

## SIMBOLOGIA DA IMACULADA CONCEIÇÃO E OS FRAGMENTOS VICENTINOS: EM BUSCA DA GÊNESE DA ARTE COLONIAL – 1559

*SYMBOLISM OF THE IMMACULATE CONCEPTION AND VINCENTIAN FRAGMENTS:  
IN SEARCH OF THE GENESIS OF COLONIAL ART – 1559*

*SIMBOLISMO DE LA INMACULADA CONCEPCIÓN Y FRAGMENTOS VICENTINOS: EN  
BÚSQUEDA DE LA GÉNESIS DEL ARTE COLONIAL – 1559*

**Percival Tirapeli<sup>1</sup>**  
percivaltirapeli@gmail.com

### RESUMO

As mais antigas talhas dos jesuítas no Novo Mundo – os Fragmentos Vicentinos de 1559 – são finalmente reveladas em sua beleza artística e importância histórica. Parte deles foi publicada pela primeira vez em *Igrejas Paulistas – Barroco e Rococó*, em 2003, com indícios de que se tratava das antigas talhas da segunda matriz de São Vicente, de 1559, do altar da Imaculada Conceição. Em 2023, confirmou-se que os fragmentos eram de São Vicente e foram todos catalogados e publicados em *As Talhas Jesuíticas da Matriz de São Vicente – 1559*, em 2024. A primeira análise dos símbolos existentes nas talhas indicava que um dos altares fora elaborado para abrigar a primeira escultura brasileira da Imaculada Conceição, modelada por João Gonçalves Fernandes em 1560. São quinze fragmentos que apontam para dois altares. Aqui destacou-se aqueles fragmentos da Imaculada, em especial o *Sol*, as *Volutas das Águias*, o *Grifo* e o *Trono*, que complementam os símbolos da imagem da Virgem com um anjo (faltante).

**Palavras-chave:** Imaculada Conceição; Bestiário Simbólico; Talhas Jesuíticas; Simbologia Mariana; Oficinas Jesuíticas.

### ABSTRACT

The oldest carvings of the Jesuits in the New World – the Vincentian Fragments of 1559 – are finally revealed in their artistic beauty and historical importance. Part of them was published for the first time in "Igrejas Paulistas – Barroco e Rococó" in 2003, with indications that they were the ancient carvings, from the second of São Vicente, 1559, from the altar of the Immaculate Conception. In 2023, it was confirmed that the fragments were from São Vicente and were all cataloged and published in "The Jesuit Carvings of the São Vicente Mother Church – 1559", in 2024. The initial analysis of the symbols present in the carvings indicated that one of the altars was designed to house the first Brazilian sculpture of the Immaculate Conception, modeled by João Gonçalves Fernandes in 1560. There are fifteen fragments that point to two altars. Here, the fragments of the Immaculate stood out, especially the Sun, the Eagle Scrolls, the Griffin, and the Throne, which complement the symbols of the Virgin's image with an angel (missing).

**Keywords:** Immaculate Conception; Symbolic Bestiary; Jesuit Carvings; Marian Symbolism; Jesuit Workshops.

---

<sup>1</sup> Professor titular do Instituto de Artes da Universidade Estadual Paulista; Mestre e Doutor pela Escola de Comunicação e Artes (ECA), Universidade de São Paulo (USP); e Pós-Doutor pela Universidade Nova de Lisboa (UNL). Autor de 33 livros sobre arte brasileira e patrimônio da América Latina, destacando-se *Arte dos Jesuítas na Ibero-América* (Loyola, 2020), *Patrimônio Colonial Latino-Americano* (SESC, 2018) e *Igrejas de São Paulo Arte e Fé*. Artista plástico. <https://www.youtube.com/percivaltirapeli>. @percivaltirapeli. Lattes: <https://lattes.cnpq.br/1423636463797795>. Orcid: <https://orcid.org/0000-0001-5041-9641>.

## RESUMEN

Las más antiguas tallas de los jesuitas en el Nuevo Mundo – los Fragmentos Vicentinos de 1559 – son finalmente reveladas en su belleza artística e importancia histórica. Parte de ellos fue publicada por primera vez en *Igrejas Paulistas – Barroco e Rococó*, en 2003, con indicios de que se trataba de las antiguas tallas de la segunda iglesia mayor de São Vicente, de 1559, del altar de la Inmaculada Concepción. En 2023, se confirmó que los fragmentos eran de São Vicente y fueron todos catalogados y publicados en *As Talhas Jesuíticas da Matriz de São Vicente – 1559*, en 2024. El primer análisis de los símbolos existentes en las tallas indicaba que uno de los altares había sido elaborado para albergar la primera escultura brasileña de la Inmaculada Concepción, modelada por João Gonçalo Fernandes en 1560. Son quince fragmentos que apuntan a dos altares. Aquí se destacaron aquellos fragmentos de la Inmaculada, en especial el *Sol*, las *Volutas de las Águilas*, el *Grifo* y el *Trono*, que complementan los símbolos de la imagen de la Virgen con un ángel (faltante).

**Palabras clave:** Inmaculada Concepción; Bestiario Simbólico; Tallas Jesuitas; Simbolismo Mariano; Talleres Jesuitas.

## AS OFICINAS JESUÍTICAS

Sabe-se que o encorajamento catequético, por parte da Companhia de Jesus, durou desde sua chegada no Brasil, em 1549, até a expulsão dos padres em 1759. Sendo uma companhia religiosa nova, tomou emprestados, do período medieval, os símbolos religiosos não contaminados com os modismos maneiristas e renascentistas. Tanto na Espanha como em Portugal, seguiram as estéticas românica e medieval por mais de três décadas.

Neste artigo, são analisados os símbolos existentes em alguns fragmentos de talhas dos jesuítas no Novo Mundo, denominadas *Fragmentos Vicentinos*. A hipótese de serem estes fragmentos de um altar colateral, o da Imaculada Conceição, conduziu a pesquisa a basear-se primeiramente na procedência da madeira – cedro – e no fato de serem condizentes com o acervo do colecionador arquiteto George Prziembel, que os adquiriu, a saber: da mesa da comunhão, são duas cariátides antropomorfas (acervo Museu de Arte Sacra de São Paulo) e dois pilaretes; do(s) dois altar(es) colateral(is), quatro volutas zoomorfas, dois sois para o coroamento dos altares; quatro talhas vazadas para as laterais (dois *Cordeiros de Deus*, *Grifo* e *Pássaros Trinos* e partes do lambrequim). Todas com resquícios de douramento com técnica renascentista.

## AS OFICINAS JESUÍTICAS E OS FRAGMENTOS

Em 1560, data em que João Gonçalo Fernandes modelou a imagem da Imaculada Conceição para a igreja em São Vicente, já havia fabricantes oleiros que eram irmãos jesuítas. Mais para o final do século, as atividades concentraram-se na cidade de Santos, onde o irmão

Francisco Dias construiu, em 1585, o Colégio São Miguel, no qual trabalhava o irmão carpinteiro Diogo Álvares. No coroamento do retábulo jesuítico, colocava-se um painel pictórico – sabe-se que, nos anos de 1606, 1607 e 1610, morou em Santos o irmão pintor Belchior Paulo. Uma pintura a ele atribuída, datada de 1600, encontra-se hoje na igreja da Santa Casa de Misericórdia do Rio de Janeiro e é do mesmo período e estilo do antigo altar-mor vicentino (Leite, 1953).

Quanto ao ouro para o douramento, Anchieta já dizia existir em São Paulo, em 1554. Em 1560, Braz Cubas era auxiliado por Luís Martins para encontrar ouro, embora parco e, em 1586, havia, por editais régios, mineiros e fundidores em São Vicente (Leite, 1953). Configuravam-se, portanto, condições adequadas para se fazer essas obras nas oficinas jesuíticas locais, embora seja muito difícil precisar as datas dos entalhes.

O que se tem de documentação material para a fundação da igreja é a verga da Igreja de Jesus, datada de 1559, depositada no Museu Paulista da Universidade de São Paulo (USP), pelo pesquisador e artista Benedito Calixto; as imagens da Imaculada Conceição e de Santo Antônio, modeladas por João Gonçalo Fernandes, em 1560, exaustivamente declaradas como as primeiras imagens modeladas no Brasil Colônia, estão, a primeira, no Museu de Arte Sacra de Santos, e a segunda, na matriz de São Vicente (Tirapeli; Mori, 2024).

Ainda sobre a procedência, são os estudos sobre o período de envolvimento do arquiteto George Prziembel com as reformas da antiga matriz de São Vicente e com o clero da Baixada Santista, esclarecendo a aquisição dos fragmentos, pois, em sua coleção, há uma peanha que faz parte de outras que estão na igreja. Ainda a documentação existente no Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (IPHAN) sobre um levantamento de objetos antigos dos colecionadores paulistas, realizado pela pesquisadora Aracy Amaral em 1972, mostra duas cariátides acopladas em um móvel, que se trata das Cariátides Vicentinas, da mesa de comunhão, ora no acervo do Museu de Arte Sacra de São Paulo (Tirapeli; Mori, 2024).

O longo processo de formação da identidade cultural brasileira ocorreu nas diferentes regiões e esteve associado, desde as suas origens, ao intercâmbio civilizacional ocorrido entre as diversas comunidades que habitaram o vasto território das terras de Vera Cruz: índios, africanos de tribos diversas e portugueses de diferentes províncias do reino.

Assim opina o historiador Francisco Lameira (2024, p. 31) da Universidade do Algarve:

A par dos franciscanos e dos beneditinos, foram os padres da Companhia de Jesus que mais se empenharam na missão da população, opondo-se algumas vezes a um tratamento mais desumano e brutal promovido pelos agentes do poder. Estes religiosos potenciaram sob o seu domínio a formação de algumas comunidades autónomas, tentando integrá-las nos valores cristãos que, à luz da consciência de então, lhes pareciam mais corretos.

Entre as estratégias usadas na capitania de São Vicente, salientamos o ensino dos princípios elementares da religião católica, da língua portuguesa e dos ofícios necessários para a satisfação das suas necessidades básicas, incluindo a arte do entalhe da madeira. Para tal, os jesuítas toleraram alguns dos valores dessas comunidades, nomeadamente a língua tupi.

Os testemunhos agora dados a conhecer por Tirapeli e Mori (2024) e sua equipe são mais uma prova de um complexo e lento processo de miscigenação cultural. Os fragmentos remanescentes, de uma enorme riqueza iconográfica, fizeram parte de um dos retábulos colocados sobre a mesa de um altar da primitiva igreja do colégio, posteriormente transformada em matriz. Como tal, estiveram agregados ao culto durante algumas décadas, tendo presenciado diversos atos religiosos realizados pela comunidade local que frequentava esse templo, inclusive nos dias de festa.

Digno de nota é, por um lado, a abertura mental dos jesuítas, ao promover o envolvimento dos jovens entalhadores índios na feitura de um dos principais equipamentos litúrgicos e artísticos; por outro, a habilidade destes últimos ao executar com mestria, quer os conteúdos indicados pelos padres, designadamente cachos de uvas, serafins, cariátides, fênix, folhagem de acanto e volutas, quer elementos da sua cultural local, sobressaindo uma grande diversidade de animais da região (serpentes, lagartos, aves, herbívoros, canídeos etc.) e frutos tropicais, com destaque para os cajus (Tirapeli; Mori, 2024).

Figura 1 – Fragmentos Vicentinos: Sol, Águias, Grifo, Cordeiro de Deus, Imaculada Conceição e trono



Fonte: fotos de Manoel Nunes. Fotomontagem de Gerson Tung.

## SIMBOLISMO DA MULHER: MARIA IMACULADA

A representação iconográfica de Maria Imaculada é tardia, visto que a ela antecedem as virgens em Majestade e Piedade. A virgindade de Maria fora aclamada no Concílio de Éfeso, em 431 d.C., segundo o pensamento de que a concepção da Virgem Maria já existia no pensamento de Deus mesmo antes de criar o mundo – *in mente Dei ab initio concepta* (Lacoste,

2014, p. 1.093). É, portanto, a única a ser concebida sem pecado entre os homens descendentes de Adão e Eva. Para a iconografia, a apresentação do conceito dessa prerrogativa, em especial na Idade Média, foi lenta e inspira-se na saudação *Ave Maria gratia plena*. Maria é então representada como menina, sendo, portanto, muito jovem e angélica, fora do alcance do dragão – como se criará com a Virgem Apocalíptica no período barroco. Foi o papa Sixto IV, franciscano, que aceitou o postulado teológico da doutrina da Imaculada Conceição em 1477, seguido pelos teólogos franceses da Sorbonne em 1496, já no fim do Renascimento. Com a fundação da Companhia de Jesus em 1540, e o Concílio de Trento (1545-1563), os jesuítas tornaram-se propagadores da devoção da Imaculada Conceição. Sua festa foi aclamada para ser festejada na Igreja por Clemente XI (1708), e o dogma foi proclamado pelo papa Pio IX (1854) na *bula Ineffabilis Deus* (Lacoste, 2014).

## FORMAÇÃO ICONOGRÁFICA DA IMACULADA CONCEIÇÃO

Um prelúdio da iconografia sobre a concepção de Maria, em princípios do século XVI, é apenas a representação de seus pais Santana e Joaquim encontrando-se na Porta Dourada do Templo ou, ainda, Santana já com Maria pequena, nua, aparecendo dentro de uma *mandorla* – forma de amêndoa. Ambas, mãe e filha, estão recebendo mensagens de Isaías e David, obra do holandês Arnolfo de Nimega. Outra versão é Maria descendo do céu, do final da Idade Média. Ela é enviada à terra por Deus, que a havia elegido para a obra da redenção. No descimento do céu, a lua a auxilia posicionada em seus pés, estrelas a iluminam e os braços estão estendidos ou com as mãos sobre o peito. Para diferenciar da Virgem da Assunção, os olhos da Imaculada, voltam-se para a terra. A essa iconografia foram adicionados os símbolos da litania, as armas da Virgem – *Arma Virginis* –, assim como os instrumentos da paixão – *Arma Christi* – popularizados nas *Litanias da Virgem de Loreto* (Réau, 2008).

O tema da Virgem Apocalíptica, sem total precisão, foi introduzido, segundo E. Mâle, em uma xilogravura de 1505 em *Horas da Virgem para o uso de Roma* e, posteriormente, em *Livro de Horas*, na França. Na pintura italiana, obra de Carlo Crivelli, de 1492, a Virgem está suspensa por fitas falantes com as inscrições: *Ut in mente Dei ab initio concepta fui, ita et facta sum*. Foi, porém, na arte barroca, no século XVII, que se consolidou a iconografia da Imaculada Conceição. Sem os símbolos de Cristo e das litanias, a Virgem aparece rodeada por anjos fluando diante de uma *mandorla* sustentada pela lua crescente. Para recordar sua vitória sobre o pecado original, Maria é sustentada pelo globo terrestre e pisa sobre uma serpente (Réau, 2008).

Os *Fragmentos Vicentinos*, executados para a igreja construída em 1559, mostram parte dessa construção da iconografia da Imaculada Conceição, com os símbolos de Cristo envolvendo-a com o cordeiro, o sol, a águia, o pássaro e a serpente, que, nesse caso, aparece várias vezes, remetendo ao ato do pecado original, pois a Imaculada teria sido concebida mesmo antes da criação do homem. Completam esses símbolos do bestiário fantasioso, vegetais, como a folha de acanto, as gavinhas, as folhas de parras e os cachos de uvas. Os *Fragmentos Vicentinos* materializam o embate entre o bem e o mal e mostram a Virgem Menina, apenas concebida, com ares de tenra idade, com o olhar voltado para a terra, praticamente descendo dos céus, trazendo estrelas em seu manto, de mãos postas, remetendo às primeiras iconografias renascentistas. Seus cabelos são longos, substituindo o véu, segundo ensinamentos bíblicos que apontam para as mulheres que faziam voto de consagração a Deus (González, 2009).

### TRONO DA IMACULADA

Graças a essa ênfase simbólica, pode-se apontar ser esse um altar lateral da Virgem da Conceição, que era praticamente obrigatório para a difusão do dogma da Imaculada. Na imagem em terracota da Virgem, datada de 1560 (ora no Museu de Arte Sacra de Santos), não aparecem nem a serpente, nem a lua e anjos a seus pés, atributos essenciais para a Imaculada Conceição. Tais símbolos espalham-se, porém, pela talha, sendo a lua, neles, porém, substituída pelo sol, sob a forma de resplendor coroando o mainel (atributo também da Virgem Apocalíptica de São João Evangelista), complementando o significado da obra. O anjo aparece no trono de forma explícita. Na base, os desenhos de sete triângulos simbolizam que a Virgem também esmaga os sete pecados capitais, remete aos sete selos e aos triângulos com olhos – quatro na parte frontal e um e meio nas laterais.

É evidente a participação de um teólogo na concepção simbólica da obra, pois a forma compositiva é culta, e a feitura certamente é a quatro mãos – do mestre irmão e do habilidoso artista nativo. As talhas têm o fervor da crença medieval, o entusiasmo escolar e o didatismo da agudeza da criação adaptada.

A proporcionalidade do trono é tão impressionante quanto sua feitura, em uma só peça de madeira. Totaliza 90 cm frontais com dois chanfros em ângulos obtusos, sendo o maior de 65 cm, formando a base reta com quatro ornamentos lisos triangulares na frente e sete ao todo, como as plumas da asa do anjo que se eleva, e o rosto é emoldurado pela ramagem que suporta os 35 cm sobre o qual vai o tampo superior.

A Figura 2 expõe a frente do trono da Imaculada em madeira entalhada, vazada e policromada com pouco douramento, 93 cm de base, sendo 65 cm a parte frontal x 27 cm de

profundidade x 8 cm de espessura, adorno com os triângulos, medindo 45 cm de altura x 35 cm parte superior x 24 cm de profundidade.

Figura 2 – Trono da Imaculada



Fonte: foto Victor Hugo Mori.

As medidas da imagem variam entre 33 cm e 47 cm, se vistas pelas costas. Visto por detrás, o trono revela ser uma peça única. Já visto pela frente, parecem ser três com ensambladuras. A feitura da concavidade da peça é exatamente como a de uma canoa indígena. Segundo o restaurador Julio Moraes, para se obter os 95 cm das peças na frontalidade, o diâmetro inicial da madeira deveria atingir no mínimo 120 cm antes dos desbastes e do uso do cerne. Daí porque configurar o altar como um projeto para a imagem já modelada em terracota. Se o trono fosse apenas um bloco de madeira, colocado na parte interna do altar, para suportar a imagem, ele passaria despercebido, apesar dos vazados que foram executados dessa maneira, para o trono estar coerente com todo o conjunto (Tirapeli, 2004).

A posição do anjo de gola (faltante) ajudou a solucionar um problema plástico que oculta a materialidade. Esta solução piramidal curva suplantou os limites matéricos evidentes na parte posterior da concavidade que, se não fosse bem executada, poria tudo a perder no trono. A beleza aliou-se à funcionalidade que o artesão obteve, além de executar uma peanha sólida. Houve ali, sem dúvida, a simbiose de duas culturas: a mão de obra indígena e o desenho simbólico renascentista indicado pelo jesuíta. O resultado foi tão surpreendente que encantou a todos que puderam vê-lo, séculos após sua execução, mesmo o papa Bento XVI, em sua visita a São Paulo, em 2007 (Tirapeli, 2007). Em 2023, foram acoplados dois fragmentos de cabeças de águia semelhantes àqueles da parte de cima do altar (Tirapeli; Mori, 2024).

## O BESTIÁRIO

O bestiário simbólico, utilizado amplamente em todas as culturas religiosas, pode ser apreciado na arte paleocristã nas catacumbas, para simbolizar Cristo e, em continuidade, nas

catedrais da Idade Média, em especial nos capitéis das colunas, como símbolos de virtudes ou caricaturas das paixões humanas. Na Bíblia, todos os animais teriam entrado na Arca de Noé. Na arte cristã, entraram aqueles simbólicos, advindos de outras religiões, como serpente, águia, pomba, leão, fênix, cordeiro, cão entre tantos, evocados nos Salmos e popularizados na *Legenda Áurea*, obra medieval de Jacopo de Varazze (2003). Os animais tornam visíveis conceitos abstratos, como mansidão, obediência, pureza, assim como os opostos de obscurantismo, como traição, sendo a serpente a mais constante. Isto é, eles encarnam o bem ou o mal segundo a Igreja, aqueles que se aproximam da vida de Cristo e da Igreja, como a Virgem e as virtudes. Do lado oposto, os símbolos do mal, acompanhando a figura de satanás, os vícios e outras religiões (Lacoste, 2014).

Os símbolos da arte paleocristã remetem diretamente a Cristo e se transformaram em ideogramas do Salvador: cordeiro, pomba, peixe, pavão real e cervo. Já nas catedrais medievais, naqueles símbolos dos animais cristológicos, de certa inocência, retirados da Bíblia, aparecem os animais originários da versão latina do *Physiologus*, como a águia e o leão, amalgamados com animais fantasiosos, como unicórnios, fênicas, esfinges, grifos, centauros – que representam não o Cristo em si, mas passagens de sua vida terrena, como ressurreição, paixão, ascensão (Réau, 2008).

## **CORDEIRO DE DEUS I E II**

Este conjunto de fragmentos (Figuras 3a e 3b) revela obras de arte ímpares e emocionantes, tanto pela técnica apurada quanto pela simbologia. As talhas o *Cordeiro de Deus I*, em madeira entalhada, vazada e resquícius de policromia, medindo 77 cm x 32 cm x 4 cm, e o *Cordeiro de Deus II*, em madeira entalhada, vazada e resquícius de policromia, medindo 76 cm x 26,5 cm x 3,5 cm, apresentam, cada qual, um tronco de vinha, serpente e um cordeiro – o filho de Deus que acabara de ser concebido ou um membro do rebanho. A videira percorre todo o espaço compositivo, ramificando-se em gavinhas, folhas e cachos de uva. A serpente, símbolo do pecado original que não afetou a Virgem Maria, enrosca-se na videira – árvore da vida, do paraíso e da salvação – e, com sua cauda, entrelaça a cabeça do cordeiro – símbolo da redenção do pecado original.



Figura 3a – O Cordeiro de Deus I



Figura 3b – O Cordeiro de Deus II



Fonte: fotos de Victor Hugo Mori.

O Cordeiro de Deus é, talvez, o símbolo arquetípico mais conhecido como de Cristo e está presente nas representações das catacumbas, sobre a proteção do bom pastor. Esteve presente nas representações de toda a cultura mediterrânea e nos textos bíblicos, sacrificado por Abrão no lugar de seu filho Isaac. Para os israelitas, ser um cordeiro é pertencer ao rebanho de Deus. Dócil e representando a inocência, mostra-se aos pés de São João Batista, que impunha o dístico *Ecce Agnus Dei*. Cristo é imolado, sacrificado na cruz, como o cordeiro, e, no Apocalipse, está triunfante, vencendo a morte, sobre a montanha de Sião (João, 14-1 – Bíblia [...], 1983) e no centro da Jerusalém Celeste. O Concílio de Constantinopla, de 692, ordenou que o Cristo fosse representado na cruz, em forma humana, e não mais como o cordeiro ou mesmo rodeado pelo sol e pela lua (Chevalier; Greerbrant, 1990). O Cordeiro de Deus é também representado como Cordeiro Pascal, o Servidor de Isaías e o Cordeiro Vencedor (Lacoste, 2014).

## GRIFO

No fragmento o *Grifo*, a composição é complexa com os seguintes símbolos: duas serpentes, um grifo, ramos de videira com cachos de uvas, um pássaro, um lagarto e possivelmente um morcego. Uma das serpentes tenta, com a cabeça, aproximar-se do cacho de uva – símbolo da Eucaristia. Destaca-se, como elemento maior, o grifo, a fantasia medieval aqui revivida: um corpo alado de leão com cabeça de ave fênix. Entrelaça-se em um pequeno espaço o bestiário persistente das origens do homem: a serpente e o ser alado, a fênix com

cabeça de águia e bico aberto, certamente emitindo um som ante um iminente ataque da serpente. Na passagem bíblica do *Apocalipse*, a Virgem esmaga a serpente com os pés. Aqui, o ser alado (o leão) esmaga com as patas a cabeça da serpente (ser do desejo, do coito bestial). Detrás do grifo, há um lagarto – derivado do símbolo da serpente – que, na cultura bíblica, é o símbolo do êxtase contemplativo, da alma que busca a luz. Nesta composição, ele está em lugar seguro e morde a cauda da serpente – matando o mal, tal como a Virgem. Dificilmente, estes símbolos fariam parte de outro altar, a não ser o da Virgem da Conceição.

O grifo é um animal mítico das culturas persa e egípcia, passando para outras culturas religiosas, como a dos hebreus, em forma de anjos que guardavam a porta do Paraíso e a Arca da Aliança, já como anjos. Neste fragmento, está com a orelha pontiaguda, símbolo da vigilância, guardião dos tesouros e da ciência. É mais utilizado na ornamentação de frisos e de heráldica. Por vezes, está ligado ao símbolo tanto de Cristo, da árvore e da fonte de vida (mesmo que não haja nas catacumbas), ou ainda como de satanás, interligado às formas do dragão. Se aqui considerarmos símbolo da árvore ou da fonte de vida, vence o mal, a serpente a ser esmagada pela Imaculada antes que ocorresse o pecado original.

A preciosa contribuição de Gauvin Alexander Bailey (2024, p. 39), especialista em arte jesuítica da *Queen's University* de Ontário, Canadá, opina que

O motivo grifo e cobra, lembra duas estampas diferentes. O primeiro é um grotesco (1528) de Lucas van Leyden mostrando um par de criaturas tipo esfinge e um homem alado. As esfinges erguem-se sobre patas traseiras como na escultura brasileira (são mais comumente mostrados descansando o peito no chão) e com as asas apontando para trás. Embora os rostos do modelo flamengo sejam mais humanos, eles têm o par de orelhas pontiagudas e o escultor indígena, se este de fato foi o modelo que ele usou, interpretou as caudas semelhantes a cobras das esfinges como serpentes.

O próprio articulista canadense indica:

O padre Leonardo Nunes e seus companheiros jesuítas teriam facilmente conseguido comprar essas obras em Portugal e elas certamente eram pequenas o suficiente para que eles pudessem levá-las consigo entre seus objetos e aí traçar ligações com gravuras específicas, quatro delas tem relações intrigantes com os Fragmentos Vicentinos (Bailey, 2024, p. 39).

## SERPENTE

A serpente é dos répteis mais presentes na maioria da mítica ancestral, na grande totalidade das religiões, sob infinitos aspectos. Na mitologia egípcia, Ísis traz a naja real em sua testa; na mitologia grega, Atena a tem ao lado de seus pés. As deusas que têm ligações com a terra dominam as serpentes. A pitonisa a consulta para prever o futuro. A serpente é popularizada como símbolo a ser vencido; na cristandade, como o animal que tentou Eva para comer o fruto do pecado original, portanto símbolo de satanás. Ainda no Antigo Testamento,

Moisés fundiu uma serpente em bronze, disposta em uma cruz, para a cura dos males. Cristo pregou aos apóstolos que fossem tão prudentes como as serpentes. Quando a serpente renova sua pele, simboliza o pecador que se dispõe a ter nova vida (Neotti, 2015).

Nos *Fragmentos Vicentinos*, a serpente está muito presente. Sem dúvida, o animal mais reconhecido pelos indígenas, e de rápida identificação como símbolo da traição e do mal. Ataca o cordeiro – que os indígenas não conheciam – que pode ser confundido, na configuração, com qualquer outro animal semelhante, de fácil presa para alimentação. A serpente, aqui, aparece seis vezes, considerados os rebatimentos dos ornamentos. Essa importância não se deve apenas à utilização para a compreensão dos autóctones, mas também pela teologia jesuítica, ao considerar que Maria teria sido criada mesmo antes do pecado original provocado pela serpente. Assim, Maria, a segunda Eva, não teria ouvido o conselho da serpente, e toma a atitude de esmagá-la, não de ouvi-la (Chevalier; Greerbrant, 1990). Maria, com seu poder, esmaga a serpente, aludindo que sua condição de ter sido criada sem pecado domina satanás, as heresias e os vícios.

Suas mãos estão justapostas, em sinal de recolhimento e agradecimento por ter sido escolhida para gerar o Deus-Filho. Sob seus pés, uma cabeça de querubim ou anjo alado (faltante) são mensageiros de Deus, portanto seres celestes símbolos de onipresença e inconsciência. Remetem ainda aos anjos da Arca da Aliança, que guardam o Templo, e aos pés da Imaculada, que guardam a Virgem (Réau, 2008).

Uma visão mais detalhada da serpente está em *Cordeiro de Deus I e II*. O réptil é elaborado com certa fluidez, ao laçar o pescoço do cordeiro, serpentear o ramo da videira e alcançar o cacho de uva e, em outro fragmento, fustigar o cordeiro acima. Em o *Grifo* são duas serpentes, uma sendo esmagada pelo animal quimera, pequena e de cabeça avantajada e, acima, outra que nasce de ramos de videira e é mordida pelo lagarto ou salamandra. Em longa curvatura, talvez fustigada, serpenteia até a asa da codorna. Na falta da totalidade do fragmento, pode-se apontar que um possível morcego também a ataque. Em todas as representações, as escamas são muito bem detalhadas, sendo os movimentos fluídos o que mais se evidencia.

## SALAMANDRA OU LAGARTO

No fragmento *Grifo*, a salamandra aparece quase oculta entre os ramos de videira, mordendo a serpente que ataca a codorna sobre o grifo. Miticamente, a salamandra tem o poder de sobreviver às chamas, como ocorrera com a fênix (símbolo da ressurreição). Aqui pode ser vista como símbolo da castidade, por não ter sexo, assim como as chamas não a consomem, mas a purificam das paixões e apagam o fogo da luxúria, segundo Vicente de Beauvais em

*Speculum Maius* – *O grande espelho*, obra medieval na qual o autor dominicano elenca tudo que é passível de admiração (Réau, 2008).

Se considerarmos o fragmento *Grifo*, hipoteticamente, pertencente ao altar da Imaculada, a salamandra é símbolo da castidade e da virgindade. Na hipótese de ser do segundo altar, do patrono da igreja, Jesus, assume a simbologia do fogo, em especial aquele do Juízo Final, portanto da justiça. Ou ainda o próprio Cristo, que trouxe o fogo na terra e quer vê-lo sempre aceso (Neotti, 2015).

### **AVES: ÁGUIA, CODORNA, POMBA E FÊNIX**

São diversas as aves que aparecem. As águias são as mais presentes nas *Volutas das Águias*, *Águias com Cajus* e na parte posterior do *Trono* da Imaculada. Em os *Pássaros Trinos* são duas codornas e uma fênix que reaparecem em as *Fênix* e em o *Grifo*, uma pomba ou codorna.

Completa o bestiário simbólico no fragmento *Grifo*, a ave que, com seus voos, une os mistérios do céu aos fatos terrestres – símbolo da alma –, e pode aqui nos remeter à pomba (ou codorna). Na arte grega, a pomba aparece relacionada à deusa do amor, Vênus. No cristianismo, inverte-se, como símbolo da castidade e de estados do espírito. Aqui, interliga-se à presença da salamandra, que consome sua luxúria nas chamas, e da serpente do pecado original, ao atacar sobre a cabeça do grifo e a ramagem da parra. Completa seus símbolos com as virtudes da caridade e da doçura. Como representação da mensagem trazida pelo Arcanjo Gabriel a Maria, convencionou-se a leveza da pomba, reconhecida como o Espírito Santo.

A codorna pode ser confundida com a perdiz até mesmo nas representações em mosaicos paleocristãos. Aparece com ramo de oliveira no bico (como também a pomba após o dilúvio) e, quando bicando os frutos da videira, símbolo da eucaristia, relembra a ave que os israelitas comeram junto com o maná no deserto. A codorna foi aproximada ao altar no Novo Testamento, agora como símbolo da Eucaristia, o novo maná que leva à vida eterna. A fênix é ave mitológica símbolo da ressurreição. Como a águia, está relacionada aos altos voos, à busca da luz e da realeza.

### **VOLUTAS DAS ÁGUIAS**

As *Volutas das Águias* são muito semelhantes, com folhas de acanto, parras e cabeça de ave. Saindo da voluta, abrem-se folhas de acanto – símbolo da provação vencida que se transforma em glória. Na parte central da composição, subitamente aflora uma coluna, símbolo da vitória, em contracurva, formando o pescoço da ave. Com 10 cm de largura, afina-se até chegar aos 8 cm e, interrompida por uma gavinha e uma parra, transforma-se em pescoço que termina em

cabeça de águia ou arara – talvez aí colocado com o sentido de representar uma fênix – na parte alta, livre da moldura.

A *Voluta das Águias I e II* pode ser visualizada na Figura 5a, em madeira entalhada, vazada e com resquícios de policromia, medindo 101 cm x 32 cm x 7 cm, e Figura 5b, em madeira entalhada, vazada e com resquícios de policromia, medindo 100 cm x 32 cm x 7,5 cm.

Figura 5a – Voluta das Águias I



Figura 5b – Voluta das Águias II



Fonte: fotos de Victor Hugo Mori.

A águia, rainha das aves, é aquela que pode contemplar o poder desde as alturas, na busca da luz divina. Olhar para o sol – a verdade – é seu destino, apontando para o poder que emana do divino. A águia é utilizada para mostrar o poder dos imperadores, perpetuando-se nas dinastias, e o poder terrestre, advindo das divindades. Por vezes, apresenta-se bicéfala e coroadada.

O bico da ave é claramente o de uma águia, nascido da folhagem de acanto, sempre recoberta com cachos de uva. A parra tem um movimento constante, que se enrosca passando por trás da coluna mestra e, com espaço vazado, acaba transformando-se na própria coluna. O cordeiro apresenta rabo e cabeça de animal brasileiro e, ao seu lado, há cachos de uva dos quais se extrairá o vinho que, substanciado, tornar-se-á o precioso sangue de Cristo. A plumagem, os olhos, os bicos, teriam sido inspirados em modelos de gravuras existentes nas oficinas jesuíticas, ou a vivência do indígena com as aves – araras – é que teria aflorado na obra escultórica? O mesmo indicador ocorre na representação do cordeiro, inexistente no convívio dos autóctones.

Segundo Réau (2008), a águia, que já servira de símbolo a Júpiter e Odin, entra no bestiário cristão junto a São João Evangelista e Cristo – *Aquila Christus* – ampliando-se para a simbologia do batismo, da ascensão e do juízo final. Sobre o ninho, significa a Igreja. Em referência ao batismo, está nos Salmos (102-5 – Bíblia [...], 1983, p. 727): “Tua juventude será renovada como a da águia.” Segundo a lenda, em *Physiologus*, a águia eleva-se até o sol, queima suas asas e cai em uma fonte e, depois de banhar-se três vezes, rejuvenesce. Na ascensão, a águia sai de seu ninho em direção ao sol, fixa-o, transformando-se em um símbolo da imagem

de Cristo ressuscitado ascendendo aos céus. O corpo da águia, fundindo-se a outros elementos – aqui com a folha de acanto – já aparecia como animal heráldico, agarrando presas, em escudos, desde a Antiguidade. Tornou-se símbolo do Império Romano.

## ÁGUIAS E CAJUS

Nos dois fragmentos *Águias e Cajus*, menores, os pescoços das águias estão encobertos com folhagens similares àquelas das volutas logo abaixo. A surpresa dessa mudança de motivo fitomórfico deve-se ao fato de que o pássaro, ainda que comprimido entre o espaço da moldura e o encontro do pescoço como a curva da voluta, está a beliscar um caju e não um cacho com uvas – como se apresentam em todas as demais talhas dos *Fragmentos Vicentinos*. O cajueiro tem as folhas ovais – obovadas com as nervuras acentuadas. Nessa composição comprimida, dá-se o encontro do bico da ave com a castanha e o pseudofruto (caju), que está alojado entre a folha e um ramo que nasce das ramagens do pescoço da ave.

A Figura 6a, em madeira entalhada, vazada e com resquícios de policromia, mede 85 cm x 31,5 cm x 7 cm; a Figura 6b, em madeira entalhada, vazada e com resquícios de policromia, apresenta esses fragmentos.

Figura 6a – Volutas das Águias e Cajus



Figura 6b – Volutas das Águias e Cajus (detalhe)



Fonte: fotos de Victor Hugo Mori.

Explica-se: o caju é alimento para os indígenas do litoral brasileiro. Pedro de Magalhães Gândavo (1576), no *Tratado da Terra do Brasil*, assinala: se come caju para refrescar e a sua castanha é mais saborosa que a amêndoa europeia. O cajueiro está presente nas pinturas do holandês Albert Eckhout, que pintou, em 1641, cenas de tipos do Nordeste brasileiro, a exemplo de *Mulher Mameluca* (Teixeira, 2002).

Em talhas de igrejas de Salvador, na antiga Sé, existia a Efigie da Fortuna, do século XVI (Tirapeli, 2007). Ainda em Salvador, a antiga igreja de São Salvador dos jesuítas, atual catedral, nos altares dos Santos e Santas Mártires, há frutos tropicais, como cajus e cacaos, acompanhados por cachos de uvas (Marques, 2000). Os altares dos Santos e Santas Mártires são de 1560, coincidentes com as datas dos *Fragmentos Vicentinos* e a imagem da Imaculada Conceição. O propalado coco da Bahia, procedente das ilhas de Cabo Verde, teria desbancado o caju, com suas plantações realizadas pelos portugueses, ainda em 1553.

### PÁSSAROS TRINOS

O fragmento *Pássaros Trinos*, em madeira entalhada, vazada e resquícios de policromia, com 92 cm x 30 cm x 4,5 cm de espessura (Figura 7), apresenta dois pássaros bicando cachos de uvas. A composição nasce de uma curva acentuada de uma gavinha da parra e se desenrola com uma folha tangendo a moldura da peça. Essa linha da gavinha provoca entrelaçamentos em dinâmica de um desenho de gregas, nas quais as linhas se sobrepõem até a parte superior onde se encontra uma codorna. De pequena curva, a linha da gavinha reinicia o sentido de retorno até alcançar a curva do nascimento compositivo. Nos movimentos que provocam os entrelaçamentos, são formados três espaços arredondados, nos quais uma codorna e uma fênix estão bicando uvas; no central, uma folha da parra e um cacho de uvas. Os três espaços poderiam aludir à Santíssima Trindade.

Figura 7 – Pássaros Trinos



Fonte: fotos de Victor Hugo Mori.

Nesse fragmento há dois tipos diferentes de aves: uma codorna, com apenas uma asa na extremidade compositiva; e uma fênix, com duas asas na parte central. Na cultura grega, a codorna, ave migratória para climas amenos, era o símbolo da alma à procura de Deus. Aparece, no Antigo Testamento, como alimento aos israelitas junto ao maná. Na arte Paleocristã, é representada nas catacumbas, e, na arte bizantina, bicando os cachos de videira (Neotti, 2015).



## AS FÊNIX

Os fragmentos *As Fênix* – em madeira entalhada, vazada e com resquícios de policromia, medindo 27,5 cm x 75 cm x 3,5 cm de espessura – apresentam duas aves engastalhadas em gavinhas de parras. A plumagem, mais alongada e bem definida, diversa da plumagem das cabeças dos fragmentos das *Volutas das Águias*, é executada com goivas semicirculares a formarem uma sequência de curvaturas que se tangenciam. Há ainda outro indício, não tão evidente, quanto à plumagem da cabeça: a ocorrência de um possível penacho. Podemos notar que nasce da cabeça da ave, mas não tem a sequência da curva. Então, seria mais uma gavinha ou o penacho em si?

Figura 8 – As Fênix



Fonte: fotos de Victor Hugo Mori.

Considerando a primeira diferenciação da plumagem da cabeça e, conseqüentemente, de todo o corpo da ave em questão, consideramos essas aves como simbologia de fênix. O que não impossibilita serem águias executadas para outro altar, talvez o altar-mor e, talvez, ainda executadas por outro artífice. A simbologia não se distanciaria tanto, pois ambas as aves, águia e fênix, sempre estão relacionadas à realeza, à busca de luz e altos voos. A fênix é mitológica, símbolo da ressurreição, pois renasce das cinzas depois de autoconsumir-se em um ato ígneo, e a águia, espécie de ave, ao perder sua plumagem, rejuvenesce como que pronta para um novo batismo, daí estar presente nos batistérios (Neotti, 2015).

## ACANTO

Quanto à folha de acanto, que nasce da voluta no fragmento *Volutas das Águias*, foi a folhagem utilizada na arquitetura funerária da Grécia antiga. Simbolizava que as provações da vida e da morte tinham sido superadas, isso devido à presença de seus espinhos. Outras folhagens estão presentes na Bíblia, sendo a sarça ardente e os ramos de videira os mais



conhecidos. O Gênesis (3-18) refere-se à maldição bíblica: “O solo produzirá para ti espinhos e cardos, indicando que a provação vencida se transformará em glória.” (Chevalier; Greerbrant, 1990, p. 10).

## VIDEIRA

A videira é considerada um símbolo sagrado desde a Antiguidade. No Antigo Testamento, está relacionada ao novo ciclo de vida de Noé, Moisés e à terra de Canaã. Citada por profetas como árvore sagrada, tem a possibilidade de ter sido a árvore do paraíso. Para o Profeta Baruc, o Messias é como a videira (Réau, 2008). No Novo Testamento, há diversas passagens que apontam que a videira é o símbolo do Reino dos Céus: seu fruto é a eucaristia; Jesus é a cepa; a seiva que sobe em seus ramos é a luz do Espírito Santo; e o Pai, o vinhateiro. Da mesma forma que era símbolo da terra prometida para os judeus, passou a ser a imagem da Igreja e do Salvador crucificado cujo sangue se transubstancia no vinho eucarístico: *Brotus Ecclesia sive Corpus Domini*. Sintetiza a mítica árvore *peridexion* da Índia, guardada por um dragão. Se ressecada, é a morte; se verde, é a ressurreição, cantada tanto no Antigo como no Novo Testamento: *arbor mortis est lex, arbor vitae Evangelium* (Réau, 2008, p. 161).

Nos *Fragmentos Vicentinos*, a videira está presente no *Volutas das Águias*, no *Grifo* e no *Cordeiro de Deus*. No primeiro, a videira emana da folha de acanto e sobe pelo pescoço da águia, da mesma forma que circunda uma coluna. No *Grifo*, em situação dramática, pois a videira antepara a luta do bem contra o mal: uma serpente procura abocanhar as uvas e outra ataca um pássaro, porém uma delas está prestes a ser massacrada. No fragmento *Cordeiro de Deus*, este espírito do combate entre vida e morte continua, com o cordeiro entre os ramos da videira a ser asfixiado e as uvas devoradas pela serpente. Ainda entre os seus ramos e a cabeça do grifo, uma pomba – ou pássaro – está pousada, símbolo da Igreja, que faz seu ninho em seus ramos, também ameaçada pelo mal (na árvore *peridexion*, o dragão procura abocanhar os pássaros que nela buscam repouso).

## SOL

Os sois aparecem como coroamento dos altares. Símbolo permanente na maioria das religiões, muito bem compreendido pelos indígenas como Tupã – manifestação da divindade, por meio do trovão e das tempestades – o sol é imortal, fecundador, mas também mortal pelo seu calor. O deus Hélios o transporta em sua biga puxada por cavalos de fogo. Apolo era o deus identificado com o sol, que, do alto dos céus, protegia ou ameaçava os homens por meio da luz da verdade e a justiça. Induzia os homens a se conscientizarem de seus pecados, ao

mesmo tempo que os auxiliava em suas purificações. Para os romanos, era o *sol invictus*. Nas Américas – dos maias aos incas –, o sol é entidade suprema. Na arte cristã, passa a ser representado junto com a lua – dia e noite – e em forma de resplendor aureolando a cabeça de Cristo (Chevalier; Greerbrant, 1990). Para essa análise, a citação do Apocalipse elucida a aparição do sol no conjunto simbólico *A Mulher e o Dragão*: “Apareceu no céu um grande sinal: uma mulher vestida de sol, com a lua debaixo dos pés e, na cabeça, uma coroa de doze estrelas” (Apocalipse 12-1 – Bíblia [...], 1983). As estrelas estão na policromia do manto e a lua é substituída pelo sol.

A Figura 9a, do Sol I, em madeira entalhada, vazada, com resquícios de policromia, mede 22,5 cm x 79 cm x 3,5 cm de espessura. A Figura 9b, do Sol II, é em madeira entalhada, vazada, com resquícios de policromia e mede 26,5 cm x 77,5 cm x 3,5 cm de espessura.

Figura 9a – Sol I



Fonte: foto Victor Hugo Mori.

Figura 9b – Sol II



Fonte: foto Victor Hugo Mori.

Também é o sol o emblema jesuítico, tendo as iniciais IHS em seu centro resplandecente, com raios ora retos, ora tremulantes. O símbolo foi adotado por santo Inácio de Loyola, fundador da Companhia de Jesus, em 1540. O monograma tem as iniciais em latim de *Jesus Hominum Salvator* (Jesus Salvador dos Homens) – IHS – que é o nome de Cristo em grego. Junto ao monograma, coloca-se também uma cruz e os três cravos da crucificação. Os raios do sol representam a dimensão missionária da Companhia de Jesus em todo o mundo: o rei D. João III de Portugal, em 1541, solicitou a santo Inácio de Loyola que enviasse um de seus padres até as colônias portuguesas da Ásia, para difundir a fé cristã. São Francisco Xavier foi escolhido para o Oriente e, mais tarde, em 1549, Padre Manuel da Nóbrega, para o Brasil (Lourenço, 1992).

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

Os *Fragmentsos Vicentinos* formam um conjunto ímpar de talhas realizadas nas oficinas jesuíticas da então Vila de São Vicente fundada em 1532. A primitiva vila foi destruída por um maremoto e, ao mudar-se de lugar, foram construídas duas igrejas pelos padres jesuítas, sendo, uma delas, a de Jesus, em 1559, dez anos após a chegada em Salvador. Lá se instalaram as oficinas, e os mestres catequistas ensinaram aos indígenas o ofício da talha para a construção dos altares da igreja. As imagens foram modeladas por um baiano que lá residia, sendo que duas permaneceram na igreja de Jesus e uma foi levada para o convento em Itanhaém. Aquela igreja foi reformada em 1755, e as talhas emparedadas na base da torre, costume para se preservar objetos de culto, como ocorrera nas paredes das igrejas de São Sebastião e Itanhaém, ambas no litoral paulista.

Em posteriores reformas no templo, os fragmentos foram retirados por volta das primeiras décadas do século XX e adquiridos ou entregues ao arquiteto George Przirembel como pagamento por obras de reformas na igreja ou casa paroquial. Em posse da família, duas peças nominadas de *Cariátides Vicentinas* foram fotografadas em 1972 por Aracy Amaral e, em 2002, por intermédio do historiador Carlos Lemos e da família Przirembel, foram pesquisadas por Percival Tirapeli. A análise da simbologia contou com a colaboração do restaurador Julio Moraes, do arquiteto do Iphan Victor Hugo Mori, dos teólogos Gabriel Frade e Sidney Damasio Machado, da filósofa Maria Elisa Linardi e dos especialistas em arte jesuítica Gauvin Alexander Bailey, da *Queen's University*, Kinsgston, Ontário, Canadá, e Francisco Lameira, da Universidade do Algarve, Portugal.

A primeira análise dos símbolos existentes nas talhas indicava que um dos altares fora elaborado para abrigar a primeira escultura brasileira da Imaculada Conceição. Os quinze fragmentos, nomeados como *Fragmentsos Vincentinos*, apontam para dois altares. Neste artigo, destacamos aqueles fragmentos da Imaculada, em especial *o Sol*, as *Volutas das Águias*, o *Grifo* e o *Trono*, que complementam os símbolos da imagem da Virgem com um anjo (faltante).

## REFERÊNCIAS

BAILEY, Gauvin Alexander. Os fragmentos vicentinos: uma joia da escultura brasileira do final do renascimento e alguns possíveis impressos. In: TIRAPELI, Percival. *As talhas jesuíticas da matriz de São Vicente - 1559*. São Paulo: Edições Loyola e Arte Integrada, 2024. p. 35-41.

BÍBLIA Sagrada. Petrópolis: Vozes, 1983.

CHEVALIER, Jean; GREERBRANT, Alain. *Dicionário de símbolos*. Tradução Vera da Costa e Silva et al. 3. ed. rev. e aum. Rio de Janeiro: José Olympio, 1990.

GONZÁLEZ, Marta Alvarez. *Donne. Dizionari dell'Arte*. Milano: Mondadori Electa, 2009.

GÂNDAVO, Pero de Magalhães. *Tratado da Terra do Brasil*. Portugal: Digital Library of Literature from Lusophone Countries, 1576. Disponível em: [https://literaturabrasileira.ufsc.br/documentos/Tratado da Terra do Brasil - Pero de Magalhães Gândavo](https://literaturabrasileira.ufsc.br/documentos/Tratado%20da%20Terra%20do%20Brasil%20-%20Pero%20de%20Magalh%C3%A3es%20G%C3%A2ndavo). Acesso em: 20 jan. 2025.

LACOSTE, Jean-Yves. *Dicionário crítico de teologia*. São Paulo: Edições Loyola e Paulinas, 2014.

LAMEIRA, Francisco. A participação de mão de obra índia no entalhe de composições retabulares no Brasil Colonial: os fragmentos de um dos retábulos da igreja da vila de São Vicente (SP). In: TIRAPELI, Percival. *As talhas jesuíticas da matriz de São Vicente - 1559*. São Paulo: Edições Loyola e Arte Integrada, 2024. p. 31-33.

LEITE, Serafim. *Artes e ofícios dos Jesuítas no Brasil (1549-1760)*. Rio de Janeiro: Livros de Portugal, 1953.

LOURENÇO, Eduardo. Portugal e os Jesuítas. *Oceanos – Os Jesuítas e a ideia de Portugal*, Lisboa, n. 12, p. 47-53, 1992.

MARQUES, Lúcia. Aspectos da arte da talha religiosa na cidade da Bahia. In: JORDAN, Katia Fraga (org.). *Bahia: tesouro da fé*. Barcelona: Bustamante, 2000. p. 76-126.

NEOTTI, Frei Clarêncio. *Animais no altar: iconografia e simbologia*. Aparecida, SP: Santuário, 2015.

RÉAU, Louis. *Iconografia del arte cristiano*. Iconografia de la Bíblia. Nuevo Testamento. Barcelona: Ediciones del Serbal, 2008. t.1. v.2.

TEIXEIRA, Dante Martins. O “Thierbuch” de Zacharias Wagener de Dresden (1614-1668) e os óleos de Albert Eckhout. In: ECKOUT, Albert. *Volta ao Brasil, 1644-2002*. Copenhagen, DK: Nationalmuseet, 2002. p. 167-185.

TIRAPELI, Percival. *Igrejas paulistas: barroco e rococó*. São Paulo: EdUNESP; Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2004.

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

TIRAPELI, Percival; MORI, Victor Hugo. *As talhas jesuíticas da Matriz de São Vicente – 1559*. São Paulo: Edições Loyola e Arte Integrada, 2024.

VARAZZE, Jacopo de. *Legenda Áurea*. São Paulo: Cia das Letras, 2003.

## AGRADECIMENTO

Agradecemos ao Víctor Hugo Mori pela utilização de suas fotos.