

Mesa Redonda 1

Iconografia Musical e seus cânones: entre tradições culturais e culturas tradicionais

Imagem e representação: estudo sobre a iconografia do São Francisco músico de Penedo - AL

Nilton Souza

Universidade Federal de Alagoas; PPGMUS-UFBA;
GT RIIdIM-Brasil - AL

Resumo: A representação de imagens está tradicionalmente ligada ao catolicismo. Dessa forma são vinculados aos santos e mártires da Igreja alguns dons que acabam sendo motivo de devoção. Essa forma de representação imagética caracteriza certo vínculo da imagem com as devoções, tais como o “São Sebastião, padroeiro dos motoristas”, ou mesmo a “Santa Cecília, padroeira dos músicos”. Apesar dessa cultura estar tradicionalmente enraizada no Brasil, há casos em que a ligação do sacro ao imagético está possivelmente desassociado de explicações ou contexto: como a imagem do São Francisco de Penedo estar segurando um violino em posição de execução. O estudo em questão vislumbrou a análise iconográfica da imagem do São Francisco com o violino e uma discussão sobre a sua representação. Inicialmente, não encontramos referência a imagem em questão no Museu Sacro do Convento de Nossa Senhora do Anjos, em Penedo, onde se encontra. A análise da iconografia nos revelou tratar-se possivelmente de São Francisco Solano, frade franciscano de origem espanhola que foi designado para catequizar a região do Peru, na América do Sul, tendo em vista a tradição de que a ele é atribuído o dom de usar a música em louvor a Deus. Partindo dessa premissa, investigamos as várias iconografias atribuídas a São Francisco Solano em comparação à imagem do Museu Sacro de Penedo. O cânone da representação sacra do imagético centrou as discussões desse trabalho, bem como a relação com a cidade de Penedo, sua tradição musical e os reflexos percebidos nesse contexto.

1. Imagem e representação

A imagem é tema de estudo de várias disciplinas. No entanto, quando a associamos a representação, alguns campos são potencializados, principalmente pelas questões relativas à interpretação e a ação sensorial dos indivíduos. Segundo Pesavento, as imagens

são fruto da ação humana, que interpreta e recria o mundo como representação, exercendo grande fascínio. As imagens são visuais, e carregam consigo esta condição especial que se realiza no plano dos sentidos, ao serem captadas e fixadas por um certo tempo na retina de quem vê. Imagens são, pois, traços de uma experiência sensorial e emotiva. (PESAVENTO, 2008, p. 18)

Para a autora, uma imagem está carregada da experiência emotiva de quem a produz e a sua representação reflete essa experiência. Entretanto, vale ressaltar que são vários os aspectos e modos de observar e analisar as imagens. Há uma gama de aspectos que está intrínseco na percepção humana e diz respeito a interpretação da representação de uma imagem como a semelhança, a representatividade e a familiaridade, por exemplo.

Neiva argumenta, com base no filósofo americano Nelson Goodman, que a semelhança não garante a representatividade. Para Neiva

A imagem, enquanto tal, dispensa a semelhança. O que se chama semelhança talvez seja mera familiaridade. As réplicas não surgem naturalmente, pois dependem de convenções de tal maneira interiorizadas que acreditamos na sua naturalidade inevitável. Graças às convenções, e apesar de sua inexistência enquanto coisas, podemos representar o que inexistente materialmente – por exemplo, dragões, unicórnios, fantasmas –, mas que se apresenta como imagem. (NEIVA, 1986. p. 11)

Os argumentos de Neiva (1986, p. 12-13) se estendem tendo em vista as relações da imagem com a linguagem. Entretanto, afirma que “para representar o mundo é preciso um repertório de esquemas que elaborem e interpretem a realidade. [...] O esquema fixa a instabilidade flutuante que caracteriza o mundo. Só assim as coisas são reconhecidas.”

As colocações de Neiva enfocam o problema de se ter em comum entre imagem e linguagem a propriedade da referência. No entanto, “a imagem caracteriza-se por proliferar sem que haja um horizonte que limite sua ocorrência” (NEIVA, 1986, p. 13)

As palavras imagem e representação estão intimamente relacionadas. Para Chartier, etimologicamente a palavra representação provém da forma latina *repraesentare*, que significa “fazer presente ou apresentar de novo. Fazer presente alguém ou alguma coisa ausente, inclusive uma ideia, por intermédio da presença de um

objeto.” (CHARTIER, 1990, p. 108) Na concepção de Chartier, segundo Makowiecky,

a representação é o produto do resultado de uma prática. A literatura, por exemplo, é representação, porque é o produto de uma prática simbólica que se transforma em outras representações. O mesmo serve para as artes plásticas, que é representação porque é produto de uma prática simbólica. (CHARTIER, 1991 apud MAKOWEICKY, 2003 p. 4)

Makowiecky, entretanto entende que há um ponto em comum nas diversas acepções e usos da palavra: “a representação é um processo pelo qual institui-se um representante que, em certo contexto limitado, tomará o lugar de quem representa.” (MAKOWEICKY, 2003, p. 4) Desse modo, representações são presentificações de uma ausência, onde representante e representado guardam entre si relações de aproximação e distanciamento. (PESAVENTO, 2006, p. 49) Para a autora, tal como outras representações sobre o real, as imagens contam para o historiador como portas ou janelas de entrada para o passado, para além do seu valor de documento, que conferiria à imagem o conteúdo de prova. (Idem, p. 57)

2. A representação imagética do sacro

A representação do divino por meio de imagens sacras no Ocidente está ligada ao Cristianismo e remonta-se ao século II. Segundo Besançon, é no início deste século (II) que surgem símbolos verdadeiramente cristãos. O autor entende que neste período “os artistas de profissão não participam dessa produção que ainda não é uma arte. Os artistas, na verdade, trabalham para o mundo pagão e confeccionam as imagens diante das quais os mártires são condenados” (BESANÇON, 1997, p. 180)

É preciso que se leve em consideração ainda o que diz Besançon (1997) com respeito ao início da produção da arte cristã. Para o autor, somente no século IV, quando o cristianismo deixa de ser uma religião perseguida e passa a ser a religião tolerada no Império de Constantino, que os artesãos passam a trabalhar para a exaltação da nova fé. Entretanto, foi no Concílio de Calcedônia que a igreja admitiu o código da Encarnação, permitindo oficialmente as imagens e não mais admitindo as contraposições entre iconoclastas e iconódulos.¹ (DEBRAY, 1993, p. 83-88) Para o autor, “quanto mais a Igreja pactuou com o século, maior foi seu compromisso com a imagem.” (DEBRAY, 1993, p. 88)

1 A crise Iconoclasta ocorreu entre os séculos VIII e IX no Império Bizantino e significou uma batalha em torno das imagens. Durante mais de um século as contraposições continuaram e se intensificaram culminando em 725, em Bizâncio, com os primeiros decretos iconoclastas do Imperador Leão III. (BESANÇON, 19997, p. 188)

Para Besançon o culto às imagens religiosas foi encorajado à veneração pelos imperadores no final do século VI. Neste período, os imperadores foram além, pois “permitem ao Cristo e à Virgem instalar-se no espaço antes ocupado por suas imagens, e, desse modo, receber o culto francamente pagão que suas imagens haviam sempre recebido.” (BESANÇON, 1997, p. 186)

Outros concílios que se seguiram, como o de Nicéia II, em 787, mantiveram as resoluções de Calcedônia e legitimaram as imagens dentro dos templos do culto cristão. Reforça essa ideia os estudos de Baschet (1996, p. 7), que coloca a definição de imagem na idade média ligada aos cânones do cristianismo. Sobre essa definição, Oliveira cita os escritos de São Boaventura, do século XIII, buscando explicar o sentido da introdução das imagens nos templos do culto cristão:

As imagens não foram introduzidas na igreja sem causa razoável. Elas derivam de três causas: a incultura do simples, a frouxidão dos afetos e a impermanência da memória. A incultura dos simples, que não podendo ler o texto escrito utiliza as esculturas e pinturas como se fossem livros para se instruir nos mistérios de nossa fé...A frouxidão dos afetos, para que aqueles cuja devoção não é estimulada por intermédio dos ouvidos, sejam provocados pela contemplação dos olhos...já que na realidade o que se vê estimula mais os afetos do que o que se ouve. Finalmente por causa da impermanência da memória, já que o que se ouve é mais facilmente esquecido do que o que se vê... assim por um dom divino, as imagens foram executadas nas igrejas para que vendo-as nos lembremos das graças que recebemos e das obras virtuosas dos santos. (MENOZZI, 1991 apud OLIVEIRA, 2000, p. 247)

Após, e mesmo durante as discussões teológicas que tinham como pano de fundo a Reforma Protestante e a Contra Reforma Católica, essencialmente no que diz respeito à confirmação e defesa do uso da imagem nos templos do culto cristão, pode-se observar o surgimento de uma arte da representação, seja por pinturas ou esculturas. O barroco passou a produzir obras artísticas de grande relevo; a temática, entretanto concentrou-se no apelo sensível dos martírios, das visões e dos êxtases místicos. A relação de proximidade entre o cristianismo e a arte intensifica-se com a estética da arte barroca: a arte volta-se para a representação do sagrado, inclusive, fora da Europa.

3. Arte barroca tardia: a escola de santeiros de Penedo

Penedo, cidade alagoana situada às margens do rio São Francisco, foi uma das portas de entrada para a exploração, no início da colonização portuguesa em direção às terras mais adentro do continente brasileiro. Foi um ponto estratégico na foz do rio e por isso, teve a ocupação holandesa durante o século XVII. Após a expulsão dos holandeses, os franciscanos reconstruíram a cidade de volta ao domínio português.

A história do patrimônio artístico religioso de Penedo inicia, segundo Campos (1953, p. 12) com a edificação do convento de São Francisco, em 1660. Para a autora, até meados do século XVII Penedo só dispunha de pequenas capelas. A partir desta data seguiram-se as construções de um conjunto de mais de dez igrejas, dentre elas: “[a] Igreja Matriz, [também denominada Catedral de Penedo], Igreja de Nossa Senhora da Corrente, Igreja de São Gonçalo Garcia, Igreja de Nossa Senhora do Rosário e Igreja de São Gonçalo do Amarante.” (CAMPOS, 1953, p. 12) Campos enfatiza que desde 1657 há presença franciscana em Penedo. Foram os frades franciscanos que instituíram uma escola de escultura entre os séculos XVIII e XIX. Essa escola iniciada por frades portugueses logo passou a ter alunos oriundos da Ordem Terceira e demais leigos da cidade. Mero coloca que foi do Convento e Igreja de Nossa Senhora dos Anjos que surgiu o que ele chama de “Escola de Santeiros de Penedo”. (MERO, 1990, p. 145) O autor atesta que no século XVIII “houve em Penedo um derrame de imagens de pequeno porte da lavra de um santeiro vindo de Salvador”. Esse fato colocado por Mero (1990) é importante para o entendimento da cidade de Penedo como um centro de propagação da arte escultural em Alagoas. Também mostra a conexão da cidade com outros centros mais desenvolvidos do Brasil Colonial, como Salvador-BA e Recife-PE, capaz de atrair artistas escultores. Mero coloca que, após análise do panorama da escultura sacra penedense, pôde chegar à conclusão de que “os primeiros escultores receberam dos religiosos franciscanos ‘artistas’ os primeiros ensinamentos” (MERO, 1990, p. 145)

A família Phídias teve alguns de seus membros inclinados às artes. No entanto, foi a escultura de Dioclécio e seu filho Julio que representaram a escola de santeiros. Dando sequencia a escola de mestre escultores, Julio Phídias fez discípulo Cesário Procópio dos Mártires (1884-1956), um dos mais expressivos artistas de Penedo que se voltou principalmente à arte escultural devocional. As esculturas desse mestre estão espalhadas em várias das igrejas de Penedo, além de igrejas de outras cidades ribeirinhas de ambas as margens do rio como: Propriá, Traipu, Pão de Açúcar e Pontal da Barra. (MERO, 1990, p. 146) Antônio Pedro dos Santos foi discípulo de Cesário Procópio. O mestre Antônio Pedro instituiu uma escola que passou para vários jovens o conhecimento da escultura barroca como Claudionor Teixeira Higino, Leonidas Souza, João Igreja, Ceciliano, e dentre tantos outros, Antônio Francisco Santos (1960-), conhecido por Timaia, um dos poucos remanescentes da arte de esculpir em Penedo. Possui uma oficina bastante visitada na cidade, especialmente por sua localização próxima à Catedral de Penedo, ao Convento de Nossa Senhora dos Anjos e seu Museu Sacro. (Figuras 1 e 2)

Figura 1. Documento de Antônio Francisco Santos (Timaia), expedido pela Escola de Artes Circulista de Penedo-AL em 1978



Fonte: <http://www.correiodopovo-al.com.br/index.php/noticia/2015/10/13/exposicao-40-anos-de-arte-conta-a-trajetoria-do-santeiro-penedense-mestre-timaia>

Figura 2. Timaia em sua oficina.



Fonte: <http://www.correiodopovo-al.com.br/index.php/noticia/2015/10/13/exposicao-40-anos-de-arte-conta-a-trajetoria-do-santeiro-penedense-mestre-timaia>

4. Análise iconográfica da imagem do São Francisco músico de Penedo

A escultura de São Francisco músico localizada em Penedo - AL foi tallada em madeira, medindo 81 cm de altura e 31 cm de largura, revestida em gesso e pintada, sem identificação de autoria. Representa um jovem trajado com uma túnica de cor marrom, com uma corda branca que contorna por duas vezes a sua cintura e culmina com três nós aparentemente equidistantes. Há outro adereço relacionado à religião católica, preso à cintura. Trata-se de um terço aparentemente feito de contas de madeira. Em seus pés há um tipo rudimentar de chinelo que, com tiras aparece segurado ao seu solado. Em suas mãos há um instrumento musical tipo violino empunhado em posição de execução.

Observamos que a imagem representa um homem que, aparentemente jovem, apresenta certa calvície, possivelmente propositadamente criada tipicamente utilizada por religiosos de várias ordens católicas europeias em decorrência dos seus votos de pobreza. Os seus chinelos representam a humildade, o laço que circunda a sua cintura indica a sua escolha e os seus votos: pobreza, castidade e obediência. Esses traços indicam se tratar de um frade seguidor da doutrina de São Francisco de Assis. O violino empunhado foge às referências tradicionalmente atribuídas ao São Francisco.

Durante a investigação, descobrimos se tratar de São Francisco, não o de Assis, mas sim Solano (1549-1610).² Este que foi um missionário que atuou principalmente no Peru e na Argentina – já que, na tradição franciscana, se atribui ao frade espanhol certas dádivas relacionadas à música (ORO, 1988, p. 79-91). Entretanto, esta informação nos foi confidenciada pelo guia do Museu Sacro do Convento de Santa Maria dos Anjos, uma vez que não há referência alguma sobre a escultura exposta no patamar da escadaria de acesso ao andar superior do prédio, uma área restrita.

Pode-se observar que o violino, ao qual está em posição de execução, não corresponde às medidas originais, na relação de empunhadura de suas mãos em relação ao tamanho do instrumento.³ Ao que se observaram, as dimensões do instrumento são visivelmente maiores que o espaço destinado entre a empunhadura da sua mão esquerda (à qual tem a função de segurar o braço do violino) e do espaço necessário para o apoio do ombro. Possivelmente pode ter sido uma reposição do instrumento inicialmente esculpido em material, adverso ao da escultura do frade ou mesmo pela pouca importância que historicamente se tem dado pelos escultores às questões organológicas na relação de representação de imagens sacras com instrumentos musicais. (Figura 3)

2 São Francisco Solano nasceu em Montilla, na Espanha, em 10 de março de 1549. (ORO, 1988, p.21)

3 Ao observar outras esculturas do São Francisco Solano percebemos que é comum o uso de um instrumento próprio para a execução musical na composição da sua representação.

Figura 3. Escultura de São Francisco Solano. Museu Sacro do Convento de N. Sra. dos Anjos de Penedo.



Fonte: Fotografia do autor (2018)

O violino, esculpido em madeira, possui 0,25cm de comprimento e 0,7cm de largura, o seu arco possui 0,31cm de comprimento. O instrumento possui todos os elementos organológicos de um violino moderno como: cravelhas, cordas, espelho, caixa acústica, tampão com elementos acústicos em S e arco. Este, com os mesmos mecanismos de um arco, produzido em madeira, com ponta e talão e, no lugar da crina, um fio de metal.

Uma análise que levou em consideração minimamente questões como técnica e materiais de construção apontam para uma escultura criada no século XX com uma temática que insere elementos estilísticos mesclados, com predominância de uma estética clássica.

5. A representação de São Francisco Solano

A iconografia de São Francisco Solano produzida entre o século XVI e meados do século XVII não incluía o violino como parte dos seus atributos na sua representação imagética. (Figuras 4 e 5)

Figura 4. O missionário São Francisco Solano. Óleo sobre tela. Autor não identificado. Oratório de San Luis.



Fonte: <http://perfilesmontillanos.blogspot.com/2015/07/san-francisco-solano-y-sus-homonimos.html>

Figura 5. San Francisco Solano. Óleo pós morte. Por Reinalte Coelho. 1610. Museu San Francisco y Catacumbas de Lima,



Fonte: museu San Francisco y Catacumbas de Lima. <https://nivardocordova.wordpress.com/2016/11/12/el-retrato-post-mortem-de-san-francisco-solano-en-el-convento-de-san-francisco-de-lima/>

A partir do século XVIII São Francisco Solano tem a sua representação imagética associada à evangelização e à música. Geralmente as esculturas e pinturas encontradas trazem um crucifixo à sua mão direita e um violino à mão esquerda, enfatizando o seu trabalho de catequização com a utilização da música. Em outras, aparece apenas o violino ou outro instrumento, como o violão. Observa-se que, em algumas imagens as características do instrumento musical são bem diferentes, traduzindo um possível processo de modernização pelo qual passou o instrumento, noutras todas as relações de representação são desfeitas como a que encontramos na Escola Potosiana. A indumentária franciscana e seus acessórios são marcantes, assim como a forma de cortar o cabelo (*tonsura petri*) e o uso de sandálias de couro.

Figura 6. São Francisco Solano.



Fonte: <https://www.ofm-ca.com/single-post/La-Santidad-de-San-Francisco-Solano>

Figura 7. Pintura de São Francisco Solano. Escola Potosiana, século XVII, anônimo.



Fonte: <https://antigua.andaluciayamerica.com/lineas-investigacion/iconografias/san-francisco-solano/>

Observamos nessa pintura (figura nº 7) que o padrão antes identificado da posição do violino aparentemente foi modificado, assim como foram agregados vários elementos. O instrumento que convencionalmente era segurado pela mão esquerda, aparenta estar preso à sua mão direita.

Uma das primeiras e mais expressivas representações que traz o violino data de 1735, A Apteose de São Francisco Solano, de Manuel Santo.

Figura 8. Apoteose de São Francisco Solano. Por Manuel Santo. 1735.



Fonte: GUILLÉN, 1735.

Na representação observamos os símbolos da evangelização do frade franciscano, o crucifixo à sua mão direita e a bíblia a sua mão esquerda. O instrumento aparentemente está pendurado abaixo do livro, em sua mão esquerda. Em sua apoteose, São Francisco Solano está sobre o novo mundo americano de língua hispânica que é sustentado pelos três povos indígenas de Lima, Paraguay e Tucumã (Argentina). Ao centro do globo a frase “Sol y año feliz del Peru”. Esta frase é parte do título do livro *El sol, y año feliz del Perú San Francisco Solano, apostol y patron universal de dicho reyno* do frei Pedro Rodríguez Guillén que conta os feitos e milagres do frade franciscano e todo o processo de sua canonização.

Figura 9. Pintura de São Francisco Solano por Juan Antonio Avila.



Fonte: ORO, 1988.

A figura acima foi retirada do livro de José Garcia Oro (ORO, 1988) e pode ser descrita como a típica representação da imagem do São Francisco Solano.

Na pintura abaixo percebemos um instrumento com dimensões diferentes do moderno violino. Pelas dimensões assemelha-se organologicamente a uma viola da braccio. Há também elementos de alusão ao São Francisco de Assis, como os animais a sua volta.

Figura 10. São Francisco Solano. Autor desconhecido



Fonte: <http://www.humildadycaridad.org/sanfranciscosolano.html>

Já na figura abaixo temos um alaúde em substituição ao violino. Novamente há uma alusão ao São Francisco de Assis, com a presença de pássaros.

Figura 11. Placa na Igreja de São Francisco Solano, Montilla, Córdoba.



Fonte: <https://puebladecastro.blogspot.com/2015/09/san-francisco-solano-en-la-puebla-de.html>

Dentre as várias representações expostas do São Francisco, as duas últimas se assemelham ao São Francisco de Penedo pois não há a presença do crucifixo e da bíblia, como na maior parte das representações dos séculos XVII e XVIII.

Essa semelhança nos direciona a pensar que, possivelmente, são composições mais recentes, certamente de finais do século XIX e século XX.

Figura 12. altar de São Francisco Solano



Fonte: <http://www.santosebeatoscaticos.com/2014/02/sao-francisco-solano-pres-bitero.html>

Figura 13. Púlpito na igreja de São Francisco Solano em Trujillo.



Fonte: <https://www.tesorosdelafe.com/articulo-25-san-francisco-solano>

6. Considerações finais

Embora a nossa pesquisa não tenha conseguido descobrir a autoria da escultura do São Francisco músico de Penedo, principalmente por não termos nenhuma marca ou autógrafa que identifique o escultor, percebemos que para muitos santos não se é dada importância para a autoria por, muitas vezes, se tratar de encomendas. Por outro lado, a escultura não aparenta ter características devocionais, já que não há na cidade nenhum templo dedicado à imagem em questão, altar ou alguma data fixa no calendário religioso local. A única referência seria a associação aos padres franciscanos catequizadores da América do Sul expostos em museus sacros, como o de Penedo.

Muitas das questões que inicialmente motivaram esta pesquisa nos levaram a compreensão de como uma cidade que tem uma considerável tradição musical se redescobre pela pesquisa iconográfica. Tratar de uma imagem peculiar em sua condição em relação ao museu sacro e de todas as inter-relações que se faz entender tanto no que se refere à escola de santeiros, quanto à sua proximidade à cultura musical penedense.

A considerável quantidade de alunos santeiros oriundos da Escola de arte circulista de penedense e dos muitos mestres que disseminaram a sua arte, indica uma gama de possibilidades para a autoria da escultura. No entanto, acreditamos que a imagem possa ter sido doada, uma vez que o catálogo confeccionado, de objetos e imagens pelo IPHAN no ano de 2003 não consta da escultura em questão. Há também outra questão que envolve a feitura de imagens devocionais, que por tradição, não leva o nome do artista que a criou.

O que também se deve observar é a localização da escultura dentro do Museu Sacro do Convento de Nossa Senhora dos Anjos, em uma área restrita, junto a escada que dá acesso aos dormitórios dos frades responsáveis pela gestão do convento. Esse fato dificultaria o acesso, tanto dos visitantes, quanto de qualquer outro pesquisador ou técnico.

As variações da representação do São Francisco Solano nos mostram que o instrumento musical embora se apresente como um adorno, em muitas representações passa a ser elemento principal. Observamos que em algumas imagens, elementos antes obrigatórios como o crucifixo e a bíblia são omitidos na representação, dando ao instrumento musical certa valorização iconográfica.

Ter elementos comparativos em relação a imagem encontrada em Penedo foi importante para percebermos a diversidade da representação associada a cultura de diferentes povos, principalmente em países de língua hispânica.

Referências

- BASCHET, Jérôme. *L'image-objet. Introduction*. In: **International Workshop On Medieval Societies**. 6e, 1992, Erice, Sicile. Actes... Paris: Le Léopard d'or, 1996, p. 7-26.
- BESANÇON, Alain. **A imagem proibida: Uma história intelectual da Iconoclastia**. Trad. Carlos Sussekind. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1997.
- CAMPOS, Laura de Souza. **Penedo na história religiosa das Alagoas**. Maceió: Casa Ramalho, 1953.
- GONZALÉZ, Francisco Montes. *Al sol de Montilla. La iconografía americana de San Francisco Solano*. In **Andalucía-América**. Estudios Artísticos y Culturales. Granada: Atrio Editorial, 2010.
- GUILLÉN, Pedro Rodríguez. **El sol, y año feliz del Perú San Francisco Solano**, apostol y patron universal de dicho reyno. Madrid: Agreda, 1735.
- LÓPEZ, Fermín Peña. **La práctica misionaria de Francisco Solano: perspectivas misiológicas de hoy**. Dissertação de mestrado. Pontifícia Faculdade de Teologia Nossa Senhora da Assunção. Departamento de Pós-Graduação – Missiologia. São Paulo, 1999. Disponível em https://www.researchgate.net/profile/Fermin_Pena_Lopez/publication/329246351_Practica_misionera_de_San_Francisco_Solano_Perspectivas_misiologicas/links/5bfef49145851523d151c330/Practica-misionera-de-San-Francisco-Solano-Perspectivas-misiologicas.pdf. Acesso em 07 de julho de 2019.
- MAKOWIECKY, Sandra. Representação: a palavra, a ideia, a coisa. **Cadernos de Pesquisa Interdisciplinares em Ciências Humanas**. Florianópolis-SC. V. 4, nº 57, dez, 2003, p. 1-25. Disponível em: <https://periodicos.ufsc.br/index.php/cadernosdepesquisa/article/view/2181>. Acesso em 10 de março de 2019.
- MENOZZI, Daniele. **Les images**. L'Eglise et les arts visuels, Paris: Les Editions du Cerf, 1991.
- MERO, Ernani Otacílio. **Os caminhos da escultura sacra**. Maceió: EDICULTE/SECULTE, 1990.
- NEIVA JUNIOR, Eduardo. **A imagem**. São Paulo: Editora Ática, 1986.
- OLIVEIRA, Myrian Andrade Ribeiro. A escultura devocional na época barroca: aspectos teóricos e funções. **Revista Barroco**. Ouro Preto/Belo Horizonte, nº 18, 2000, p. 247.
- ORO, José Garcia. **San Francisco Solano: un nombre para las Américas**. Madrid: La Editorial Católica, 1988.

- PESAVENTO, Sandra Jatahy. Cultura e representações, uma trajetória. **Anos 90**. Porto alegre, v. 13, n° 23/24, p. 45-58, jan/dez. 2006. Disponível em <https://seer.ufrgs.br/anos90/article/view/6395/3837>. Acesso em 10 de maio de 2019.
- PESAVENTO, Sandra J. Imagens, memória, sensibilidades: territórios do historiador. In: RAMOS, Alcides Freire; PATRIOTA, Rosangela; PESAVENTO, Sandra J. (Orgs.). **Imagens na História**. São Paulo: Aderaldo & Rotschild, 2008.