady of Penha of France arrived in Brazil in the 16th century. The capital of São Paulo has one of the most remarkable sculptural examples of the 17th century Virgin of Penha. From this sculpture, we established a comparative iconographic- iconological study with other works of statuary of this invocation, particularly the images of Penha of Votorantim and Arujá, examples of São Paulo devotional imaginary confectioned in terracotta, respectively in the 17th and 19th centuries. The approximation of these images to Marian sculptures from other titles allows us to verify a kind of overlapping of invocations of Mary, that is, a recurrence or absence of singular iconographic elements – whether gestures, attributes, symbols or

¹ Mestrando em História da Arte pela Universidade Federal de São Paulo (Unifesp) e bolsista CAPES, sob orientação da Profª. Dra. Angela Brandão, na linha de pesquisa “Arte e Tradição Clássica”. É membro do Grupo de Pesquisa “Imagem e Preservação – CNPq” e atualmente desenvolve projetos como desenhista de arte sacra. Graduado em Letras pela PUC-SP e em Filosofia pela PUC-Campinas, atuou como professor da rede particular de ensino. Lattes: <http://lattes.cnpq.br/8591455340460374>.

polychromies – that subtly cease to be “exclusive” of certain titles of Our Lady and, endowed with a persuasive and intentional aesthetic discourse, permeate the most varied images of the Virgin and Child.

Keywords: Our Lady of Penha; Iconography; Marian Titles; Devotional Sculpture.

RESUMEN

El culto de Nuestra Señora de la Peña de Francia llegó a Brasil en el siglo XVI. La capital paulista posee uno de los ejemplos escultóricos más notables de la Virgen de Penha del siglo XVII. A partir de esta escultura, establecimos un estudio iconográfico-iconológico comparativo con otras obras estatuarias de esta advocación, en particular las imágenes de la Penha de Votorantim y Arujá, ejemplos del imaginario devocional paulista realizado en terracota, respectivamente en los siglos XVII y XIX. La aproximación de estas imágenes a esculturas marianas de otros títulos permite constatar una especie de superposición de advocaciones a María, es decir, una recurrencia o ausencia de elementos iconográficos singulares – ya sean gestos, atributos, símbolos o policromías – que sutilmente dejan de ser “exclusivas” de ciertos títulos de Nuestra Señora y, dotadas de un persuasivo e intencional discurso estético, impregnan las más variadas imágenes de la Virgen y el Niño.

Palabras clave: Nuestra Señora de la Peña; Iconografía; Títulos Marianos; Escultura Devocional.

INTRODUÇÃO

Nossa Senhora da Penha de França é uma devoção originariamente hispânica, iniciada em 1434 a partir do encontro, considerado prodigioso, de uma imagem medieval da Virgem com o Menino. Essa escultura primitiva foi descoberta pelo peregrino Simão Vela no alto da montanha denominada Penha, na Serra de França, Província de Salamanca, Espanha (COLUNGA, 1990, p.13-14).

A imagem primitiva da Virgem, após tentativas de roubo e profanação, por encontrar-se em situação precária, reduzindo-se a um fragmento irreconhecível, foi acondicionada no interior de uma nova escultura, datada do final do século XIX (COLUNGA, 1990, p. 209-212; 221-226). A atual imagem, então, serve como uma espécie de relicário da antiga, presidindo o altar-mor do Santuário salmantino.

Iconograficamente, ambas as imagens – a primitiva e a atual – representam a Virgem em pé, com vestes majestáticas e com o Filho ao colo, sustentado pelas duas mãos de Maria. Tais esculturas são dotadas de uma particularidade deveras importante: representam uma Virgem Negra, imaginária muito comum no medievo. Tal característica, todavia, não foi herdada no processo de transmissão e circulação dessa invocação mariana, no final do século XVI, em

território português (ARAÚJO, 1951, p.8-9), onde Nossa Senhora da Penha passou a ser representada com pele clara e com novos atributos e elementos, como o cetro e um buquê de flores e, posteriormente, a figura de um lagarto, uma serpente e um peregrino reclinado aos seus pés. Recordamos que a figura do homem devoto e dos répteis junto a Maria com o Menino sobre um monte pedregoso são uma herança iconográfica de um episódio lendário (ARAÚJO, 1951, p. 21; BARBOSA, 1863, p. 71) ocorrido nas proximidades do Santuário de Lisboa, o pioneiro e mais representativo templo dedicado à Senhora da Penha de França em Portugal.

Desse modo, o culto àquela Virgem espanhola estabeleceu-se em território lusitano favorecido, possivelmente, pelos ideais decorrentes do Concílio de Trento e pela União Ibérica. De fato, por meio das determinações tridentinas, a Igreja esforçou-se pela superação de todas as heresias e atribuiu aos artistas o ofício de colocar as artes em favor do impacto e da persuasão dos fiéis, fortalecendo a fé católica ante as ameaças da Reforma (BAZIN, 2013, p. 20). Convém, entretanto, apontarmos, neste ponto, que a “arte portuguesa é radicalmente diferente da de sua vizinha espanhola”, conforme salienta Bazin (1993, p. 235).

Estabelecemos, a partir daí, um itinerário de reflexões baseado no surgimento e desenvolvimento dessa devoção mariana em solo brasileiro. Na verdade, tomando por referência a escultura seiscentista de Nossa Senhora da Penha, preservada em sua monumental Basílica na capital paulista e constituída Padroeira da cidade de São Paulo, será possível desenvolvermos um estudo comparativo iconográfico-iconológico com outros exemplares da estatuária da Virgem da Penha. Tais obras escultóricas nos permitirão constatar uma série de variações iconográficas surgidas do processo de circulação dessa imaginária devocional penhense.

Para tanto, selecionamos as imagens da Penha dos municípios de Votorantim – SP e Arujá – SP, exemplares da imaginária devocional paulista em terracota policromada dos séculos XVII e XIX respectivamente. Essas esculturas devocionais representam Maria e o Cristo infante com gestual, postura e volumetria bastante semelhantes a determinadas esculturas em barro cozido, da primeira fase do Barroco no Brasil, referentes a outras invocações marianas, tais como Nossa Senhora dos Prazeres, Nossa Senhora da Purificação e outras. Algumas dessas obras, inclusive, decorrem da produção de Frei Agostinho de Jesus, compondo parte do acervo do Museu de Arte Sacra de São Paulo.

Ademais, a Virgem de Votorantim, em particular, hoje desaparecida, era dotada de um elemento comum às efígies da Senhora da Conceição: a lua crescente sob os pés de Maria. E isso nos direciona à questão da policromia da indumentária de algumas outras imagens da

Penha, com vestes, basicamente, em vermelho, azul e dourado – coloração tipicamente empregada, justamente, nas representações mais comuns da Imaculada que circularam no contexto luso-brasileiro por muito tempo.

Desse modo, empreendemos um diálogo pertinente com essas imagens seiscentistas ou setecentistas da Virgem da Penha dotadas de panejamentos policromados que evidenciam uma narrativa político-religiosa ecoada da proclamação da Senhora da Conceição como padroeira do Reino de Portugal – a que o Barroco soube corresponder com eficácia e primor em sua estatuária religiosa.

OS PRIMEIROS PENHASCOS DA VIRGEM NO BRASIL: DE VILA VELHA A SÃO PAULO

Figura 1. Nossa Senhora da Penha de França. Séc. XVII. Autor desconhecido. Madeira policromada e dourada. 75 x 30 cm. Acervo da Basílica de Nossa Senhora da Penha – São Paulo – SP



Fonte: Foto de Leonardo Caetano de Almeida. 2018

Com um culto já bastante popular, Nossa Senhora da Penha foi especialmente invocada pela população da São Paulo de outrora por ocasião das epidemias de varíola e crises hídricas que se abatiam sobre a capital e a Província nos séculos XVIII e XIX. Desse modo, por intermédio da Câmara Municipal, a imagem da Virgem era periodicamente transladada de sua

igreja na Colina Santa da Penha, distante cerca de dez quilômetros a leste do núcleo central, para a primitiva Sé Catedral. Lá o povo aflito da cidade prestava seus louvores e elevava preces pelo fim das calamidades (ARROYO, 1954, p. 177-180).

Assim, a Virgem da Penha de França (figura 1) foi aclamada popularmente, àquela época, Padroeira da cidade de São Paulo – título reconhecido, mais tarde, em 1985, pelo Papa João Paulo II, quando da elevação da nova Igreja da Penha à dignidade de Basílica Menor (ALMEIDA, 2022, p. 304-305).

Constituiu-se, assim, em torno da Padroeira da cidade, um surpreendente movimento devocional, gerador da maior festa religiosa da capital paulista nos séculos passados (JESUS, 2006, p. 62). Evidentemente, todo esse processo histórico decorre da devoção à imagem da Senhora, que desperta encantamento semelhante àquele reconhecido por Maria Regina Emery Quites (2019, p. 22) nos escritos de Frei Agostinho de Santa Maria sobre a imagem de Nossa Senhora da Penha de Vila Velha, no Espírito Santo.

Com cerca de 75 cm de altura, procedência e autoria desconhecidos, a escultura de madeira policromada e dourada de Nossa Senhora da Penha, que se venera há quase quatro séculos no bairro da Penha de França, representa Maria carregando o Menino. A Virgem possui frontalidade acentuada, movimentação discreta e encontra-se sobre um pequeno monte, tendo um querubim centralizado aos pés – expressões não só das origens desse culto ligado a um penhasco, mas também da sublimidade da Virgem, glorificada como Rainha dos anjos, isto é, dos céus.

A indumentária da imagem é típica do barroco, trabalhada com as técnicas da carnação, do esgrafito, do *pastiglio* e da pintura pincel, apresentando elementos decorativos fitomorfos e lineares. A Mãe de Deus, assim, está representada com vestes majestáticas (túnica e manto) em tons verde-claro e azul-marinho – policromia que, dentre as várias esculturas retabulares da Penha que estudamos, assemelha-se apenas à da imagem da Penha que se venera no altar-mor da Igreja Matriz de Resende Costa – MG (exceto pelos tons róseos e púrpuras das vestes dessa Virgem mineira).

Levando-se em conta essa semelhança de cores, é possível considerarmos que a confecção da escultura da Virgem de Resende Costa, obra do Padre Antônio de Pádua e Costa (CHAVES, 2014, p. 40), datada do século XIX, tenha sido influenciada pela iconografia da imagem paulistana. Ainda mais se atentarmos para o fato histórico de que o bairro da Penha de França em São Paulo consistia, nos séculos passados, numa região de paragem e passagem de

bandeirantes, tropeiros, viajantes e soldados a caminho do Vale do Paraíba, do Rio de Janeiro e de Minas Gerais (ALMEIDA, 2021a, p. 83). Não seria estranho, desse modo, que a devoção à Virgem da Penha de França e sua iconografia tivessem sido levadas da Colina da Penha em São Paulo por esses viajores com destino aos sertões mineiros (ALMEIDA, 2021b, p.51).

Pois bem, na imagem da Penha paulistana, a majestade divinal de Maria e seu Filho também é evidenciada pelos atributos das coroas reais, o cetro que a Virgem ostenta à destra, o orbe sustentado pela mão esquerda do Cristo infante e o manto de tecido. Esse manto que recobre a Virgem foi ofertado como ex-voto e confere à imagem um formato triangular, cristalizando uma iconografia de Nossa Senhora da Penha de França muito difundida no imaginário devocional paulistano. Tal como Nossa Senhora Aparecida, Rainha e Padroeira do Brasil, e Nossa Senhora de Nazaré, famosa pelo Círio de Belém do Pará, a imagem de Nossa Senhora da Penha de São Paulo, por ser de talha inteira, não foi confeccionada originalmente para receber vestes de tecido, mas a piedade popular acabou por cobri-las com um manto, conforme esclarecem-nos Beatriz Coelho e Regina Emery Quites (2014, p. 41).

Por fim, a carnação da escultura atribui-lhe uma tez branca, conforme o modelo lusitano, distanciando-a da iconografia original da Virgem Negra, como ocorre em todas as imagens de Nossa Senhora da Penha em solo brasileiro.

Tendo traçado um breve perfil artístico e histórico da escultura devocional da Padroeira da capital paulista, seguimos, em nosso estudo, para municípios no interior do estado e na Região Metropolitana de São Paulo: Votorantim e Arujá, respectivamente.

TORANTIM E ARUJÁ: A VIRGEM DA PENHA E O BARRO PAULISTA

Ao estabelecermos uma aproximação entre essas imagens históricas da Virgem da Penha de França, percebemos peculiaridades relacionadas ao gestual. À vista disso, comparativamente, a Senhora da Penha paulistana distingue-se de outras diversas imagens da Virgem do Penhasco. É o caso da escultura da Padroeira da Capela da Penha de Votorantim – SP (anteriormente mencionada, datada do século XVII e hoje, lamentavelmente, desaparecida após um furto no Museu de Arte Sacra da Arquidiocese de Sorocaba); e também da imagem que se venerava na Capela da Penha de Arujá – SP (provavelmente do início do século XIX, hoje reservada ao culto privado e doméstico).

Ambos os exemplares – o de Votorantim e o de Arujá – são de terracota policromada e, apesar da distância temporal entre suas feitura, apresentam semelhanças no gestual e na

volumetria com imagens de barro paulista (ou de madeira policromada) relativas a outras invocações de Maria. Nesse sentido, especialmente sobre a produção de imaginária religiosa em terracota, João Marino (1996, p. 20) afirma que “São Paulo, por seu isolamento do litoral e dificuldade de acesso, desenvolveu um tipo de imaginária onde predominou o barro, tendo como consequência uma iconografia diferente. As imagens do século XVII inspiraram-se em modelos portugueses mais arcaicos, anteriores ao Renascimento”.

Ainda assim, é preciso deixar claro que essas imagens antigas encontradas em território paulista são únicas, originais e distintas entre si, segundo nos afirma Etzel (1971, p. 28), de modo que o que apontamos aqui são alguns aspectos que sugerem uma aproximação iconográfica e não uma reprodução a partir de moldes. E mais, ainda que tenham prevalecido as esculturas em barro cozido, encontramos variações em território paulista e em outros centros coloniais do seiscentismo. Não podemos desconsiderar também as importações de imagens portuguesas, comuns nos séculos XVI e XVII.

A imagem da Virgem de Votorantim, quando de seu desaparecimento, encontrava-se preservada no Museu de Arte Sacra da Arquidiocese de Sorocaba (GOMES, 1993, p. B-10), e não mais no interior da modesta e distante ermida de taipa, pedra e pau a pique, chamada Capela da Penha, encravada no alto da Serra de São Francisco, próxima da divisa entre as cidades paulistas de Votorantim, Sorocaba e Alumínio.

A autoria da escultura é desconhecida. Contudo, segundo uma reportagem de José Benedito Almeida Gomes (1978, p. 7), publicada no jornal *Diário de Sorocaba*, a obra poderia ser atribuída a um escultor beneditino anônimo dos primórdios de Sorocaba, sobretudo por conta do estilema desse artista, reconhecido na cabeleira de Maria, à moda senhorial. Recordamos, à vista disso, que os beneditinos criaram, em 1660, um priorato em Sorocaba (PFEIFFER, 2005, p. 86), onde deixaram esculturas devocionais feitas em barro (PFEIFFER, 2005, p. 87). De fato, a “ordem beneditina tem uma tradição artística de alto valor” (ETZEL, 1971, p. 65), extraordinariamente reconhecível, nos tempos coloniais paulistas, na imaginária devocional em barro.

Supondo, ainda, que a autoria da imagem da Penha de Votorantim não fosse obra de um religioso beneditino, mas de um santeiro popular, seria compreensível o seu anonimato. Desse modo, em solo paulista “ficaram os desconhecidos artistas que trabalharam ocasionalmente em algumas peças, satisfazendo desse modo ao mesmo tempo seus pendores e os raros pretendentes” (ETZEL, 1971, p. 60).

Levando-se em conta, então, que o paradeiro do objeto em estudo, isto é, a imagem da Virgem da Penha de Votorantim, é desconhecido, situamo-nos no campo da Cripto- História da Arte, uma vez que a “História da Arte não se faz só com recurso a obras vivas” (SERRÃO, 2001, p.11). Nesse sentido, a fim de considerarmos o barro como suporte da escultura em questão, além de verificarmos a proximidade formal e estilística com outros exemplares da imaginária religiosa em terracota, também nos apoiamos na experiência e familiaridade dos beneditinos (OLIVEIRA, 2013, p. 267) com esse tipo de material para a produção de esculturas devocionais do XVII, especialmente em território paulista.

Aliás, a se julgar pela representatividade numérica de imagens do século XVII conservadas, parece ter sido o barro cozido e não a madeira o material de predileção dos imaginários seiscentistas. Na região de São Paulo esse acervo é particularmente significativo, permitindo a caracterização de uma “imaginária bandeirante” de cunho arcaizante e popular (OLIVEIRA. 2013, p. 267).

Acerca da Virgem de Votorantim, a documentação escrita é praticamente inexistente, e os registros fotográficos são escassos. A fotografia mais considerável é um retrato em preto e branco da década de 1960 (Figura 2), de autoria do historiador Adolfo Frioli, que perpetua a visita do historiador Monsenhor Luiz Castanho de Almeida (Aluísio de Almeida) à Capela da Penha daquela localidade.

Esse registro permite-nos observar a Virgem sustentando o Menino com o braço esquerdo. Maria encontra-se sobre uma nuvem, e sob seus pés estão cinco querubins – três maiores e dois menores. O Menino Jesus, por sua vez, sustenta um orbe à mão esquerda, símbolo da onipotência divina. As destros da Mãe e do Filho, caracterizadas por dedos espessos e roliços, estão sobrepostas sobre o peito de Maria, numa expressão de afetuosa proximidade entre ambos.

Certamente, o discurso contido nessa e em tantas outras imagens marianas, ainda que sejam de feitura popular e consistam numa expressão da liberdade criativa do artista, responde bem aos ideais da Contrarreforma, posto que está centrado num ideário afetivo e emocional que seduz e persuade o fiel. Com a representação da Virgem Mãe carregando o Menino Deus, cujas mãos encontram-se unidas, evidencia-se a maternidade afetuosa, personificada em Maria. Trata-se de uma mãe que acolhe e acalma os ânimos daqueles devotos que estão profundamente inseridos na comunidade eclesial, dos que se encontram mais afastados da Igreja ou ainda dos infieis que necessitam de conversão – em consonância com aquilo que era pretendido pela Igreja após o Concílio de Trento.

A Virgem da Penha de Votorantim apresenta frontalidade e estaticidade acentuadas, esboçando movimentos mínimos. Sua cabeleira é constituída por madeixas que, apesar de

aneladas, recaem sobre os ombros. O panejamento é “pesado”, representando pelas vestes majestáticas de Maria e do Menino, que esbanjam dobras e pregas largas, diferentemente das representações da indumentária com aspecto revoltado e esvoaçante da produção escultórica dos séculos seguintes.

Dentre os grandes artistas beneditinos que trabalharam com o barro paulista seiscentista, encontra-se Frei Agostinho de Jesus (ETZEL, 1971, p. 60). Nesse sentido, a produção escultórica religiosa desenvolvida pelos beneditinos nos anos 1600, em São Paulo, parece ter influenciado sobretudo a feitura das imagens devocionais nos séculos seguintes, especialmente aquela imaginária que se convencionou denominar *paulistinhas*. Ora,

[...] presume-se que Frei Agostinho não trabalhou tantos anos isoladamente, tendo deixado discípulos que também criaram peças em barro e talvez mais tarde, por seus descendentes, tivessem tido influência na confecção dos paulistinhas. Somente uma tradição ou educação artística com conhecimentos da técnica de pintura da terracota explica a alta qualidade dessas imagens que poderíamos, sem exagero, chamar de tânagras paulistas (ETZEL, 1971, p. 65).

De fato, Frei Agostinho de Jesus “legou uma escola de imaginária barrista” (TIRAPELI, 2007, p. 18). Nesse contexto “dos dois primeiros séculos da cultura material em São Paulo, a argila foi a matéria-prima do artesanato religioso” (TIRAPELI, 2007, p. 18), de modo que a cerâmica sintetizou a arte popular da escultura devocional em terras paulistas à época. Inclusive, Etzel (1971, p. 64) destaca uma fazenda pertencente aos beneditinos localizada entre Arujá e Santa Isabel (e que possuía uma obra de Frei Agostinho de Jesus, datada do século XVII) – justamente numa região onde se produziram, posteriormente, muitas paulistinhas, considerados “a marca registrada da imaginária popular de São Paulo” (ETZEL, 1979, p. 87).

Essa reflexão nos direciona para a imagem da Virgem da Penha de Arujá (Figura 3), igualmente de terracota policromada, possivelmente de meados do século XIX como mencionamos. Considerando que do bairro da Penha de França, na capital paulista, partiam rotas e caminhos para Minas Gerais, Rio de Janeiro e Vale do Paraíba, tal qual explicamos há pouco, é plausível pensarmos que a devoção à Senhora da Penha tenha se irradiado da cidade de São Paulo também para Arujá. Ainda assim, a imagem da Virgem arujaense aproxima-se da escultura da Penha de Votorantim, não apenas pelo suporte (barro), mas pela iconografia no que tange ao gestual, sobre o qual discorreremos adiante.

Na escultura da Senhora de Arujá (figura 3), provavelmente repintada, temos a representação de Maria sustentando com as duas mãos o Cristo infante, desta vez nu e carregando o orbe com a mãozinha esquerda. Maria, por sua vez, veste uma túnica verde e decorada com flores e, sobre as costas, um manto (também verde e com forro vermelho) que

permite que seus cabelos fiquem à vista. Ademais, essa Virgem da Penha poderia ser enquadrada no grupo de paulistinhas de barro queimado. Contudo, embora apresente grande semelhança formal com os exemplares dessa categoria, sua proporção supera a média habitual de 10 a 20 cm.

Figura 2 - Registro da visita de Monsenhor Luiz Castanho de Almeida à Capela da Penha de Votorantim – SP, examinando a imagem da Virgem.



Fonte: Foto de Adolfo Frioli (Década de 1960).

Figura 3 - Primitiva imagem de Nossa Senhora da Penha de Arujá – SP. Séc. XIX. Barro cozido e policromado. Acervo pessoal.



Fonte: Foto de Teresa Rodrigues Pinheiro da Cunha (2022).

Tratando do caso de alguns exemplares de paulistinhas em específico, Etzel explica-nos que “no uso provável do molde de vulto se nota o toque individual do artista com as variações no acabamento, tornando muitas paulistinhas únicos pela sua beleza. São detalhes no tamanho da cabeça e sobretudo do Menino Jesus com atitudes, às vezes, comoventes” (ETZEL, 1971, p. 125). Isso pode se aplicar também à Virgem da Penha de Arujá. Nela encontramos uma postura do Menino com o braço direito flexionado e elevado, como que apontando para a Mãe ou sugerindo um toque afetivo na face materna. Isso a distingue de todas as outras imagens de Nossa Senhora da Penha até aqui apresentadas. Mais uma vez, como no caso da imagem de Votorantim, as mãos são responsáveis por sugerir um discurso emotivo, que remete à união profunda entre a figura materna e o filho. Todavia, ainda que Maria esteja despojada dos

atributos majestáticos, como a coroa e o cetro, e sublinhe-se seu vínculo afetivo e materno com Cristo, a autoridade divina é confirmada, discretamente, pelo Menino que carrega o globo.

Na realidade, o gestual estabelecido pela mão direita do Menino Jesus tanto na imagem da Penha de Votorantim quanto na de Arujá aproxima-as própria de Nossa Senhora dos Prazeres, habitualmente “indicada pelo gesto de carinho do Menino e o dedo da Virgem no pezinho de Jesus” (TIRAPELI, 2007, p. 53). No caso da Senhora de Arujá, essa semelhança é ainda maior devido ao modo como Maria sustenta o Filho, tocando-lhe os pés.

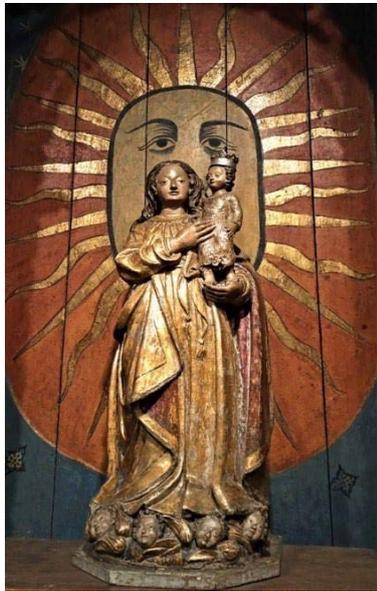
De acordo com Etzel (1971, p. 291), outra paulistinha de Nossa Senhora da Penha, (Figura 4) obra em madeira do santeiro Benedito Luzia Batista (1888-1948), encontrava-se na Capela de Arujá à época da investigação do autor. Isso impele-nos a atentarmos para a circulação, as mutações ou sobreposições sofridas pela imaginária da Virgem penhense. Desse modo, cumpre ressaltar que a imagem de Dito Luzia apresenta uma iconografia que sugere fusão da imagem da Penha paulistana com a imagem primitiva de barro cozido de Arujá, de que tratamos acima. Ambas, certamente, influenciaram o artista na produção da obra.

Com a imagem da Penha de São Paulo, na obra de Dito Luzia, encontramos semelhanças sobretudo na postura um tanto rígida e frontal, no gestual da Mãe e do Filho, em parte do panejamento e nos atributos (cetro e coroa). Agora, da imagem primitiva da Penha de Arujá, encontramos paridade com a escultura de Dito Luzia na multiplicidade de querubins aos pés de Maria e no estilo da base da peça. Comum aos três exemplares, o orbe nas mãos do Menino Jesus.

Ora, ao aproximarmos comparativamente as imagens da Penha de Votorantim e de Arujá a esculturas de barro cozido e/ou madeira policromada referentes a outras invocações marianas, notamos grande semelhança sobretudo no gestual e na postura, mas também na volumetria, no panejamento, na policromia, nas expressões faciais sorridentes, na presença angélica abaixo de Maria e no enrolamento das mechas das cabeleiras.

Como exemplo dessa aproximação, temos a imagem de Nossa Senhora dos Remédios, de terracota do século XVII, que se encontra na igreja de mesmo nome, em São Paulo – SP, procedente da primitiva Igreja dos Remédios da capital, demolida na década de 1940 (GONÇALVES, 2021, p. 46). Podemos mencionar também algumas das imagens seiscentistas de barro cozido e policromado do acervo do Museu de Arte Sacra de São Paulo, como Nossa Senhora dos Prazeres (figura 5) e Nossa Senhora do Rosário (Figura 6), de autorias desconhecidas. E ainda Nossa Senhora dos Prazeres (figura 7) e Nossa Senhora da Purificação (Figura 8), obras atribuídas a Frei Agostinho de Jesus, ambas do século XVII.

Figura 5 - Nossa Senhora dos Prazeres. Séc.XVII. Autor desconhecido. Barro cozido e policromado. Procedência: Região de Sorocaba –SP. Acervo do Museu de Arte Sacra de São Paulo.



Fonte: Leonardo Caetano de Almeida 2022.

Figura 6 - Nossa Senhora do Rosário. Séc. XVII. Autor desconhecido. Barro cozido e policromado. Procedência: Igreja Matriz de Nossa Senhora dos Prazeres – Itapeccerica da Serra – SP. Acervo do Museu de Arte Sacra de São Paulo.



Fonte: Leonardo Caetano de Almeida 2022.

Figura 7- Nossa Senhora dos Prazeres. Séc. XVII. Autoria: Frei Agostinho de Jesus (atribuição). Barro cozido e policromado. Procedência: Igreja Matriz de Santana de Parnaíba – SP. Acervo do Museu de Arte Sacra de São Paulo.



Figura 8. Nossa Senhora com Menino (Nossa Senhora da Purificação). Séc. XVII. Autoria: Frei Agostinho de Jesus (atribuição). Barro cozido e policromado. Procedência: Igreja Matriz de Santana de Parnaíba – SP. 96,5 cm. Acervo do Museu de Arte Sacra de São Paulo.



Museu de Arte Sacra de São Paulo. 2014, p. 50.

Museu de Arte Sacra de São Paulo. 2014, p. 50.

Enfim, na produção de imaginária devocional desde o período colonial até o século XIX, em território paulista, a escultura

ainda conheceu uma ampla expansão na sua expressão popular, até pela indústria de santinhos do século XIX, que trabalharam, por exemplo, na Bahia e no Vale do Paraíba, em São Paulo. Dessa maneira, São Paulo teve sua grande colaboração no espírito devocional criando belíssimas peças de inspiração erudita e popular, encerrando, em seu caráter austero, a mais bela expressão da imaginária feita em argila policromada (PFEIFFER, 2005, p. 89).

Com efeito, a partir desse estudo comparativo, constatamos nas imagens da Virgem da Penha uma espécie de sobreposição de invocações, uma vez que tal imaginária adquire elementos, atributos, gestuais e policromias típicos de outros títulos marianos, mas que foram incorporados às esculturas de Nossa Senhora da Penha de França. Esse fenômeno se deve, muito provavelmente, aos modelos ou referenciais (presentes nas igrejas mais abalizadas) adotados pelos escultores ou entalhadores da época, bem como aos ideais religiosos de então, que primavam por uma retórica emotiva e persuasiva, que reforçasse a maternidade virginal de Maria e, por consequência, a defesa de sua imaculada concepção, colocada em cheque pela Reforma (DIAS, 2020, p. 62).

ECOS DA SENHORA DA CONCEIÇÃO, PADROEIRA DE PORTUGAL, NO CULTO À PENHA DE FRANÇA

As reflexões acerca de como a Igreja enfrentou as discordâncias sobre a Imaculada Conceição de Maria decorrentes da Reforma nos reconduzem à imagem da Virgem da Penha de Votorantim, na qual identificamos outro elemento único dentre as imagens retabulares de Nossa Senhora da Penha de França dos séculos XVI a XIX no Brasil. Trata-se do crescente aos pés de Maria e acima dos querubins.

Esse elemento remete-nos diretamente à iconografia de Nossa Senhora da Conceição, que faz referência à Mulher vestida de sol e prestes a dar à luz, com a cabeça coroada de doze estrelas e tendo a Lua como escabelo, segundo o relato do *Apocalipse de São João* (Ap 12, 1-2). Nessa perícopia, a Igreja reconhece a imagem de Maria (grávida do Filho de Deus) e da própria comunidade eclesial, que gesta Cristo, seu Senhor e Redentor. Nesse sentido, mais uma vez, reforça-se, na imagem de Nossa Senhora da Penha, o mistério da concepção sem pecado de Maria, desde muito reverenciado pelos cristãos e proclamado dogma apenas em 1854 (TEMPESTA, 2020).

E mais, podemos estabelecer relação entre a Lua e a cobra (isto é, o dragão, a antiga serpente), presente na imaginária da Penha lisboeta e carioca (conforme já expusemos) e, por excelência, nas representações da Imaculada Conceição. Nesse caso, a cobra é o símbolo do diabo, do mal e do pecado enfrentado pela Mulher do Apocalipse:

A cobra também troca de pele todos os anos. Por isso ela foi comparada nas culturas antigas à lua que, sempre de novo, refaz-se. A cobra aos pés de Maria poderia ter o mesmo sentido da Lua, significando que Maria Imaculada é portadora daquele que é o Senhor da vida e da morte, que transformou a morte em vida, que tem o poder dar a vida e de retomá-la (Jo 10,18). (NEOTTI, 2018, p. 121)

Efetivamente, os astros proporcionam um sentido mais profundo à iconografia da concepção imaculada de Maria, que reverbera, por conseguinte, na imagem da Penha de Votorantim:

A lua e as estrelas são esplendor da esposa - Jerusalém celeste e simbolizam a verdadeira grandeza aos olhos de Deus. A polivalência simbólica dos sentidos dá pleno significado ao texto. A base histórica do símbolo não o prende, mas valoriza o seu alcance. Maria dá lugar real à inauguração da função materna da comunidade - Igreja. (...). A idealização da mulher-povo conduz à criação de uma figura solene de beleza, colocada sobre as nuvens e o crescente, coroada de estrelas, esmagando a serpente. É simultaneamente identificada com o antigo povo e com o novo povo de Deus. (AZEVEDO, 2018, p. 18)

Com efeito, ao longo dos séculos, a História da Arte ocupou-se de representar a Imaculada Conceição de Maria de formas muito variadas: “primeiro, simbolicamente ou alusivamente, pelo Beijo de Ana e Joaquim na Porta Dourada, mais tarde na forma da Sulamita do Cântico dos Cânticos ou a mulher vestida de sol do Apocalipse, de pé sobre uma lua crescente” (RÉAU, 1957, p. 79, tradução nossa). E particularmente os símbolos que expressam a altivez de Maria – a Lua, os *putti*, a nuvem etc. – deveras aludem também à sua glorificação e, portanto, ao mistério da assunção da Virgem aos céus, teologicamente muito atrelado ao dogma da Imaculada Conceição.

Ainda assim, é preciso deixar claro que essas imagens antigas encontradas em território paulista são únicas, originais e distintas entre si, segundo nos afirma Etzel (1971, p. 28), de modo que o que apontamos aqui são alguns aspectos que sugerem uma aproximação iconográfica e não uma reprodução a partir de moldes. E mais, ainda que tenham prevalecido as esculturas em barro cozido, encontramos variações em território paulista e em outros centros coloniais do seiscentismo. Não podemos desconsiderar também as importações de imagens portuguesas, comuns nos séculos XVI e XVII. A imagem da Virgem de Votorantim, quando de seu desaparecimento, encontrava-se preservada no Museu de Arte Sacra da Arquidiocese de

Sorocaba (GOMES, 1993, p. B-10), e não mais no interior da modesta e distante ermida de taipa, pedra e pau a pique, chamada Capela da Penha, encravada no alto da Serra de São Francisco, próxima da divisa entre as cidades paulistas de Votorantim, Sorocaba e Alumínio.

A autoria da escultura é desconhecida. Contudo, segundo uma reportagem de José Benedito Almeida Gomes (1978, p. 7), publicada no jornal *Diário de Sorocaba*, a obra poderia ser atribuída a um escultor beneditino anônimo dos primórdios de Sorocaba, sobretudo por conta do estilema desse artista, reconhecido na cabeleira de Maria, à moda senhorial. Recordamos, à vista disso, que os beneditinos criaram, em 1660, um priorato em Sorocaba (PFEIFFER, 2005, p. 86), onde deixaram esculturas devocionais feitas em barro (PFEIFFER, 2005, p. 87). De fato, a “ordem beneditina tem uma tradição artística de alto valor” (ETZEL, 1971, p. 65), extraordinariamente reconhecível, nos tempos coloniais paulistas, na imaginária devocional em barro.

Supondo, ainda, que a autoria da imagem da Penha de Votorantim não fosse obra de um religioso beneditino, mas de um santeiro popular, seria compreensível o seu anonimato. Desse modo, em solo paulista “ficaram os desconhecidos artistas que trabalharam ocasionalmente em algumas peças, satisfazendo desse modo ao mesmo tempo seus pendores e os raros pretendentes” (ETZEL, 1971, p. 60).

Levando-se em conta, então, que o paradeiro do objeto em estudo, isto é, a imagem da Virgem da Penha de Votorantim, é desconhecido, situamo-nos no campo da Cripto- História da Arte, uma vez que a “História da Arte não se faz só com recurso a obras vivas” (SERRÃO, 2001, p. 11). Nesse sentido, a fim de considerarmos o barro como suporte da escultura em questão, além de verificarmos a proximidade formal e estilística com outros exemplares da imaginária religiosa em terracota, também nos apoiamos na experiência e familiaridade dos beneditinos (OLIVEIRA, 2013, p. 267) com esse tipo de material para a produção de esculturas devocionais do XVII, especialmente em território paulista.

Aliás, a se julgar pela representatividade numérica de imagens do século XVII conservadas, parece ter sido o barro cozido e não a madeira o material de predileção dos imaginários seiscentistas. Na região de São Paulo esse acervo é particularmente significativo, permitindo a caracterização de uma “imaginária bandeirante” de cunho caizano e Acerca da Virgem de Votorantim, a documentação escrita é praticamente inexistente, e os registros fotográficos são escassos. A fotografia mais considerável é um retrato em preto e branco da década de 1960 (Figura 2), de autoria do historiador Adolfo Frioli, que perpetua a visita do historiador Monsenhor Luiz Castanho de Almeida (Aluísio de Almeida) à Capela da Penha daquela localidade popular (OLIVEIRA, 2013, p. 267)

Esse registro permite-nos observar a Virgem sustentando o Menino com o braço esquerdo. Maria encontra-se sobre uma nuvem, e sob seus pés estão cinco querubins – três maiores e dois menores. O Menino Jesus, por sua vez, sustenta um orbe à mão esquerda, símbolo da onipotência divina. As destros da Mãe e do Filho, caracterizadas por dedos espessos e roliços, estão sobrepostas sobre o peito de Maria, numa expressão de afetuosa proximidade entre ambos.

Certamente, o discurso contido nessa e em tantas outras imagens marianas, ainda que sejam de feitura popular e consistam numa expressão da liberdade criativa do artista, responde bem aos ideais da Contrarreforma, posto que está centrado num ideário afetivo e emocional que seduz e persuade o fiel. Com a representação da Virgem Mãe carregando o Menino Deus, cujas mãos encontram-se unidas, evidencia-se a maternidade afetuosa, personificada em Maria. Trata-se de uma mãe que acolhe e acalma os ânimos daqueles devotos que estão profundamente inseridos na comunidade eclesial, dos que se encontram mais afastados da Igreja ou ainda dos infiéis que necessitam de conversão – em consonância com aquilo que era pretendido pela Igreja após o Concílio de Trento.

A Virgem da Penha de Votorantim apresenta frontalidade e estaticidade acentuadas, esboçando movimentos mínimos. Sua cabeleira é constituída por madeixas que, apesar de aneladas, recaem sobre os ombros. O panejamento é “pesado”, representando pelas vestes majestáticas de Maria e do Menino, que esbanjam dobras e pregas largas, diferentemente das representações da indumentária com aspecto revolto e esvoaçante da produção escultórica dos séculos seguintes.

Tratando do caso de alguns exemplares de paulistinhas em específico, Etzel explica-nos que “no uso provável do molde de vulto se nota o toque individual do artista com as variações no acabamento, tornando muitas paulistinhas únicos pela sua beleza. São detalhes no tamanho da cabeça e sobretudo do Menino Jesus com atitudes, às vezes, comoventes” (ETZEL, 1971, p. 125). Isso pode se aplicar também à Virgem da Penha de Arujá. Nela encontramos uma postura do Menino com o braço direito flexionado e elevado, como que apontando para a Mãe ou sugerindo um toque afetuoso na face materna. Isso a distingue de todas as outras imagens de Nossa Senhora da Penha até aqui apresentadas. Mais uma vez, como no caso da imagem de Votorantim, as mãos são responsáveis por sugerir um discurso emotivo, que remete à união profunda entre a figura materna e o filho. Todavia, ainda que Maria esteja despojada dos atributos majestáticos, como a coroa e o cetro, e sublinhe-se seu vínculo afetivo e materno com Cristo, a autoridade divina é confirmada, discretamente, pelo Menino que carrega o globo.

Na realidade, o gestual estabelecido pela mão direita do Menino Jesus tanto na imagem da Penha de Votorantim quanto na de Arujá aproxima-as própria de Nossa Senhora dos Prazeres, habitualmente “indicada pelo gesto de carinho do Menino e o dedo da Virgem no pezinho de Jesus” (TIRAPELI, 2007, p. 53). No caso da Senhora de Arujá, essa semelhança é ainda maior devido ao modo como Maria sustenta o Filho, tocando-lhe os pés.

Figura 4. Nossa Senhora da Penha. Séc. XIX-XX. Autoria: Benedito Luzia Batista (Dito Luzia). Madeira policromada (caxeta). 50 cm.



Fonte: ETZEL, Eduardo. *Imagens Religiosas de São Paulo*. 1971, p. 291.

De acordo com Etzel (1971, p.291), outra paulistinha de Nossa Senhora da Penha, (Figura 4) obra em madeira do santeiro Benedito Luzia Batista (1888-1948), encontrava-se na Capela de Arujá à época da investigação do autor. Isso impele-nos a atentarmos para a circulação, as mutações ou sobreposições sofridas pela imaginária da Virgem penhense. Desse modo, cumpre ressaltar que a imagem de Dito Luzia apresenta uma iconografia que sugere fusão da imagem da Penha paulistana com a imagem primitiva de barro cozido de Arujá, de que tratamos acima. Ambas, certamente, influenciaram o artista na produção da obra.

Com a imagem da Penha de São Paulo, na obra de Dito Luzia, encontramos semelhanças sobretudo na postura um tanto rígida e frontal, no gestual da Mãe e do Filho, em parte do panejamento e nos atributos (cetro e coroa). Agora, da imagem primitiva da Penha de Arujá, encontramos paridade com a escultura de Dito Luzia na multiplicidade de querubins aos pés de

Maria e no estilo da base da peça. Comum aos três exemplares, o orbe nas mãos do Menino Jesus.

Ora, ao aproximarmos comparativamente as imagens da Penha de Votorantim e de Arujá a esculturas de barro cozido e/ou madeira policromada referentes a outras invocações marianas, notamos grande semelhança sobretudo no gestual e na postura, mas também na volumetria, no panejamento, na policromia, nas expressões faciais sorridentes, na presença angélica abaixo de Maria e no enrolamento das mechas das cabeleiras.

Como exemplo dessa aproximação, temos a imagem de Nossa Senhora dos Remédios, de terracota do século XVII, que se encontra na igreja de mesmo nome, em São Paulo – SP, procedente da primitiva Igreja dos Remédios da capital, demolida na década de 1940 (GONÇALVES, 2021, p. 46). Podemos mencionar também algumas das imagens seiscentistas de barro cozido e policromado do acervo do Museu de Arte Sacra de São Paulo, como Nossa Senhora dos Prazeres (figura 5) e Nossa Senhora do Rosário (Figura 6), de autorias desconhecidas. E ainda Nossa Senhora dos Prazeres (figura 7) e Nossa Senhora da Purificação (figura 8), obras atribuídas a Frei Agostinho de Jesus, ambas do século XVII.

Enfim, na produção de imaginária devocional desde o período colonial até o século XIX, em território paulista, a escultura

ainda conheceu uma ampla expansão na sua expressão popular, até pela indústria de santinhos do século XIX, que trabalharam, por exemplo, na Bahia e no Vale do Paraíba, em São Paulo. Dessa maneira, São Paulo teve sua grande colaboração no espírito devocional criando belíssimas peças de inspiração erudita e popular, encerrando, em seu caráter austero, a mais bela expressão da imaginária feita em argila policromada (PFEIFFER, 2005, p. 89).

Com efeito, a partir desse estudo comparativo, constatamos nas imagens da Virgem da Penha uma espécie de sobreposição de invocações, uma vez que tal imaginária adquire elementos, atributos, gestuais e policromias típicos de outros títulos marianos, mas que foram incorporados às esculturas de Nossa Senhora da Penha de França. Esse fenômeno se deve, muito provavelmente, aos modelos ou referenciais (presentes nas igrejas mais abalizadas) adotados pelos escultores ou entalhadores da época, bem como aos ideais religiosos de então, que primavam por uma retórica emotiva e persuasiva, que reforçasse a maternidade virginal de Maria e, por consequência, a defesa de sua imaculada concepção, colocada em xeque pela Reforma (DIAS, 2020, p. 62).

ECOS DA SENHORA DA CONCEIÇÃO, PADROEIRA DE PORTUGAL, NO CULTO À PENHA DE FRANÇA

As reflexões acerca de como a Igreja enfrentou as discordâncias sobre a Imaculada Conceição de Maria decorrentes da Reforma nos reconduzem à imagem da Virgem da Penha de Votorantim, na qual identificamos outro elemento único dentre as imagens retabulares de Nossa Senhora da Penha de França dos séculos XVI a XIX no Brasil. Trata-se do crescente aos pés de Maria e acima dos querubins.

Esse elemento remete-nos diretamente à iconografia de Nossa Senhora da Conceição, que faz referência à Mulher vestida de sol e prestes a dar à luz, com a cabeça coroada de doze estrelas e tendo a Lua como escabelo, segundo o relato do *Apocalipse de São João* (Ap 12, 1-2). Nessa perícopie, a Igreja reconhece a imagem de Maria (grávida do Filho de Deus) e da própria comunidade eclesial, que gesta Cristo, seu Senhor e Redentor. Nesse sentido, mais uma vez, reforça-se, na imagem de Nossa Senhora da Penha, o mistério da concepção sem pecado de Maria, desde muito reverenciado pelos cristãos e proclamado dogma apenas em 1854 (TEMPESTA, 2020).

E mais, podemos estabelecer relação entre a Lua e a cobra (isto é, o dragão, a antiga serpente), presente na imaginária da Penha lisboeta e carioca (conforme já expusemos) e, por excelência, nas representações da Imaculada Conceição. Nesse caso, a cobra é o símbolo do diabo, do mal e do pecado enfrentado pela Mulher do Apocalipse:

A cobra também troca de pele todos os anos. Por isso ela foi comparada nas culturas antigas à lua que, sempre de novo, refaz-se. A cobra aos pés de Maria poderia ter o mesmo sentido da Lua, significando que Maria Imaculada é portadora daquele que é o Senhor da vida e da morte, que transformou a morte em vida, que tem o poder dar a vida e de retomá-la (Jo 10,18). (NEOTTI, 2018, p. 121)

Efetivamente, os astros proporcionam um sentido mais profundo à iconografia da concepção imaculada de Maria, que reverbera, por conseguinte, na imagem da Penha de Votorantim:

A lua e as estrelas são esplendor da esposa - Jerusalém celeste e simbolizam a verdadeira grandeza aos olhos de Deus. A polivalência simbólica dos sentidos dá pleno significado ao texto. A base histórica do símbolo não o prende, mas valoriza o seu alcance. Maria dá lugar real à inauguração da função materna da comunidade - Igreja. (...). A idealização da mulher-povo conduz à criação de uma figura solene de beleza, colocada sobre as nuvens e o crescente, coroada de estrelas, esmagando a serpente. É simultaneamente identificada com o antigo povo e com o novo povo de Deus. (AZEVEDO, 2018, p. 18)

Com efeito, ao longo dos séculos, a História da Arte ocupou-se de representar a Imaculada Conceição de Maria de formas muito variadas: “primeiro, simbolicamente ou alusivamente, pelo Beijo de Ana e Joaquim na Porta Dourada, mais tarde na forma da Sulamita

do Cântico dos Cânticos ou a mulher vestida de sol do Apocalipse, de pé sobre uma lua crescente” (RÉAU, 1957, p. 79, tradução nossa). E particularmente os símbolos que expressam a altivez de Maria – a Lua, os *putti*, a nuvem etc. – deveras aludem também à sua glorificação e, portanto, ao mistério da assunção da Virgem aos céus, teologicamente muito atrelado ao dogma da Imaculada Conceição.

Ainda relacionada à concepção sem pecado de Maria, podemos constatar outra particularidade iconográfica em algumas imagens da Virgem da Penha de França. A policromia em vermelho e azul, típica da indumentária da imaginária de Nossa Senhora da Conceição que circulou no mundo luso-brasileiro por séculos (COSTA, 2009, p. 17), pode ser observada nas túnicas e nos mantos de algumas esculturas da Senhora da Penha, como a que se venera em Araçariguama – SP (século XVII) e em Vitoriano Veloso, o conhecido Distrito do Bichinho, no município de Prados – MG (século XVIII).

Ambas as esculturas são de madeira dourada e policromada e apresentam indumentárias muito distintas daquela da Virgem da Penha de França paulistana. Certamente, a policromia em vermelho e azul das vestes de Nossa Senhora, mesmo no caso de invocações marianas distintas da Imaculada Conceição, visa a reforçar o culto a ela. Especialmente após sua proclamação como Padroeira de Portugal e seus domínios, em 1646, por D. Joao IV, o qual

mandou cunhar moedas com a imagem de Nossa Senhora da Conceição cercada com símbolos da litania lauretana e definiu que as cores da túnica e do manto seriam as mesmas da bandeira da Coroa Portuguesa, ou seja, vermelha e azul granada. (SANTOS, 2019, p. 28)

A recorrência dessa policromia nas imagens da Penha e de outras tantas invocações marianas contribuiu extraordinariamente para a promoção do culto à Imaculada Conceição de Maria (AZEVEDO, 2018, p. 9) e sua defesa, por parte da Igreja, frente aos ataques protestantes que mencionamos.

É de supor, inclusive, que os tons róseos e azul-turquesa que se observam em outras tantas imagens da Virgem da Penha sejam uma variação do vermelho e do azul-marinho da indumentária típica de Nossa Senhora da Conceição. As cores azul e rosa se popularizaram nas imagens mais recentes da Virgem da Penha, mas podem ser observadas também, ainda que não correspondam à policromia original, em imagens históricas, como a do Rio de Janeiro – RJ; aquela que se encontra no altar-mor da Capela de Penedia, em Caeté – MG; e nas vestes em tecido da escultura da Senhora da Penha de Vila Velha – ES. Esta última, que, como dito, principiou o culto a Nossa Senhora da Penha no Brasil, após ser vestida com outras cores no

passado, cristalizou-se com o azul e o rosa, que correspondem às cores da bandeira do estado do Espírito Santo, do qual é Padroeira (FLORENTINO, 2019, p. 138).

CONCLUSÃO

A Virgem da Penha de França trata-se, na verdade, de uma dentre as várias representações de Maria que se inserem na categoria denominada *Nossa Senhora* (ou *Virgem*) *com o Menino* que, consoante João Marino, “abrange a maioria das invocações. As mais antigas mostram Nossa Senhora sentada, tendo no seu colo o Menino Jesus e nas mais novas Nossa Senhora está em pé, com o Menino geralmente no seu braço esquerdo” (MARINO, 1996, p. 22). E prossegue o autor: “Conforme os atributos que a Virgem e o Menino trazem em suas mãos, varia a devoção” (MARINO, 1996, p. 22). E acrescentamos que também o gestual e a postura são determinantes nesse sentido.

Devido a essa semelhança e proximidade formal entre as tantas imagens de Nossa Senhora com o Menino, apesar dos diferentes suportes (madeira e barro), dimensões, distinções e identidades estilísticas e autorais, algumas invocações de Maria parecem se sobrepor a outras numa mesma escultura.

Dito de outra forma, identificamos, em imagens de Nossa Senhora da Penha, elementos, policromias, panejamentos, atributos, gestos, posturas e volumetrias habituais ou comuns a outras invocações da Virgem Mãe. Desse modo, procuramos atestar como a Virgem da Penha de França, tendo sofrido inúmeras adaptações e variações iconográficas no processo de circulação e transmissão desse culto, requer algo além de uma interpretação meramente formal de seus exemplares escultóricos. Do alto de seus altaneiros penhascos, a Virgem Mãe com o seu Menino tem muito a nos comunicar por meio de uma imaginária tão múltipla e extensa, que atravessou serras, mares, séculos e fronteiras da História, da Arte e da devoção.

REFERÊNCIAS

A BASÍLICA. Santuário Basílica da Penha Rio de Janeiro – RJ. Disponível em: <<https://www.basilicasantuariopenhario.org.br/historia-de-nossa-senhora-da-penha>>. Acesso em: 31 maio 2021.

ALMEIDA, Leonardo Caetano de. Basílica de N. Sra. da Penha. In: TIRAPELI, Percival; CARNEIRO, Laura (orgs). **Igrejas de São Paulo – Arte e Fé**. São Paulo: Edições Loyola; Editora Unesp, 2022, p. 304-307.

ALMEIDA, Leonardo Caetano de. Nossa Senhora da Penha de França: traços iconográficos e devocionais da Padroeira da cidade de São Paulo. **Imagem Brasileira**, Belo Horizonte, v. 11, n. 11, p. 48-87, 2021.

- ALMEIDA, Leonardo Caetano de. Nossa Senhora da Penha de França: caminho da devoção entre São Paulo e Minas Gerais. **Rocalha**, São João del-Rei, v. I, p. 41-67, 2021.
- ARAÚJO, Fernando Augusto José. **O Santuário de Nossa Senhora da Penha de França em Lisboa – Apontamentos Históricos e Tradicionais**. Lisboa: Imprensa Barreiro, 1951.
- ARGAN, Giulio Carlo. **Imagem e Persuasão: Ensaio Sobre o Barroco**. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.
- ARROYO, Leonardo. **Igrejas de São Paulo**. Rio de Janeiro: José Olympio, 1954.
- AZEVEDO, Carlos A. Moreira. Iconografia da Imaculada Conceição – novas interpretações e simbologia das ladainhas loretanais. **Revista Imagem Brasileira**. Belo Horizonte, n. 9, 2018. Disponível em: <https://www.eba.ufmg.br/revistaceib/index.php/imagembrasileira/article/view/265>>. Acesso em: 2 ago. 2022.
- BARBOSA, I. de Vilhena. **Convento e Igreja de Nossa Senhora da Penha de França**. Lisboa: Archivo Pittoresco, 1863.
- BAZIN, Germain. **Barroco e Rococó**. São Paulo: Martins Fontes, 1993. BAZIN, Germain. Iconologia Barroca na Europa Central. In: ÁVILA, Affonso.
- Barroco – Teoria e Análise**. São Paulo: Companhia Brasileira de Metalurgia e Mineração, 2013.
- BEZERRA, Maria Danuza. **Araçariguama: cidade portal do interior**. São Paulo: Sowilo, 2017.
- CAPELA da Penha poderá ser tombada pelo Estado. **Folha de Votorantim**, São Paulo, 10 mar. 1994, p. 5.
- CHAVES, José Maria da Conceição. **Memórias do Antigo Arraial de Nossa Senhora da Penha de França da Lage, atual cidade de Resende Costa: desde os proêmios de sua existência até os dias presentes**. Resende Costa: AMIRCO, 2014.
- COELHO, Beatriz; QUITES, Maria Regina Emery. **Estudo da Escultura Devocional em Madeira**. Belo Horizonte: Fino Traço Editora, 2014.
- COLUNGA, Alberto. **Santuário de la Peña de Francia**. Salamanca: Editorial San Esteban, 1990.
- COSTA, Rogério Vicente da. **Estudo sobre a iconografia de Nossa Senhora da Conceição e inventário das invocações de Nossa Senhora em Ouro Preto** – a importância da Virgem Maria no culto católico. 79 p. Monografia (Pós-Graduação *Lato Sensu* em nível de especialização em Cultura e Arte Barroca). Universidade Federal de Ouro Preto. Orientação Myriam Ribeiro de Oliveira. Ouro Preto, 2009.
- COUTINHO, Maria Inês Lopes (org.). **Museu de Arte Sacra de São Paulo**. São Paulo: Museu de Arte Sacra de São Paulo, 2014.
- DIAS, Marcos Horácio Gomes. Em foco: Nossa Senhora da Conceição. **Piratininga**, São Paulo, v. 3, 2020, p. 62.
- ETZEL, Eduardo. **Imagens Religiosas de São Paulo**. São Paulo: Melhoramentos, 1971.
- ETZEL, Eduardo. **Imagem Sacra Brasileira**. São Paulo: Edições Melhoramentos; Editora da Universidade de São Paulo, 1979.
- FILHO, Attilio Colnago. Senhora da Penha: ícone da fé quinhentista no Espírito Santo.
- Revista Farol**, Vitória, n. 7, 2006. Disponível em: <<http://ufes.gov.br/farol/article/view/11466/8040>>. Acesso em 25 mar.2021.
- FLORENTINO, Ivan Petri. A Capela de Nossa Senhora da Penha: contributo para um projeto de revitalização. **Revista do Arquivo Público do Estado do Espírito Santo**, Vitória, v. 3, n. 6, 2019.
- GALVÃO, Lúcia Noya; RAVIS, Salomé. Da religiosidade canônica à popular: a Basílica da Penha do Recife – Pernambuco. **Revista Internacional de Folkcomunicação**, Ponta Grossa, v. 1, n. 2, jul. 2003. Disponível em: <<https://revistas.uepg.br/index.php/folkcom/article/view/18564/209209214503>>. Acesso em 8.abr.2021.
- GOMES, José Benedito Almeida. Capela da Penha: Prefeito sugere União Votorantim- Sorocaba para o Aproveitamento de um dos mais Belos Pontos Turísticos da Região. **Diário de Sorocaba**, Sorocaba, 9 ago.1978, p.7.
- GOMES, José Benedito Almeida. Chave do Museu Sumiu Antes do Roubo. **Diário de Sorocaba**, Sorocaba, 24 nov. 1993, p. B-10.

GONÇALVES, Cristiane Souza. Mário de Andrade e os azulejos azuis no centro de São Paulo: historiando o desaparecimento da igreja Nossa Senhora dos Remédios. **Patrimônio e Memória**, Assis, v. 17, n. 2, p.26-48, jul./dez. 2021.

JESUS, Edson Penha. **Penha: de Bairro Rural a Bairro Paulistano**. Dissertação (Mestrado em Geografia Humana). Universidade de São Paulo. Orientação Margarida Maria de Andrade. São Paulo, 2006.

LAJES, Mário F. Cobras e Lagartos na Penha de França e noutros Santuários Marianos **Povos e Culturas**, Lisboa. n. 11, 2007.

MARINO, João. **Iconografia de Nossa Senhora e dos Santos**. São Paulo: Banco Safra – Projeto Cultural, 1996.

MEGALE, Nilza Botelho. **Invocações da Virgem Maria no Brasil**. São Paulo: Vozes, 2008.

NEOTTI, Frei Clarêncio. **Animais no Altar** – Iconografia e Simbologia. Santuário: Aparecida, 2018.

OLIVEIRA, Myriam Andrade Ribeiro de. Escultura Colonial Brasileira: um Estudo Preliminar. In: ÁVILA, Affonso. **Barroco – Teoria e Análise**. São Paulo: Perspectiva; Companhia Brasileira de Metalurgia e Mineração, 2013. PFEIFFER, Wolfgang. Imaginária Seiscentista e Setecentista na Capitania de São Vicente. In: TIRAPELI, Percival (Org.). **Arte Sacra Colonial**. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo; Editora UNESP, 2005.

QUITES, Maria Regina Emery. **Esculturas Devocionais**. Belo Horizonte: São Jerônimo, 2019.

RÉAU, Louis. **Iconographie us de´art Chrétien** – Tome Second. Paris: Press Universitaires de France, 1957.

SANTA MARIA, Frei Agostinho de. **Santuário Mariano, e História das Imagens Milagrosas de Nossa Senhora** – Tomo X. Lisboa Ocidental: Ofecina de Antonio Pedrozo, 1723.

TEMPESTA, Cardeal Orani João. Imaculada Conceição. **CNBB**, 8 dez. 2020. Disponível em: <<https://www.cnbb.org.br/imaculada-conceicao-5/>>. Acesso em: 15 set. 2022.

TIRAPELI, Percival. **Arte Sacra: Gênese da Fé no Novo Mundo**. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo; Casa Civil, 2007.