

**O LUGAR DO AMADO: UMA LEITURA DA IMAGEM DE
NOSSA SENHORA DE MONTESSERRATE,
DE FREI AGOSTINHO DA PIEDADE (Séc. XVII)**

Profa. Dra. Vanessa Brasil Campos Rodríguez

UNIFACS*

Adónde te escondiste, Amado, y me dejaste con gemido?

San Juan de la Cruz

Quando, pela primeira vez entrei no Museu de Arte Sacra da UFBA, um conjunto de obras de arte de rara beleza chamou-me imediatamente a atenção. Eram as imagens de barro cozido atribuídas a Frei Agostinho da Piedade. Dentre elas, uma em especial capturou meu olhar de forma irreversível. Estava protegida por um escudo de acrílico que assegurava sua integridade sem tirar-lhe a majestade. Rodeei a imagem durante algumas dezenas de minutos, observando e percorrendo cada um dos múltiplos ornamentos até deter-me naquele olhar que me interrogava. Para onde olhava? No seu braço, o filho querido, com cara sapeca a brincar com um pequeno globo azul (Fig. 1). Tratava-se da imagem da Nossa Senhora de Monteserrate, em terracota com policromia, do século XVII e de autoria de Frei Agostinho da Piedade. Por que esta imagem atraiu-me tanto? O que há nela que me fez retornar uma e outra vez ao museu até o ponto de escolhê-la como objeto de estudo? Ou será que foi ela quem escolheu-me?



Fig.1

Nossa proposta de partida é, pois, analisar esta obra escultórica de um frei beneditino seiscentista que tem ainda sua existência envolta em mistério. Pouco se sabe de sua vida entre as paredes do Mosteiro de São Bento de Salvador, Bahia, ou de sua atividade artística. Mas lá está sua obra, testamento feito em barro, a matéria das matérias, vinda do solo, trabalhada por mãos piedosas e forjada no fogo. Permaneceu intacta, resistiu ao passar dos séculos e chegou vitoriosa aos dias de hoje, sussurrando-nos em cada uma suas pequenas elevações, reentrâncias e trilhas e orifícios. Ela fala, de si, do autor e de cada um de nós que se detém diante dela.

Convido vocês a compartilharem comigo deste processo de análise de um texto visual. Vamos ouvir o que este texto nos diz, o que ele pode nos contar, que relatos vai nos narrar. Analisar um texto é voltar a ele, revê-lo, relê-lo, retomá-lo. O primeiro contato com um texto, seja ele literário, pictórico, escultórico ou cinematográfico, é sempre uma surpresa. O texto nos atrai e a ele nos dirigimos. Pegamos um livro na estante, vamos ao cinema, entramos em um sala de exposições e lá está ele a nos interrogar. Essa primeira proximidade é uma atividade de conhecimento, de entrar em contato com os elementos do texto, seu universo, sua aventura.

Mas, se este texto nos toca, se nos interroga, sentimos a necessidade de voltar, de retornar, de novamente experimentá-lo. Então empreendemos o caminho da análise. Esta é uma atividade de *re-conhecimento* do texto. A análise não é mais que um momento de leitura: o momento da decomposição do texto, de determinar as eleições, estabelecendo conexões entre seus elementos. Ler é soletrar, seguir o movimento de sua escritura, seu trabalho de sentido e de matéria.¹

Ao empreender uma leitura, portanto, devemos começar interrogando cada um dos elementos do texto, estabelecendo novas conexões entre eles. Uma boa metodologia é fazer uma leitura literal, ao pé da letra, soletrar tudo o que está escrito, saborear. *Re-conhecer* tudo o que *é re-conhecível* no texto, seus signos, códigos, os fragmentos que nos enviam a outros textos.

Antes de prosseguir, vamos esclarecer o que constitui para nós um texto. Texto é espaço de dialética, de encontro entre o que é discurso e o que escapa ao plano do discurso. Texto pode ser definido como âmbito de experiência de linguagem para o sujeito.

Um sujeito se encontra diante de um texto. Algo lhe toca, lhe emociona. Algo não pode ser articulado como significação, pois está *além* da significação. Está *além* daquilo que pertence ao âmbito comunicacional. Os textos que nos interessam são justamente os que não entendemos imediatamente, que se resistem a ser decodificados. Aqueles que nos interessam são os que nos propõem uma interrogação, que ao fim e ao cabo é a interrogação pelo próprio ser.

Aventuremo-nos, pois, pelos meandros deste texto.

¹ Esta teoria foi desenvolvida em REQUENA, 1985, p. 38.

A imagem em barro cozido com policromia representa, como assinalamos, Nossa Senhora de Mont Serrat, ou Montesserrate no dizer local. Começaremos sua descrição e análise pela base, tal é o movimento que nossos olhos percorrem após uma visão geral da obra e tal será o caminho de leitura que empreenderemos (Fig. 2). Na parte inferior da escultura, chama-nos a atenção um auto-relevo centralizado representando dois anjos tranqüilamente sentados e segurando um estranho objeto formado por três linhas verticais e três horizontais que penetra e divide uma pequena elevação. Notamos, após alguns minutos de observação, tratar-se da alegoria ou de um pictograma da serra e do monte que dão seu nome à Virgem homenageada na obra: o Montesserrate. O autor imprimiu aqui o seu toque de humor, os dois pequenos anjos compartilham a tarefa de serrar pelo meio o monte catalão, tarefa retratada justamente na metade da sua execução. Desta forma, a representação insinua um ligeiro movimento de vaivém da lâmina da serra, movimento este que tende ao infinito, reproduzindo uma tarefa permanente dos dois pequenos trabalhadores celestiais. Estão ali a nomear a obra e a lembrar aos que a contemplam que tanto a sua posição de mensageiros celestiais como a dos devotos só será conquistada com pequenos, seguros e ritmados passos em direção ao divino.



Fig.2

Mas, se observarmos detidamente veremos que a forma do pequeno monte nos lembra a de um coração. Este pequeno coração que está sendo ferido, partido, constitui o ponto de partida da nossa leitura. Nomeia uma ferida que é acatada, uma ferida prazerosa, ou muito mais que isto, uma ferida gozosa.

Ao lado de cada anjo, partindo da base, destaca-se uma pequena escadinha que conduz ao seguinte plano da escultura. Vale ressaltar que a imagem possui compositivamente uma estrutura triangular, mas repousa sobre uma planta circular. Sua contemplação e visita convidam a um movimento circular e um deslocamento de corpo que deverá percorrer frente, laterais e dorso da obra. Desta forma, as escadinhas contornam a pequena base descrevendo uma diagonal à esquerda e à

direita, início de um percurso em ziguezague (Fig. 3). Ambas são ladeadas por pequenos montículos em forma de picos rochosos, que sustentam todo o peso da imagem, e por uma flor que parece brotar da paisagem para homenagear à Virgem: a rosa mística (Fig. 4). Cada uma das escadas irá terminar em uma pequena superfície horizontal que introduz o segundo nível. Sublinhando e destacando este plano encontram-se alinhados, sobre um friso, cinco querubins com suas asas a emoldurar-lhes o rosto. Estes pequenos seres celestiais, mensageiros da palavra, constituem uma passagem entre o terrenal, simbolizado pelo plano inferior da obra, e o divino, ocupado pelo plano superior.



Fig.3



Fig.4

No ápice de cada escada, à direita e à esquerda, avista-se uma ponte com três arcos de meio-ponto. Partindo de um suposto eixo central e dirigindo-se ao dorso, vemos dois pequenos arcos iniciais, sendo que o terceiro possui uma curvatura bem maior. Se nos aproximamos mais deste arco maior veremos, com surpresa, que ele assemelha-se à entrada de uma caverna, conduzindo ao interior material da obra, a um lugar oco, escuro, onde o barro foi escavado. Na entrada desta pequena e singular cova parecemos ouvir o eco de um poema místico, as “Moradas del castillo interior”, de Santa Tereza de Jesus.² Aqui a obra de Frei Agostinho nomeia, como a mística espanhola, esse castelo interior que transparece e transfigura-se na própria figuração de um espaço materializado, na matéria-barro.

A pequena ponte medieval parece amparada por um cipreste localizado à beira de um imaginário precipício. Acima de cada ponte encontra-se um conjunto de três casas que descreve um sentido ascendente, ou seja, a edificação localizada no ponto mais distante da imagem da Virgem possui menor estatura, sendo que a terceira, mais próxima da imagem representa um edifício mais alto

² SANTA TEREZA DE JESÚS. **Moradas del castillo interior**. Barcelona: Bruguera, 1984.

e esguio. Portanto, quanto mais próximo do corpo da Virgem, mais elevado o edifício, mais vertical sua geometria. Na obra “A República”, Platão fala da geometria para traçar um lugar, mas logo aborda sua verdadeira finalidade: “O objeto real de todo estudo é puro conhecimento... o conhecimento do que sempre é e não de algo que alguma vez participa no ser e desaparece... a geometria é conhecimento do eternamente existente... tende a atrair a alma à verdade.”(VII 527 B)

Todos os telhados destes edifícios culminam em pequenas esferas que, se observadas de perto, possuem um pequeno orifício. Trata-se de uma característica da obra a presença de pequenos orifícios em toda a base, onde o devoto da época depositava pequenos ramalhetes de flores artificiais.³

As pequeninas edificações também estão ladeadas por arbustos que lembram ciprestes (Fig. 5). Vale ressaltar que se traçarmos um eixo imaginário central e vertical, todos os pequenos ornamentos da direita encontram correspondente simétrico na esquerda. Todo o movimento de leitura é ascendente, pois a maioria dos elementos iconográficos aponta para cima, para o topo da obra, onde reside, no seu trono, a Virgem e seu menino (Fig. 6).



Fig.5



Fig.6

Assim, temos um terceiro plano, que é o objeto final da nossa contemplação. Seguindo o nosso caminho de leitura, este estágio compreende uma base de composição triangular⁴, onde destacamos a veste da Nossa Senhora cujas pregas recaem sobre a pequena elevação onde se posicionam os querubins, percorre os telhados, montes e ciprestes, braços da mulher, ombros e véu até culminar no vértice ocupado por sua cabeça. Está sentada sobre um trono onde duas volutas sobressaem-se sobre

³ “Trata-se de elementos constantes e característicos do nosso artista religioso, de alma sensível e poética; pois são destinados para receber pequenos ramalhetes de flores artificiais.” SILVA-NIGRA, 1971, p. 34

⁴ O número ou o conceito “três” é um elemento presente em toda a obra. Na repetição de alguns signos, na divisão dos planos, nos personagens nomeados implícita ou explicitamente (A Virgem, O Menino e Deus), na composição triangular da escultura. Enfim, o conceito de Trindade manifesta-se em toda a escultura. Vale recordar aqui o comentário do professor John Duns Scotus, que, no final do séc. XIII, afirmou que a Trindade era o único modo possível de Deus existir, pois Ele é o símbolo do amor perfeito: o Amante, o Amado e o próprio Ato de Amor.

um fundo marmorizado na policromia O manto insinua um movimento de abertura para destacar o volume dos joelhos que somado ao panejamento do vestido escreve uma saliente letra “M” (Fig. 1).

Sua mão esquerda segura o Menino de gracioso rostinho onde sobressaem-se gordas bochechas e cabelos encaracolados. O pezinho esquerdo repousa sobre o joelho da Mãe, numa relação de intimidade e unidade. O gesto descrito pela mão direita do menino Jesus é de bênção, ergue-se em tensão, traçando uma linha vertical, enquanto o da mão esquerda relaxa-se para segurar levemente sobre o colo um pequeno globo azul. Nossa Senhora e Menino Jesus formam um todo indissolúvel, harmônico e equilibrado, qualidade também observada em outra obra do artista, a Santana Mestra (Fig. 7).



Fig.7

A mão direita de Nossa Senhora de Montesserrate descansa sobre o joelho, levando-nos a imaginar que originariamente deveria servir para portar alguma peça, graças à sua postura em concha. Por outro lado, com este gesto ela parece querer auxiliar-nos na nossa jornada de elevação ao mundo espiritual e convidar-nos a ocupar o espaço direito, reservado na obra aos seus outros filhos. Como sublinhamos, no vértice superior do triângulo compositivo, ponto de chegada dos nossos olhos, encontra-se situado o rosto da Virgem. Mas, nossos olhos não encontram os seus. Eles estão ligeiramente abaixados em atitude contemplativa, num gesto de humildade. Diferente do menino que olha o espectador, Nossa Senhora de Montesserrate mira um ponto no infinito, medita e reflete. Assim, podemos aventurar-nos a dizer que o objetivo de seu olhar, ou melhor de sua visão, é algo que não faz se faz visível, pois trata-se do invisível. Sua cabeça pende ligeiramente para a direita o que não

só ajuda a equilibrar perfeitamente a obra, já que carrega o Jesus Menino ao lado esquerdo⁵, mas também aponta para Aquele que está à direita, que é o próprio Direito, o que não é imagem, mas puro e absoluto símbolo: Deus.⁶ Ela, com seu olhar, nomeia outro protagonista da trama descrita pela obra. Deus está aí, é ator da narração, do relato, com importância superior aos seres visíveis. Em suma, o invisível inscreve-se no visível. O espírito, na matéria.

Este olhar que mira além porque ultrapassa a condição humana do simples sentido da visão, nos remete a outra obra do autor situada no Museu do Mosteiro de São Bento em Salvador: o busto relicário de Santa Luzia. A santa, com sua policromia ainda original, está magnificamente representada com olhos que já transcenderam o carnal, o formal, o exterior, mas estão voltados para dentro, vêem o interior, espaço onde habita o Amado. Como Santa Luzia, Nossa Senhora de Montesserrate já acedeu ao lugar do Encontro desde o momento mesmo da concepção e agora convida-nos a empreender a travessia.

Impossível não ouvir aqui outra obra poética que parece haver sussurrado e conduzido as mãos que moldaram o barro.⁷

Adonde te escondiste,
Amado, y me dejaste con gemido?
Como un ciervo huiste
Habiéndome herido;
Salí tras ti clamando, y eras ido. (Canto 1)

San Juan de la Cruz, em seu “Cântico Espiritual”, nos fala da Esposa em busca deste que lhe infringiu uma ferida e, agora, encontra-se escondido. O Esposo, Deus, está oculto, em um espaço

⁵ Esta não pretende ser uma análise com ênfase na História da Arte. Porém não podemos deixar de ressaltar alguns elementos estilísticos que julgamos de particular importância. Em primeiro lugar, contrariando a idéia comum da história da Arte como uma sucessão linear de estilos, acreditamos que freqüentemente eles podem desenvolver-se simultaneamente no tempo ou conviver num mesmo entorno geográfico. Assim, na análise que nos ocupa, podemos constatar a presença de elementos estilísticos do gótico internacional, além de outros que apontam nitidamente para uma estética barroca. Convivem na mesma obra elementos góticos, como certos gestos hieráticos (rigidez nas expressões), com outros ornamentos barrocos, além das expressões do rosto de menino Jesus e dos querubins. Além disto notamos um elemento comum aos dois estilos assinalados: o uso do dourado na policromia.

⁶ “A palavra mais pura: a que não nomeia outra coisa que a si mesma. Esta palavra que não tem imagem porque não remete a objeto algum, e que também por isto carece de significado, é, foi, na história do Ocidente, a palavra Deus.” REQUENA, 1997, p. 96.

⁷ “O séc. XVII é, antes de mais, um regresso à espiritualidade, por reação contra o domínio excessivo do intelectualismo durante o Renascimento. Procura atingir a realidade substancial da alma e, muito naturalmente, sob o peso da tradição restabelecida, na religião. A sua fé de sinceridade fervorosa, que já estava na origem da Reforma, distingue-o tão claramente das investigações calculadas do Renascimento como dos efeitos artificiais do barroco. É o teatro de um renascimento religioso nascido, em Espanha, da fervorosa vontade dos místicos, dos teólogos, em Salamanca, sobretudo dos fundadores das ordens...” HUYGHE, 1986, p. 146.

vedado ao olhar, mas que se revela na visão.⁸ O Amado faz-se presente no ponto situado no infinito, para onde se dirige a mirada da Esposa.

A Virgem parece metaforizar, com seu gesto, a condição primeva daqueles que farão o caminho que levará o humano ao divino. Ela tem justamente nos braços aquele que simboliza esta passagem, este ponto de interseção entre Deus e o homem. Nesta obra está inscrita toda a meta do verdadeiro devoto, transcender sua existência terrena e aceder ao espírito. A obra é, na nossa opinião, uma simbolização deste que é o grande desafio não só de um religioso, neste caso o autor da obra, mas daquele que a contempla com fé.

Por outro lado, após o detalhamento de todos os elementos icônicos, nos atrevemos a afirmar que a escultura é a metamorfose do próprio Mont Serrat. A Virgem é a montanha e esta é a encarnação da própria Virgem. Escadas, estradinhas, pontes, casario, paisagens adornam e levam ao cume do monte sobre o qual se assenta a imagem de Nossa Senhora. Circular no contorno e triangular na estrutura composicional, reúne o imaginário e o simbólico, numa perfeita harmonia. O humano conduz ao divino e espiritual, a terra ao céu, o barro trabalhado à alma lavrada. O conjunto de toda a obra constitui, ainda, na nossa interpretação a imagem simbólica de uma grande catedral gótica, local que acolhe os filhos de Deus, lugar de meditação e de louvores, imponente, apontando para o alto.

Novamente ouvimos o Cântico Espiritual de San Juan de la Cruz:

Buscando mis amores,
Iré por esos montes y riberas,
Ni cogere las flores,
Ni temeré las fieras,
Y pasaré los fuertes y fronteras. (Canto 3)

Não é o próprio poema místico feito barro? Nada detém a Amada na busca do seu Amado, montes, fortes ou fronteiras. Como analisou brilhantemente Jesús González Requena, “Buscando seus amores, tudo haverá de atravessar, em nada haverá de se deter; o desejo, assim, se purifica, pois se articula como um desejo que diante de nada se detém.” (REQUENA, 1997, p. 85, tradução do autor).

Por outro lado, se a divindade habita o plano superior da obra, no plano inferior temos a revelação da metáfora mesma do corpo feminino, nas suas cavernas, montanhas e bosques secretos. Nas suas trilhas e fissuras. Lembremo-nos dos arcos da ponte que são de fato arcos que nos levam, nos conduzem a um interior escuro, escavado no barro, a um lugar interior da escultura. Assim, o exterior

⁸ Diferenciaremos os conceitos de olhar e visão com base na teoria de Requena. Na obra de Frei Agostinho, como nos poemas de San Juan de la Cruz, o que rege suas estruturas nucleares é da ordem da visão. “A ordem do olhar é a do imaginário: o olhar é sempre do Eu: sabe o que busca, é possessivo, se dirige a um objeto. ...Trata-se, ao contrário da ordem da visão. A visão –nisso se diferencia do olhar- só pode ser conjugada em voz passiva: a visão não se busca, mas chega, não pode ser possuída, mas te aborda e te possui. Seu sentido é o mesmo que o das flechas do poema: não flechas lançadas, mas recebidas. Não flechas de conquista, mas de entrega. Como elas, a visão invade o sujeito, o desarma – é o eu, propriamente o desarmado.” REQUENA, 1997, pág. 93.

leva ao interno, lugar secreto da mulher, ao corpo da mulher como lugar Sagrado, espaço de geração de vida, da palavra que se faz Verbo, do Verbo feito carne. E novamente Deus se inscreve no lugar oculto, interior, na caverna, na Alma. A obra plasma a própria geografia da nossa experiência de interiorização.

A direção do olhar que desde o início nos interrogou aponta para Ele, o único sentido dos seus olhos, pois são a sua única fonte de luz e só para Ele quer tê-los.

Apaga mis enojos
Pues que ninguno basta a deshacellos,
Y véante mis ojos,
Pues eres lumbre de ellos,
Y sólo para ti quiero tenellos. (Canto 10)

Voltemos, então, ao início do nosso percurso quando dizíamos que os dois anjos serravam um pequeno monte semelhante a um coração. A obra nomeia uma ferida no seu ponto de partida e nos conduz, após o caminho da análise, a um espaço interior, escondido, só habitado pela Luz que alumbra, fere, mas que é fonte de gozo místico.

Mas, se seguimos o nosso percurso e nos aventuramos a ver o dorso da imagem, nos depararemos com a assinatura do autor da obra, sua data e seu legado para a posteridade riscados na própria argila. “Frei Agostinho da piedade (com letra minúscula) religioso sacerdote de Sam Bento fêz esta imagem de Nossa Senhora por mandato do muy devoto Diogo de Sandoval, e; e fella por sua devoção – 1636.” Na inscrição o autor atesta que apesar da obra haver sido encomendada ele a executou por gosto e por acreditar no símbolo retratado (Fig. 8). O autor inscreve-se, deixa sua marca indelével na obra criada.



Fig.8

Assim, no nosso trajeto pelos meandros desta obra de arte, chegamos ao seu criador. Vale lembrar que esta inigualável peça de terracota foi redescoberta, em 1936, por Dom Clemente da Silva-Nigra quando visitava casualmente uma dependência reservada do Instituto Geográfico e Histórico da Bahia em companhia do então secretário do órgão, professor Conceição Menezes. A imagem atraiu de imediato a atenção de Silva-Nigra “por sua beleza e invocação”. Mas o professor Menezes logo desdenhou: “Não vale muito; é de barro”. Mas para seu redescobridor, “valia muito, valia tudo pois além de representar uma obra de arte de extraordinário valor, lá também se encontrava, riscada na própria argila a sucinta e marcante auto-biografia de seu autor.” (SILVA-NIGRA, 1971, p. 10)

Silva-Nigra relata que a inscrição encontrada no dorso da obra foi a chave das pesquisas subsequentes sobre a vida do artista beneditino. Assim, depois de vinte e cinco anos de pesquisa Silva-Nigra catalogou vinte e sete trabalhos de Frei Agostinho da Piedade e conseguiu levantar alguns dados biográficos do escultor-ceramista. Sabe-se que teria nascido por volta de 1580, em Portugal e faleceu no Brasil em 1661. O biógrafo do artista descobriu apenas quatro referências e assinaturas do beneditino no Livro Velho do Tombo do Mosteiro de São Bento de Salvador, sendo a mais remota de 17 de maio de 1620. No Dietário das Vidas e Mortes dos Monges que faleceram neste Mosteiro não há qualquer referência à sua vida artística, nem tampouco à sua obra. Porém, deixou-nos sua marca indelével no barro, não só nas obras que assinou, mas em cada uma daquelas que modelou carinhosamente com as próprias mãos.

O barro representa no seu sentido simbólico a própria vida. O grande texto que é a Bíblia, no Gênesis, dá ao barro o estatuto de matéria da qual se forja a vida. O barro primordial seria, pois, resultado do processo pelo qual somou-se água à terra, cuja massa foi modelada pelo Grande Escultor que adicionou uma chispa do fogo divino para que daí originasse o homem. Pois não há aqui uma semelhança extraordinária no processo de criação destas imagens de terracota? O barro moldado por frei Agostinho da Piedade foi ao forno de cozer pão gerando obras de arte religiosa que alimentam nossa alma. O barro cozido é, neste sentido, a matéria das matérias.

Montesserrate. Mãe-serrat. Mãe-terra. Mãe-matéria. Não é por acaso que as duas palavras “mãe” e “matéria” possuem a mesma origem etimológica: *mater*. A matriz primordial. Nos atrevemos então a classificar a imaginária em terracota de Frei Agostinho da Piedade como uma das grandes expressões artísticas do período colonial brasileiro tanto por sua riqueza na forma, quanto por sua estrutura simbólica profunda, enquanto elemento que estabelece a união do divino com o humano, do invisível com o visível.

A imagem de Nossa Senhora de Montesserrate constitui um marco na imaginária baiana e brasileira. É a peça que vai conduzir toda uma investigação sobre seu autor. Por outro lado, trata-se da representação da grande padroeira dos mosteiros de São Bento na Península Ibérica e tornou-se a protetora de diversas igrejas beneditinas do Brasil. Para nós é uma obra de arte insuperável,

testemunha em barro das primeiras alvoradas do barroco brasileiro e ponta de lança de toda uma série de imagens de santos e bustos relicários do mesmo autor esperando para serem admiradas, retomadas e, finalmente, analisadas em profundidade.

* Vanessa Brasil C. Rodríguez é doutora em Comunicação pela Universidad del País Vasco (Espanha), professora e pesquisadora da Universidade Salvador – Unifacs. Este trabalho foi apresentado no V Congresso de História da Bahia, de 04 a 10 de novembro de 2001 – Salvador, Bahia, Brasil.

BIBLIOGRAFIA

ALCAIDE, Victor Nieto e CREMADES, Fernando Checa. **El Renacimiento**. Madri: Istmo, 1987

AUMONT, Jacques. **A Imagem**. São Paulo: Papirus, 1993.

AUSEJO, padre Serafin, OFM. **Dicionário de la Bíblia**. Barcelona: Herder, 1964.

CALABRESE, Omar. **Como se lê uma obra de arte**. Lisboa: Edições 70, 1997.

FRANCASTEL, Pierre. **Imagem, Visão e Imaginação**. Lisboa: Edições 70, 1996.

_____. **Sociologia del Arte**. Madrid: Aliança, 1975.

HUYGHE, René. **O poder da Imagem**. Lisboa: Edições 70, 1998.

_____. **Sentido e Destino da Arte**.(vol. II). Viseu: Martins Fontes, 1986.

PANOFSKI, Erwin. **El significado de las artes visuales**. Madrid: Alianza , 1979

REQUENA, Jesús González. La Posición Femenina em el Cántico Espiritual de San Juan de la Cruz.

Trama y Fondo.Madri, nº 3, págs. 77 a 100, 1997.

_____. Film, discurso, texto. Hacia una teoria del texto artístico. **Revista de Ciencias de la Información**, Madri, nº 2,1985.

SILVA-NIGRA, Dom Clemente Maria da. **Os dois escultores: Frei Agostinho da Piedade e Frei Agostinho de Jesus**. Salvador: UFBA, 1971.

VALLADARES, Clarival do Prado. **Aspectos da Arte Religiosa no Brasil**. Rio de Janeiro: Spala, 1981