

Comunicações

Os anjos músicos da Catedral: estudo iconográfico musical sobre a pintura do altar mor da Catedral Metropolitana de Aracaju (SE)*

Thais Fernanda Vicente Rabelo

RIIdIM-Brasil/SE

Resumo

A antiga matriz de Aracaju (SE), construída no último quartel do século XIX, só se tornou catedral em 1910, e foi, desde os primórdios, consagrada à Imaculada Conceição de Maria. O prédio passou por uma remodelação na primeira metade do século XX que modificaria em muito, não apenas o aparato artístico da igreja, como também sua forma arquitetônica. Sua arquitetura e obras de arte refletem as mudanças ocorridas no prédio e seu estilo não pode ser definido com exatidão, uma vez que apresenta características marcantes do neogótico, bem como alguns elementos do neoclássico. A remodelação da catedral foi realizada por artistas italianos, em razão do Centenário da Independência do Estado. A pintura interna do templo é atribuída ao pintor, escultor e fundidor Orestes Gatti. O presente estudo, fundamentado especialmente na Iconografia e na Organologia, consiste na descrição e análise em torno da pintura da parede central do altar mor, de modo especial os dois anjos músicos, procurando estudá-los quanto ao aspecto simbólico e organológico, bem como através da contextualização com todo o conjunto iconográfico da parede central.

Palavras-chave: Iconografia Musical; Organologia; Catedral de Aracaju.

* Este trabalho foi merecedor do Prêmio RIIdIM-Brasil 2015, realizado durante o 3º Congresso Brasileiro de Iconografia Musical, entregue pelo Presidente da Comissão Mista Nacional do RIIdIM-Brasil, aos 24 de Julho de 2015 em Salvador, Bahia.

Introdução

Entendidos como seres espirituais segundo a doutrina da Igreja Católica, os anjos, ou mensageiros de Deus, são figuras muito recorrentes na iconografia cristã ao longo da história. A forma como foram representados modificou-se ao longo do tempo. Didron explica que a representação imaterial dos anjos nos manuscritos antigos foi, no Ocidente, dando lugar a uma representação material, de figura humana e real. Na Idade Média, os italianos os representariam como figuras infantis, enquanto que, posteriormente, seriam representados como homens crescidos, quase envelhecidos, conforme manuscritos franceses, alemães e ingleses. Com o passar do tempo, a figura do anjo vai se tornando cada vez mais humanizada no Ocidente (1886, p. 95-96). É justamente a humanização da figura angélica que nos aproximamos da relação entre os mensageiros de Deus e a música. Segundo Lupi (2012, p. 25), a iconografia musical está repleta de anjos músicos como reflexo do fazer humano.

A iconografia musical angélica é centro desse estudo que tem por principal objetivo descrever e analisar os dois anjos músicos pintados na parede central do altar mor da Catedral Metropolitana de Aracaju, procurando estudá-los quanto ao aspecto simbólico e organológico, bem como através da contextualização com todo o conjunto iconográfico da parede central. O acervo pictórico da referida catedral reflete a passagem da Missão Artística Italiana pela Capital Aracaju, que viria a conferir um aspecto mais refinado à cidade. Entender o processo de construção da Catedral conduzir-nos-á a um entendimento mais amplo sobre este estudo, sobretudo no que se refere a intrínseca relação entre devoção mariana e os elementos artísticos do templo.

A Catedral de Aracaju: breve histórico

A Catedral Metropolitana de Aracaju contém, em seu altar mor, um acervo pictórico de grande beleza e que ressaltam a íntima relação entre o elemento mariano e a consagração da mesma igreja à Imaculada Conceição de Maria. O ato advém da coroa portuguesa que em 25 de março 1646 consagrou o reino de Portugal e domínios à Imaculada Conceição de Maria. Mais tarde, quando foi inaugurada a igreja Matriz de Aracaju, manteve-se a padroeira da região (Livro de Tombo, 1949, p. 7). Aracaju, fora projetada para tornar-se capital de Sergipe, substituindo assim a histórica São Cristóvão, em 1855. A construção de um templo católico que suprisse a necessidade do mais novo centro urbano do Estado fazia-se urgente. O prédio da antiga Matriz de Aracaju começou a ser erigido em 1856 durante o governo provincial de Joaquim Jacinto de Mendonça. De acordo com Costa (1968, p. 1): “em virtude da urgência no levantamento da

referida igreja, foi alterada a sua primeira planta, admitindo-se um plano mais leve e rápido para atender às necessidades religiosas e urgentes da população da nova Capital". Por questões políticas, assumindo o governo da nova capital o então Barão de Estância, Antônio Dias Coelho, as obras que haviam sido suspensas foram então retomadas, porém com grandes alterações no projeto. Sob direção do engenheiro Pedro Pereira de Andrade e tendo passado, nesta segunda fase de construção, por grandes dificuldades e várias interrupções e incidentes, foi finalmente inaugurada a Matriz de Aracaju, no dia 22 de dezembro de 1875 (COSTA, 1968, p. 3), sob as bênçãos do Côn. José Luiz Azevedo, terceiro vigário da Paróquia. A estrutura da Matriz não agradou a todos os aracajuanos e não se estabilizaria no século XIX. Em 1910, por ocasião da criação da Diocese de Aracaju, a matriz foi elevada à categoria de Catedral, conforme se observa na Bula da Instituição da Diocese de Aracaju:

E por isso, usan-/ do do poder a Nós e a Santa Sé Apostólica reservado,/ em Letras Apostólicas, seladas com o plúmbico sêlo que/ tem por início "Ad Universas Orbis Ecclesias", dados/ no dia 27 de abril, do ano do Senhor de 1892, tendo/ de começar livremente a nova circunscrição das dio-/ ceses na República Brasileira enquanto bem poder/ no Senhor, e suprimdo, enquanto necessário, ao con-/ senso dos a quem interesse ou presumam lhes in-/ teressem, com a mesma autoridade Apostólica, estatuí/mos que o território do Estado civil chamado Sergipe/ se deve desapegar, e determinamos que nesse mes-/ mo território se deve constituir uma episcopal e/ própria Séde. Por modo próprio e de ciência certa, e/ com a plenitude do poder apostólico, da arquidiocese/ se de S. Salvador da Bahia desmembramos e des-/ ligamos para sempre todo o território que presente-/ mente constitue o Estado civil de Sergipe e que ora/ faz parte da mesma arquidiocese de S. Salvador e/ tem, segundo o último recenseamento, quatrocen-/ tos e cinquenta mil habitantes; e perpetuamente/ a erigimos em diocese e erecta a declaramos, de-/ vendo-se denominar – Diocese de Aracaju. Além dis-/ so, na cidade vulgarmente denominada Aracaju,/ e que é a capital do mesmo Estado civil de Ser-/ gipe, constituímos a Séde e Cátedra Episcopal/ da nova diocese de Aracaju; e a igreja que ali é/ dedicada à Imaculada Conceição da Bem aven-/ turada Virgem Maria levantamo-la e elevamo-/ la à honra e dignidade de Catedral constituímos/ essa diocese assim erecta sufragânea da igreja/ metropolitana de S. Salvador da Bahia e subme-/ temos o seu Bispo e os seus sucessores no

ofício/ ao direito metropolitano do mencionado Arcebispo/ de S. Salvador.// (LIVRO DE TOMBO, 1949, f. 19v-20v).

Em princípios da década de 1920, no governo de José Joaquim Pereira Lobo (1864-1933), a jovem capital passaria por um processo de urbanização, semelhante ao que ocorreria em outras cidades do Nordeste no mesmo período. O projeto de urbanização/modernização de Aracaju, para além de ser consequência das comemorações do Centenário da Emancipação Política de Sergipe, reflete a imigração italiana no Nordeste brasileiro naquele período, segundo Cappelli (2010, p. 123) e, sob o aspecto artístico, testemunha a influência da *Belle Époque* através do pensamento Artenovista. Desse modo, diversos prédios foram reformados, estando as reformas a cargo da “Missão Artística Italiana”. De acordo com Maciel,

Nesta segunda década do século XX, por conseguinte, ocorreu um processo de modernização, a jovem capital ganhou ares de cidade, dotada de infra e superestrutura e embelezamento urbano e arquitetônico; a equipe da “Missão Italiana” atualizou a arquitetura de bens públicos e privados, motivando a disseminação do eclético e seus elementos historicistas através de colagens e reapropriações - nas arquiteturas civis de menor porte - do que era moderno, no sentido de atual à época (2012, p. 29).

A iniciativa de remodelação da cidade partiu da nobreza local. O Governo em função, Pereira Lobo, contratou profissionais e artistas italianos que se encontravam em Salvador. A Catedral, portanto, principal templo religioso da época, passaria também por essa remodelação, que muito alteraria em sua estrutura original. Ainda segundo Maciel (2012, p. 61).

Compuseram a equipe o arquiteto e escultor Belando Belandi; o arquiteto e pintor Orestes Celli; o pintor Bruno Celli; o escultor, fundidor e pintor Oreste Gatti e o fundidor Fiori (BARBOZA, 1992, p. 54), além de Hugo Bozzi e do “doublé de armador e marceneiro refinado” José Alcides Leite. Esse grupo de profissionais atuou não só na remodelação de praças, mas também na construção de grandes obras públicas e de pequenas obras particulares, enriquecendo o repertório de fachadas e dos paramentos internos das edificações da capital. O italiano Rafael Alfano projetou a remodelação da catedral com linhas neogóticas, e os ornatos internos foram pintados por Oreste Gatti.

As obras da Catedral só seriam inauguradas no dia 10 de novembro de 1946, com grande festa, em missa solene celebrada pelo então Bispo Diocesano, D. José Tomaz Gomes da Silva (primeiro Bispo da Diocese de Aracaju), (Livro de Tombo, 1949, p. 108r). A seguir observamos a construção original do séc. XIX e o edifício remodelado, já no séc. XX.



Figura 1: Matriz de Aracaju – séc. XIX. Fonte: Catedral Metropolitana de Aracaju: Restauro, 2011, sp.



Figura 2: Catedral de Aracaju – primeiro quartel do séc. XX. Fonte: Catedral Metropolitana de Aracaju: Restauro, 2011, sp.

O novo prédio possui estilo eclético, conservando algumas características da construção original do séc. XIX e apresentando características do neogótico, com alguns elementos volumétricos do neoclássico (Catedral Metropolitana de Aracaju: Restauo, 2011, sp.) após a remodelação. No que se refere aos elementos artísticos e ornamentais da catedral já remodelada, observa-se predomínio do estilo neogótico, tanto na arquitetura quanto na pintura parietal. Abóbodas ogivais são notadas no teto de todo o templo. De acordo com o relatório elaborado para a mais recente tentativa de restauro do prédio, as produções artísticas que a Catedral de Aracaju abriga são de autoria do mestre italiano Orestes Gatti e do seu discípulo Rodolpho Tavares. De acordo com Barreto (2004, p. 2), Gatti foi responsável por muitas outras obras em Sergipe, incluindo a remodelação do Palácio Olímpio Campos, a Matriz da cidade de Estância e teria morrido provavelmente em 1943, antes mesmo de ver a inauguração desta.

Iconografia do altar mor: descrição

Obra do pintor italiano Orestes Gatti, o altar mor da referida catedral apresenta ricas imagens figurativas, bem como elementos decorativos que retratam o tema mariano. Em caráter descritivo pode-se dizer que a parede central apresenta um arco em estilo neogótico, pontiagudo. Detalhes e arabescos contornam e preenchem o templo. Apesar do predomínio do elemento neogótico na pintura parietal, as cenas representadas na parede central afastam-se do padrão e enfatizam o aspecto eclético da construção e mostram-se mais características do neoclássico, com formas mais simples e claras. No centro inferior da parede central, em um declive côncavo, está representada a Assunção de Maria aos céus. No topo da mesma parede Orestes Gatti retratou a Coroação da Virgem Maria no céu. As duas cenas encontram-se assinadas pelo pintor italiano. Logo acima, entre as duas cenas, do lado direito e esquerdo estão pintados dois anjos músicos. Não são iguais. Envolvidos cada qual em uma moldura circular, cada um toca um instrumento musical. Em volta dessas três cenas distintas observa-se no teto, também em abóbodas, vários arabescos. Há repetidamente, também como elemento decorativo no teto, corações em chamas, rodeados por uma coroa. Estão iluminados ao redor, fazendo, portanto, alusão ao Imaculado Coração de Maria. Nas paredes laterais foram pintadas a figura de São Pedro, à esquerda – segurando uma chave e olhando para o alto e de São Paulo, à direita – segurando uma pena e uma espada. Ambos estão envoltos em moldura circular semelhante à dos anjos. Os tons de cinza, azul e marrom se sobressaem na pintura parietal.



Figura 3: Teto da Catedral de Aracaju. Foto: Thais Rabelo (2015).

A devoção à Maria como Imaculada Conceição advém dos primeiros séculos do cristianismo. A Imaculada Conceição de Maria, porém, só seria definida enquanto verdade de fé, pelo Papa Pio IX no dia 8 de dezembro de 1854, por meio da Bula "*Ineffabilis Deus*". Além deste, outro dogma mariano aparece claramente representado no altar mor da catedral: a Assunção de Maria, declarado pelo Papa Pio XII na constituição apostólica *Munificentissimus Deus* (1950), definindo que a Virgem Maria foi assunta ao céu de corpo e alma. Essa ideia se havia mantido viva através da Tradição da Igreja. As duas verdades de fé encontram-se interligadas.

De fato esses dois dogmas estão estreitamente conexos entre si [...] Mas Deus quis excetuar dessa lei geral a bem-aventurada virgem Maria. Por um privilégio inteiramente singular ela venceu o pecado com a sua concepção imaculada; e por esse motivo não foi sujeita à lei de permanecer na corrupção do sepulcro, nem teve de esperar a redenção do corpo até ao fim dos tempos
(MUNIFICENTISSIMUS DEUS, 1950, p. 2).

A ligação entre ambos os dogmas também se observa na pintura da parede central. Em breve descrição da cena da Assunção de Maria destacamos a figura principal, da própria Virgem que, subindo ao céu em corpo e alma encontra-se em trajes semelhantes ao da Imaculada, o que nos leva a conjecturar que se intentou representar os dois dogmas marianos na mesma cena, mantendo-se a imagem da padroeira em túnica bege e manto azul claro e um manto sobre a

cabeça em dourado (indicativo de sua assunção gloriosa). Maria, olhando para frente, encontra-se envolta em nuvens. Em torno da Imaculada estão treze anjos, como figuras infantis. Circulam a Virgem Maria com alegria, sustentando também ramos de flores campestres. Parece encontrar-se em momento lúdico evocando a ideia de ternura à cena, mais do que de solenidade. Abaixo, os observadores contemplam o acontecimento com admiração e espanto. Personagens idosos, adultos e jovens e uma criança representam a comunidade primitiva de cristãos. Trata-se de onze personagens masculinos (alusão aos apóstolos?) e duas personagens femininas. Dois dos homens dirigem toda sua atenção ao que aparenta ser um túmulo – onde a Virgem se encontrava e um deles aponta para o túmulo e outro olha como que espantado. Os demais tem seus olhos voltados para cima. Alguns acenam como que em despedida. O cenário é campestre. Solo terroso, a cidade mais afastada e montanhas arroxeadas ao fundo da pintura. O céu é claro, mas torna-se escuro e coberto de nuvens do centro da representação até cima, dando ideia de profundidade à pintura (essa ideia de profundidade também é reforçada pela parede côncava que recebe a cena).



Figura 4: Assunção de Maria, por Orestes Gatti. Foto: Thais Rabelo (2015).

Na parte superior da parede central, Gatti pintou a Coroação de Maria. A Virgem, ao centro, também com trajes em azul e bege e o manto dourado, segurando flores na mão direita, é coroada pela Trindade Santa. Deus Pai, segura com a mão esquerda o mundo e Deus Filho, com a mão direita sustenta a cruz.

Estão sobre as nuvens. A forma como Maria é representada nesta cena também faz alusão à Imaculada Conceição, não apenas pelos trajes, mas pelos lírios que representam a pureza. A coroa devota-lhe majestade sobre céu e terra.



Figura 5: Coroação de Maria, por Orestes Gatti. Foto: Thais Rabelo (2015).

Os músicos angélicos

Dispostos ao lado direito e esquerdo da parede central do altar mor, os anjos músicos não são iguais. Ambos apresentam fisionomia infantil. O anjo à esquerda de quem observa possui uma túnica em tom bege, próximo ao róseo. Está de pé, com a perna levemente inclinada para melhor apoiar o instrumento que executa. Seu olhar compenetrado dirige-se unicamente para o braço do instrumento. É necessário ressaltar o cuidado do pintor para com a postura do músico angélico que graciosamente dedilha seu instrumento de cordas, com braços bem dispostos sobre o mesmo. O anjo em questão encontra-se encostado em um longo cortinado verde. Aos pés muitas flores. Quanto ao ambiente, nota-se que Gatti preocupou-se em detalhá-lo também na representação dos anjos. O solo é terroso e ao fundo há um monte arroxeadado. O céu é representado em tons pastéis, como que no crepúsculo, conforme se observa na imagem a seguir.



Figura 6: Anjo músico situado à esquerda. Foto: Thais Rabelo (2015).

O anjo à direita está vestido em uma túnica azul, encostado também em um longo e espesso cortinado verde, no mesmo tom que do anterior. Ao fundo da imagem nota-se também o solo terroso, a elevação de terra arroxeadada, como que distante e o céu do crepúsculo. Este anjo toca também um instrumento de cordas (neste caso, friccionadas). Seu olhar está voltado para o instrumento. Está como que sentado. É também relevante notar o cuidado do pintor para com a postura do músico que cuidadosamente executa seu instrumento. Seus braços roliços posicionam-se com precisão.



Figura 7: Anjo à direita do altar mor. Foto: Thais Rabelo (2015).

Em breve análise organológica, classificamos os instrumentos do dueto angélico como cordófonos compostos, pertencentes à família dos alaúdes, seguindo a sistemática organológica estabelecida por Erich Von Hornbostel (1877-1935) (OLIVEIRA PINTO, 2001, p. 271-274). A representação iconográfica dos instrumentos tocados pelos anjos não é precisa.

O anjo à esquerda toca um instrumento de cordas pinçadas, semelhante ao alaúde. Apresenta caixa acústica de fundo abaulado, braço reto com inclinação na parte das cravelhas e não possui trastes. No entanto, o pequeno porte (estando de pé o instrumentista), o formato mais côncavo e a abertura única e completa no tampo do instrumento sugere-nos que se trate de um mandolim italiano. Assim, o tamanho da caixa do instrumento e do braço e a boca completamente vasada, bem como o número de cordas aproxima-nos do mandolim barroco. Pelo número de cordas, acreditamos tratar-se ainda de sua variação, o mandolim napolitano (apresenta quatro cordas duplas), desenvolvido no século XVIII e também muito popularizado na Itália.

Quanto ao instrumento tocado pelo anjo à direita, o formato da caixa acústica, o tamanho do instrumento, a afinação em quatro cordas friccionadas presas ao pequenino estandarte e o braço reto, paralelo às cordas e sem trastes sugere-nos que se trate de um violoncelo. Com caixa de ressonância estreita, o instrumento possui também um espigão em madeira. A nível performático, observamos que a postura tradicional de arco para violoncelo, com o arco seguro por cima. Trata-se, portanto, de dois instrumentos presentes na tradição europeia.

Análise do conjunto iconográfico da parede central

Um observador desatento pode considerar que as imagens retratadas na parede central do altar mor consistem em três cenas distintas, que possuem relação, mas que não interagem. Há, porém, que se analisar com minúcia para compreender a forma como os elementos interagem nas cenas. A ligação entre as duas cenas marianas já foram apresentadas anteriormente, sendo a Coroação um acontecimento posterior à Assunção. A partir da análise dos elementos constatamos que houve, por parte do pintor, a intenção em reforçar a imagem da padroeira da Catedral, a Imaculada Conceição através da forma como retratou as duas cenas marianas, além das menções ao Imaculado Coração de Maria em toda a pintura decorativa. No entanto, os músicos angélicos não aparentam relação direta com nenhuma das cenas, estando absortos em seu fazer musical e parecendo ignorar os acontecimentos. Surge então o questionamento sobre onde estariam, efetivamente, os anjos e o que, de fato, realizam?

A análise dos elementos presentes nas cenas permitiu-nos constatar tratar-se de um dueto angélico, que possui íntima relação com a cena da Assunção de Maria retratada no centro inferior da parede. Elementos como: solo terroso, céu em tons pastéis, arranjos florais semelhantes (aos pés dos anjos à esquerda e

sobre o túmulo, na Assunção); a cor das vestes dos anjos (que faz alusão ao manto de Maria Imaculada); as montanhas distantes, arroxeadas, estão presentes tanto na representação angélica quanto na Assunção. Percebemos o motivo de ter o artista a preocupação de detalhar os ambiente no qual estavam os músicos. Desse modo, os anjos encontram-se na Assunção de Maria. Quanto ao que realizam, podemos afirmar que desempenham uma função específica: são músicos e sua música como que eleva a Virgem ao céu. A comparação dos elementos pode ser melhor detalhada na imagem a seguir:

Podemos conjecturar que o pintor, apesar de almejar demonstrar a relação entre as figuras, optou por conceder maior destaque aos músicos angélicos, separando-os dos demais anjos que cercavam a Virgem, dando-lhe função específica e de grande importância. Nesse sentido, os dois músicos também integram o acontecimento mas, representados afastadamente, tocam à glória da Imaculada, que, após assunta ao céu, será coroada. Dá-nos, para além do caráter festivo, a impressão de que é sua música quem eleva a Senhora ao céu. É importante ressaltar que a escolha dos instrumentos afasta a ideia de sacralidade solene.

Em tentativa de ultrapassar a pura representação iconográfica para o âmbito musical em si, nos permitimos pensar em uma textura contrapontística, formada pelo dueto entre mandolim, enquanto instrumento solista e baixo contínuo. Neste sentido, a música que se tenta representar na parede central se contrapõe aos sóbrios acordes produzidos pelos tubos do órgão alemão, construído em 1881, instalado no coro da igreja desde que ainda era matriz (RABELO, 2014, p. 81). Há ainda outro elemento importante a se observar nas cenas nas quais figuram os anjos: o cortinado verde por traz de cada anjo. Trata-se da mesma cortina. Neste sentido, a junção das três imagens (Assunção, Dueto angélico e Coroação) pode também remeter-nos, ainda que superficialmente, a uma representação dramática, estando os músicos, um em cada lado das cortinas do palco. Referência à ópera italiana? São hipóteses aceitas nesta pesquisa, mas que ainda não podem ser confirmadas em razão da carência de documentação relativa ao pintor e sua obra.



Figura 8: Relação discursiva da iconografia analisada.

Considerações finais

O estudo em torno dos anjos músicos da Catedral de Aracaju permitiu-nos uma compreensão mais ampla do aspecto simbólico retratado na parede central do altar mor do templo. No entanto, consiste em um estudo preliminar, que deverá ter seguimento. Neste estágio da pesquisa foi possível uma primeira análise iconográfica e da constatação da intrínseca relação entre a iconografia musical angélica e a representação da Assunção de Maria. Além disso, surgiram novas hipóteses ao longo do estudo e questionamentos que devem ser respondidos a posteriori, especialmente sobre a relação entre a iconografia musical da Assunção de Maria e contexto musical a que faz alusão.

A devoção mariana daquela diocese é, sem dúvida, enfatizada através do conjunto pictórico do altar mor da catedral. Os diversos elementos, sejam decorativos ou figurativos, fazem menção à Imaculada Conceição de Maria e a põe em sua glória através da iconografia do Altar Mor.

Em finalização, podemos dizer que no altar mor da Catedral de Aracaju os anjos tocam à Maria. Sua música confere-nos uma sonoridade viva e terna. Compenetrados em seu fazer musical, presenciam a tudo, enfatizam a devoção mariana (que naquele período histórico encontrava também significativa ênfase no âmbito da Mariologia, conforme observamos na definição dos dogmas anteriormente mencionados) e testemunham a passagem da Missão Italiana pelo Estado de Sergipe, como consequência da tentativa de sofisticação da nova capital sergipana, por parte da nobreza local.

Referências

BARRETO, Luís Antônio. Altenesch e Wladimir Preiss. 2004. Disponível em:< http://www.infonet.com.br/luisantoniobarreto/ler.asp?id=25727&titulo=Luis_Antonio_Barreto>. Acesso em 17 jul de 2015>. Acesso em 8 jul. 2015.

CAPPELLI, Vittorio. La presenza Italiana in Amazzonia e nel Nordest del Brasile tra Otto e Novecento. **Maracanan**. Rio de Janeiro, nº 6, pp. 123-146, 2010.

CÚRIA METROPOLITANA DE ARACAJU (SE). Arquivo Eclesiástico da Catedral Metropolitana de Aracaju. - Livro de Tombo, 1949.

DIDRON, Adolphe Napoleon. **Christian Iconography**: The history of christian art in the Midle Ages. London: William Clowes and Sons. 1886. V.2.

ENCICLOPEDIA ILUSTRADA DE LOS INSTRUMENTOS MUSICALES: Todas las épocas y regiones del mundo. 2. ed. Barcelona: Hf.ullmann, 2011.

ENJUTO, Clemente Arranz. **Cien Rostros de María**: para la conteplación. Madrid: Paulus, 1998.

GOMBRICH, E. H. **A História da Arte**. Trad. Cristiana de Assis Serra. Rio de Janeiro: LTC, 2013.

GROUT, Donald J; PALISCA, Claude V. **História da Música Ocidental**. Lisboa: Gradiva, 2007.

INEFFABILIS DEUS. Epístola Apostólica. 1854. Disponível em: <http://www.nospassosdemaria.com.br/Textos/Ineffabilis%20Deus%20Carta%20apost%C3%B3lica%20Dogma%20da%20Imaculada%20Concei%C3%A7%C3%A3o.pdf>. Acesso em 10 de jul. 2015.

LUPI, João. Porque os anjos são músicos? In: CONGRESSO DA SOCIEDADE BRASILEIRA DE FILOSOFIA MEDIEVAL. 13., 2013, Vitória. **Anais...** Metafísica, Arte e Religião na Idade Média DLL/UFES, 2013.

MACIEL, Josinaide Silva Martins. **Olhar Aproximado Para As Residências Souza Freire E Hora Oliveira: Bens Modernistas De Interesse Cultural**. 2012. 269 p. Dissertação (Mestrado em Arquitetura e Urbanismo). Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2012.

MUNIFICENTISSIMUS DEUS, 1950. Disponível em: <http://w2.vatican.va/content/pius-xii/pt/apost_constitutions/documents/hf_p-xii_apc_19501101_munificentissimus-deus.html>. Acesso em 10 jul. 2015.

OLIVEIRA PINTO, Tiago de. Som e música. Questões de uma antropologia Sonora. **Revista de Antropologia**, São Paulo, v.44, n.1, 2001. Disponível em: <<http://www.scielo.br/pdf/ra/v44n1/5345.pdf>>. Acesso em: 22 fev. 2014.

PANOFSKY, Erwin. *Significado nas artes visuais*. São Paulo: Perspectiva, 1976.

RABELO, Thais Fernanda V. **Estudo Histórico e Organológico em Torno do Órgão De Tubos de Laranjeiras (SE)**. 2014. 148 f. Dissertação (Mestrado em Música). Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2014.

