

A dimensão discursiva dos vitrais evangélicos

The discursive dimension of evangelical stained glass

Ed Marcos Sarro

Doutor

Universidade Tecnológica Federal do Paraná (UTFPR)

edsarro@utfpr.edu.br

ID Lattes: 1503156444674211

ORCID: 0000-0002-9706-9084

Resumo

O objetivo do artigo que ora se apresenta é demonstrar que, enquanto na tradição da arte sacra católica o vitral deu ao espaço de culto uma identidade visual fortemente narrativa, no universo protestante - apesar de ser um agente estético relativamente menos ocorrente - ele tende a apresentar uma função mais discursiva, por conta da prevalência do texto verbal sobre o imagético no Protestantismo. Surgido como forma de arte eminentemente católica na Idade Média tardia, o vitral religioso terá seu esplendor no período gótico, mas não passará incólume pela Modernidade, sob ataque de setores da Reforma Protestante e seus desdobramentos (e mesmo da Contrarreforma católica), vindo a ser posteriormente incorporado ao universo reformado com novos significado e uso. Para evidenciar estas premissas, o texto em questão é ilustrado por um comparativo simples entre dois exemplares de vitrais de igrejas: os vitrais de um templo luterano e os seus congêneres católicos, ambos na cidade de Curitiba-PR.

Palavras-chave: Vitrais, Catolicismo, Protestantismo.

Abstract

The objective of the article here presented is to demonstrate that, while in the tradition of Catholic sacred art the stained glass window gave the space of worship a strongly narrative visual identity, in the Protestant universe - despite being a relatively less frequent aesthetic agent - it tends to perform a more discursive function, due to the prevalence of the verbal text over the imagery in Protestantism. Emerged as an eminently Catholic art form in the late Middle Ages, the religious stained glass will have its splendor in the Gothic period, but it will not pass unscathed by Modernity, under attack by sectors of the Protestant Reformation and its developments (and even by the Catholic Counter-Reformation), coming to be ultimately incorporated into the reformed universe with new meaning and use. To demonstrate these premises, this text is illustrated by a simple comparison between two examples of stained glass

windows of churches: the stained glass windows of a Lutheran temple and its Catholic counterparts, both in the city of Curitiba-PR.

Keywords: *Stained glass, Catholicism, Protestantism.*

Introdução

Em linhas gerais, vitral é um conjunto de painéis de vidro colorido dispostos num suporte rígido de modo a criar um efeito cromático ao ser atravessado pela luz solar ou artificial, podendo ser uma composição figurativa ou abstrata. Pode se apresentar na forma de janelas ou peças de decoração ou ainda objetos funcionais, geralmente associados ao ambiente religioso, mas não só.

No contexto religioso cristão do Ocidente (especificamente o católico, mas não só) o vitral tem tido um papel importante enquanto elemento de comunicação visual em ambiência, servindo como mídia para educar, catequisar e informar quanto aos conteúdos mais essenciais da fé e da doutrina.

Enquanto na tradição artística católica o vitral é bem mais recorrente e tem uma forte carga identitária, no Protestantismo a relação com o vitral foi de início hostil e controversa, vindo posteriormente a se tornar mais amena e funcionalista.

Ao passo que no Catolicismo o vitral se articulou amplamente por meio dos elementos da linguagem visual, tais como ponto, linha, forma, cor, textura, tom, direção, escala, dimensão e movimento (DONDIS, 1997) para contar histórias, no Protestantismo ele tende a ser mais propenso a usar os mesmos elementos (ainda que em menor escala) para proferir discursos visuais.

Isso se deu, dentre outros motivos, por questões inerentes a cada sistema religioso e suas relações com o Texto Sagrado, como veremos adiante.

1- O vitral: um breve histórico.

Não há consenso sobre as origens do vitral. Algumas fontes afirmam já haver vitrais em Roma no século III d.C. (DREYFUS,1959) enquanto outras situam o surgimento do vitral juntamente com a invenção do vidro, no Oriente Próximo antigo, via Egito (BRISAC,1984). Outras ainda entendem o vitral como uma evolução dos esmaltes e da joalheria em vidro no período Medieval (LEE, SEDDON, STEPHENS,1989).

De qualquer forma, o vitral enquanto elemento arquitetônico parece ter sido trazido do Oriente islâmico para o Ocidente via Bizâncio, a partir do advento das Cruzadas (BRANDÃO,1994; TREVISAN, 2003).

Na Europa continental ele passará por franco desenvolvimento tendo seu pico de popularidade na Alta Idade Média (no período gótico) principalmente na França e na Alemanha. A descoberta de novos materiais, pigmentos e formas de colorir o vidro aprimorou a técnica e ampliou a abrangência da atividade.

A Igreja Católica dará aos vitrais uma função privilegiada, tanto do ponto de vista devocional quanto educativo, extrapolando o papel de ornamento. Somadas ao conjunto de linguagens que a Igreja já usava (como a pintura parietal, a estatuária, a música, o canto e o incenso), as imagens dos vitrais funcionavam como elemento visual que completava a liturgia, tanto envolvendo o fiel numa atmosfera mística por meio do jorro de luz colorida que se projetava para o interior escuro do templo, quanto contando histórias por meio da sucessão de imagens (BLAINEY,2012; BRANDÃO,1994).

Entretanto, após alguns séculos de protagonismo, a partir do Renascimento a arte do vitral começa a entrar em declínio, vindo a ser seriamente afetada pela Reforma Protestante do século XVI e seus desdobramentos¹.

¹ Na verdade, a própria Contrarreforma católica viria a colaborar com esse processo de desmanche da arte do vitral: com o Barroco e o Rococó, há a necessidade de muita luz para

Sobrevivendo no mundo católico (e mesmo dentro do universo protestante), o vitral virá a experimentar um renascimento em fins do século XIX e começo do século XX: com o *revival* do gótico e o surgimento das artes industriais, o vitral passará a figurar com mais frequência no universo não-religioso, por meio dos movimentos *Art Decó* na Europa continental e o *Arts and Crafts* no mundo anglo-saxão, principalmente a partir do trabalho de William Morris, no Reino Unido, e de Louis Comfort Tiffany, nos Estados Unidos (LEE, SEDDON, STEPHENS, 1989).

O vitral será, então, encontrado nas residências e nos espaços públicos não-religiosos, como estações de trem e metrô, cafés, restaurantes, lojas, sedes de bancos, espaços culturais, universidades e bibliotecas.

2- O vitral no contexto protestante.

Por conta da relação simbólica que o vitral tinha com o Catolicismo, eventos de iconoclastia (por parte de alguns grupos surgidos a partir da Reforma) viriam a afetar o seu status enquanto elemento arquitetônico religioso. Segundo Lee, Seddon e Stephens, a arte do vitral na Europa foi “um rebento da Igreja Católica” (1989, p.124, tradução do autor) e sua existência não passaria incólume pelas ondas da Reforma Protestante que se seguiriam a partir do século XVI:

Porque o vitral medieval era uma arte tão católica que ela foi particularmente vulnerável às agitações religiosas que rasgaram a Cristandade durante o século XVI. As janelas que, com suas histórias da Bíblia e dos santos e seus milagres, eram uma fonte de inspiração para católicos devotos, foram consideradas grosseira idolatria e superstição pelos protestantes (LEE, SEDDON E STEPHENS, 1989, p.124b, tradução do autor).

Lutero não tinha de fato restrições à arte religiosa de seu tempo, apesar de preferir a música (TREVISAN, 2003). Sobre a arte nos templos da Cristandade, ele teria escrito que:

mostrar a profusão de elementos visuais que o templo católico passa a ter (LEE, SEDDON, STEPHENS, 1989).

É melhor que se pinte nas paredes, como Deus criou o mundo, como Noé construiu a Arca, e outras belas histórias, do que quaisquer outras mundanamente vulgares. Ah, quisera Deus que soubesse convencer os Senhores e Ricos para que pintassem a Bíblia inteira por dentro e por fora das casas, para que todos pudessem ver. Isso seria uma obra fielmente cristã (DREBES, *apud* TREVISAN, 2003, p.57).

No entanto, alguns dos seguidores de Lutero (e de outros reformadores contemporâneos a ele) enxergaram um problema na arte sacra por conta da proibição bíblica de cultuar imagens de escultura (Ex.20.4-5), além de sua identificação institucional com a Igreja Católica.

Na verdade, a reação protestante à arte sacra católica, incluindo os vitrais, é o capítulo de uma guerra de símbolos travada à margem da discussão teológica que se seguiu à publicação das teses de Lutero. De fato, a questão era mais complexa do que apenas a intenção de fazer valer o segundo mandamento: dentre as implicações deste conflito estava o simbolismo e a relação que os símbolos religiosos guardavam com estruturas de poder espiritual que mantinham também forte vínculo com os poderes temporais.

Assim, quebrar vitrais era também uma forma de mostrar insubmissão a sistemas de controle político e de opressão social, instrumentalizados não só por meio da religião organizada da época, mas também pelo tribunal da Inquisição, pelo sistema de ensino e pelas políticas de Estado, com as quais a Igreja algumas vezes esteve envolvida tanto como patrocinadora quanto como agente.

No caso da Inglaterra, a Reforma que deu origem à Igreja Anglicana foi patrocinada pela Coroa, que tinha interesses pessoais e de Estado no rompimento com Roma. Já nos Países Baixos, com a recém-independência do domínio da Espanha (um poder colonial católico), teria surgido a necessidade de confirmar essa mudança no estado de coisas por meio de atos de energia:

Foi na Inglaterra e nos Países Baixos que a reação à doutrina e às práticas católicas foi mais violenta, e a destruição de tesouros de arte da Igreja foi mais difundida. Na Inglaterra todas as casas religiosas que tinham sido fechadas como resultado da supressão

dos monastérios ensejada por Henrique VIII na década de 1530, começaram a entrar em decadência. Foram passadas leis para a destruição de todas as pinturas de igreja e janelas que mostrassem “falsos milagres, peregrinações, idolatria e superstição” (LEE, SEDDON E STEPHENS, 1989, p.124c, tradução do autor).

Por outro lado, do ponto de vista essencialmente litúrgico, o Protestantismo - especialmente na linha desenvolvida pelo reformador francês João Calvino e seus seguidores - optou por reformar também o interior e a fachada de templos, tornando-os lugares de culto austeros e livres de grandes distrações, uma vez que o foco da celebração deveria ser a exposição das Escrituras.

Nas regiões da Europa que adotaram a Reforma, os vitrais religiosos eventualmente foram substituídos por composições de vidro com teor heráldico ou com narrativas visuais de feitos históricos, geralmente relacionados à emancipação do domínio católico, como no caso dos Países Baixos (LEE, SEDDON E STEPHENS, 1989).

Na Inglaterra, a Igreja Anglicana voltaria a cultivar a arte dos vitrais nos padrões pré-Reforma apenas no século XIX, na Era Vitoriana, quando houve incentivo geral ao restauro dos templos e um *revival* do gótico (LEE, SEDDON E STEPHENS, 1989).

No caso inglês, a partir de 1660, o fim da Guerra Civil (que havia derrubado a Monarquia e instaurado um governo teocrático puritano) e a volta da casa real, (com o eventual realinhamento da Igreja Anglicana com a Sé de Roma), coincidirão com o surgimento de denominações ascéticas não-conformistas, de orientação calvinista (HEITZENRATER, 1995; WEBER, 2020), mas também arminiana.

Estes grupos de inspiração pietista, a saber, congregacionais, batistas, presbiterianos, metodistas, quacres, etc., em princípio se opunham à igreja de Estado (ou pelo menos à forma como ela organizava a religião, inclusive esteticamente) e desejavam um retorno à simplicidade dos dias apostólicos.

A rigor, na maior parte do mundo protestante essa visão estética acabou prevalecendo, abarcando não só a esfera da arte sacra, mas também da própria arquitetura dos templos, onde o espaço de culto tende a ser secundário na liturgia, na qual há particular foco na leitura e exegese do texto bíblico e no canto congregacional (KEELER; GRINBLY, 2007).

Com o passar do tempo, no entanto, as denominações ganham maior presença social e visibilidade, a partir do momento que os movimentos passam a ter estrutura eclesiástica e necessidade de expressar sua identidade por meio de símbolos, inclusive no que diz respeito ao espaço de culto. Isso será mais forte quando estes grupos se transplantam para a América do Norte e dali para outras partes do mundo.

O templo, então, apesar de ainda manter certa sobriedade, passará a contar com alguns adornos, dentre eles o vitral, que se tornará uma peça emblemática, por conta da relação entre janelas coloridas e a ideia de igreja.

O signo “vitral” no contexto reformado, então, ressurgirá redesenhado, cumprindo uma função decorativa e indicial, desempenhado um papel mais discursivo do que narrativo, como veremos.

3- A dimensão discursiva do vitral evangélico.

Tillich (2009) afirma que a partir da Reforma surgiram dois tipos de sensibilidade estética cristã: a católica, que seria centrífuga (para fora) e a protestante, que seria centrípeta (para dentro). Ele argumenta que os protestantes teriam ficado parecidos com os judeus dado o caráter interior e abstrato da imagem em ambos os sistemas religiosos: tanto judeus quanto protestantes têm uma cultura material religiosa minimalista, pendendo para o abstrato, sendo que ambas se baseiam numa experiência interior com o Abstrato absoluto por meio do texto escrito.

Corroborando Tillich, De Botton (2008) afirma que desta dicotomia decorrem dois paradigmas de arquitetura religiosa no Ocidente: o católico, que incorpora elementos estéticos sensoriais como adornos, estatuária, colunas trabalhadas, ícones, pinturas parietais e vitrais; e o protestante, bem mais sóbrio, despojado e funcional.

O senso estético protestante virá a ser uma forte influência no mundo ocidental: a partir da Segunda Revolução Industrial na Inglaterra e também nos Estados Unidos, o conceito protestante de prevalência da função sobre a forma (e da associação entre eficiência e beleza), se espalharia por todo o mundo industrializado (DE BOTTON, 2008). Isto pode estar na raiz do design moderno, a partir da cultura material de grupos como os *shakers*, que teriam influenciado inclusive a Bauhaus, escola alemã pioneira de arquitetura e design (JAILER, 1988).

De Button (2007) afirma que as escolhas estéticas na programação dos espaços podem conter um caráter discursivo. Ele cita como exemplo a forma como a região central de Berlim foi remodelada no século XIX, onde os monumentos e as fachadas dos prédios públicos foram projetados para discursar visualmente sobre o programa político da época e a mentalidade que se queria difundir.

Discurso aqui, pode ser entendido como a demonstração de uma ideia, conceito ou verdade visando informar, comunicar ou persuadir, geralmente pelo uso da retórica:

Os gostos, as imagens, os rituais são discursos, na medida em que visem a produzir um efeito de significado. Pode-se falar assim, no “discurso analógico das imagens” (RABAÇA; BARBOSA, 2002, p.233).

Rabaça e Barbosa definem ainda discurso como “toda prática expressiva de linguagem que vise à produção e à circulação social do sentido” (2002, p.233a). Os discursos a rigor tendem a marcar e a ter uma função conservadora quanto à herança cultural e conceitual de um indivíduo ou de um grupo:

Para preservar, manter a informação, os homens compartilham informações existentes na esperança de que elas, assim compartilhadas, possam resistir melhor ao efeito entrópico da natureza. Essa é a forma de comunicação discursiva (FLUSSER, 2007, p.97).

Por se caracterizar pela sobriedade e pelo despojamento, no protestantismo reformado o espaço está de certa forma discursando a partir do forte protagonismo do verbal sobre o imagético:

Como os protestantes têm há longo tempo contado em sua história, a Reforma reintroduziu a primazia da Palavra de Deus ao redescobrir a autoridade da Escritura e aplica-la como a única autoridade em termos de fé. [...] As palavras das Escrituras são atos-discursos para muitos protestantes (MORGAN, 2015, posição 457, tradução do autor).

Por conta da natureza letrada do Protestantismo e de sua ênfase no *Sola Scriptura* (só a Palavra), bem como na prioridade da pregação sobre as demais partes da celebração, entendemos que a estética evangélica tende a adotar uma posição mais discursiva que narrativa, posição esta que se reflete na maneira como os diferentes grupos herdeiros da Reforma programam seus espaços de culto (incluindo os vitrais, onde eles existirem).

4- Exemplo do discurso visual de vitrais evangélicos em comparação com vitrais católicos.

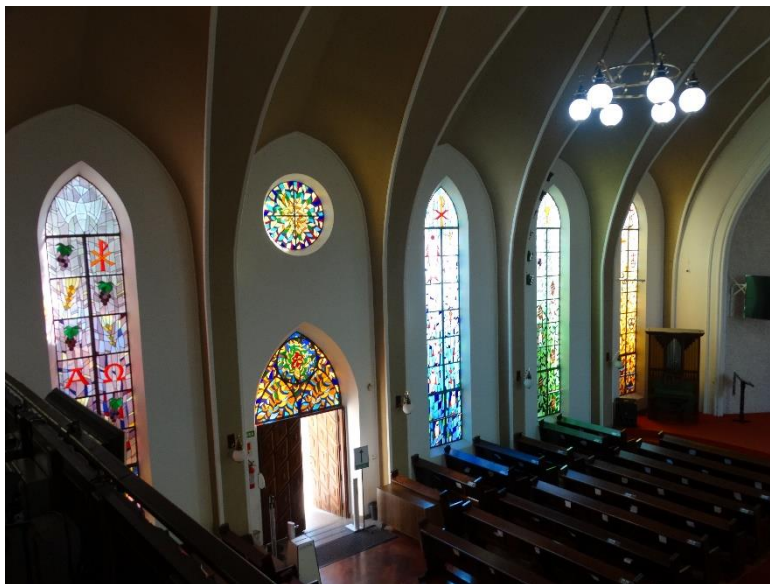
Para ilustrarmos nossa afirmação, trazemos exemplos comparativos de vitrais de duas igrejas da cidade de Curitiba, capital do Estado do Paraná: uma igreja luterana e uma igreja católica.

4.1 Vitrais da Comunidade Luterana do Redentor (Igreja Evangélica de Confissão Luterana no Brasil), centro histórico de Curitiba.

Os vitrais do templo luterano centenário da Comunidade do Redentor foram criados em estilo contemporâneo pelo artista João Frederico Genehr, sócio do ateliê Arte Decorativa, que os instalou em 1968. Os vitrais

se dividem em quatro conjuntos temáticos principais identificados por cores: azul, verde, rosa e dourado. Os vitrais são espelhados nos dois lados do templo, Figura 1.

Fig. 1: Vitrais do templo da Comunidade Luterana do Redentor, Curitiba-PR



Fonte: fotografia de Ed Marcos Sarro

Escolhemos o conjunto de vitrais dourados (Figura 2) por aparentemente conter maior ocorrência de discursos visuais. Os desenhos são estilizados, o que reforçam estruturalmente sua função simbólica.

Fig. 2: Vitrais dourados, na parede lateral direita do templo.



Fonte: fotografia de Ed Marcos Sarro

Os vitrais dourados trazem, dentre outros símbolos, o da cruz no formato de espada que ataca uma cobra, baseado na passagem de Gen. 3:15, em que a descendência da mulher (Cristo) feriria a cabeça do diabo, simbolizado pela cobra. Abaixo há também o desenho de uma coroa, conotando a realeza de Cristo (Figura 3).

Fig. 3: Detalhe da parte superior dos vitrais dourados.



Fonte: fotografia de Ed Marcos Sarro

Abaixo há uma figura que lembra uma esfera armilar (cruz sobre o globo terrestre) símbolo usado desde os tempos das grandes navegações, possivelmente conotando o senhorio de Cristo sobre o mundo por meio da obra de salvação na cruz. Mais abaixo, um antigo símbolo cristão que junta as letras gregas “X” e “P”, primeiras letras da palavra Cristo em grego, além das letras Alfa e Ômega, o conjunto formando uma cruz (Figura 4).

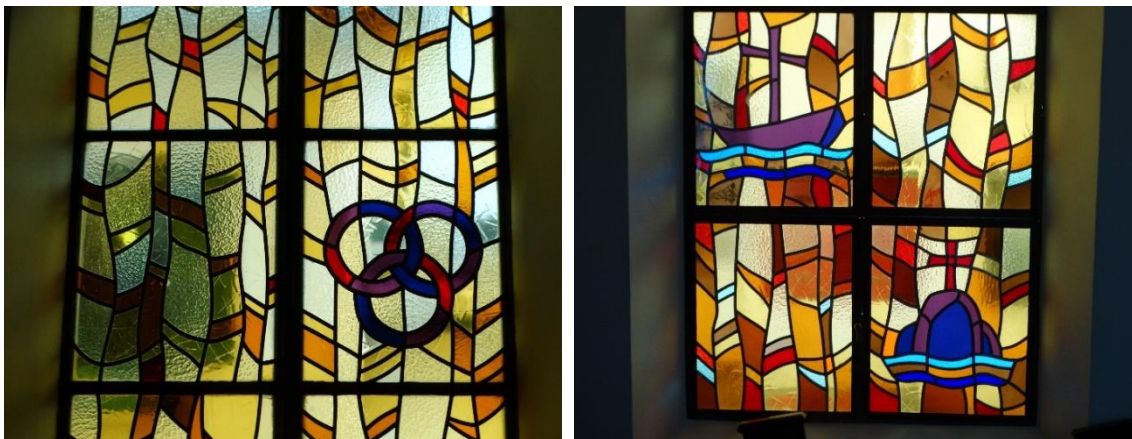
Fig. 4: Detalhe da parte central dos vitrais dourados.



Fonte: fotografia de Ed Marcos Sarro

Na sequência, três círculos entrelaçados representam a Trindade, sucedidos pelo desenho de um barco cujo mastro é a cruz, simbolizando a Igreja navegando no mundo sobre o impulso da cruz de Cristo. Por fim, a cruz sobre o túmulo vazio, apontando para a esperança final da ressurreição (Figura 5).

Fig. 5: Detalhes das partes meio inferior e inferior dos vitrais dourados.



Fonte: fotografia de Ed Marcos Sarro.

Note-se que, apesar de no conjunto eles formarem uma narrativa maior, individualmente cada unidade simbólica está discursando sobre um conceito ou ponto de doutrina retirado do texto bíblico.

4.2. Vitrais da Igreja Católica Apostólica Romana São Pedro e São Paulo, no bairro Tingui, zona norte de Curitiba.

O templo possui dois conjuntos de vitrais que narram separadamente as histórias dos apóstolos Pedro e Paulo, a partir de episódios de suas vidas como registrados no Novo Testamento e pela tradição. Os vitrais referentes ao apóstolo Paulo foram feitos pela artista curitibana Laura Steff Miranda, enquanto os alusivos a Pedro foram desenhados por Raul Cruz, também curitibano, falecido em 1993.

Ambos optaram por uma linguagem contemporânea, estilizada e expressionista para suas composições. A instalação das peças ficou a cargo da empresa Vidroarte, de Curitiba, por ocasião dos 25 anos da paróquia, em 1998.

Como ilustração para nossa análise usaremos os vitrais relativos ao apóstolo Paulo. Tanto a linguagem plástica quanto a paleta de cores (ênfatizando cores quentes) ressaltam a dramaticidade das composições. O drama é um gênero narrativo por excelência.

Uma definição possível para narrativa pode ser: descrição de um processo de transformação de ser ou estar; relato de uma sequência de fatos organizados pelo narrador de acordo com uma intenção. Segundo Rabaça e Barbosa, narrativa é:

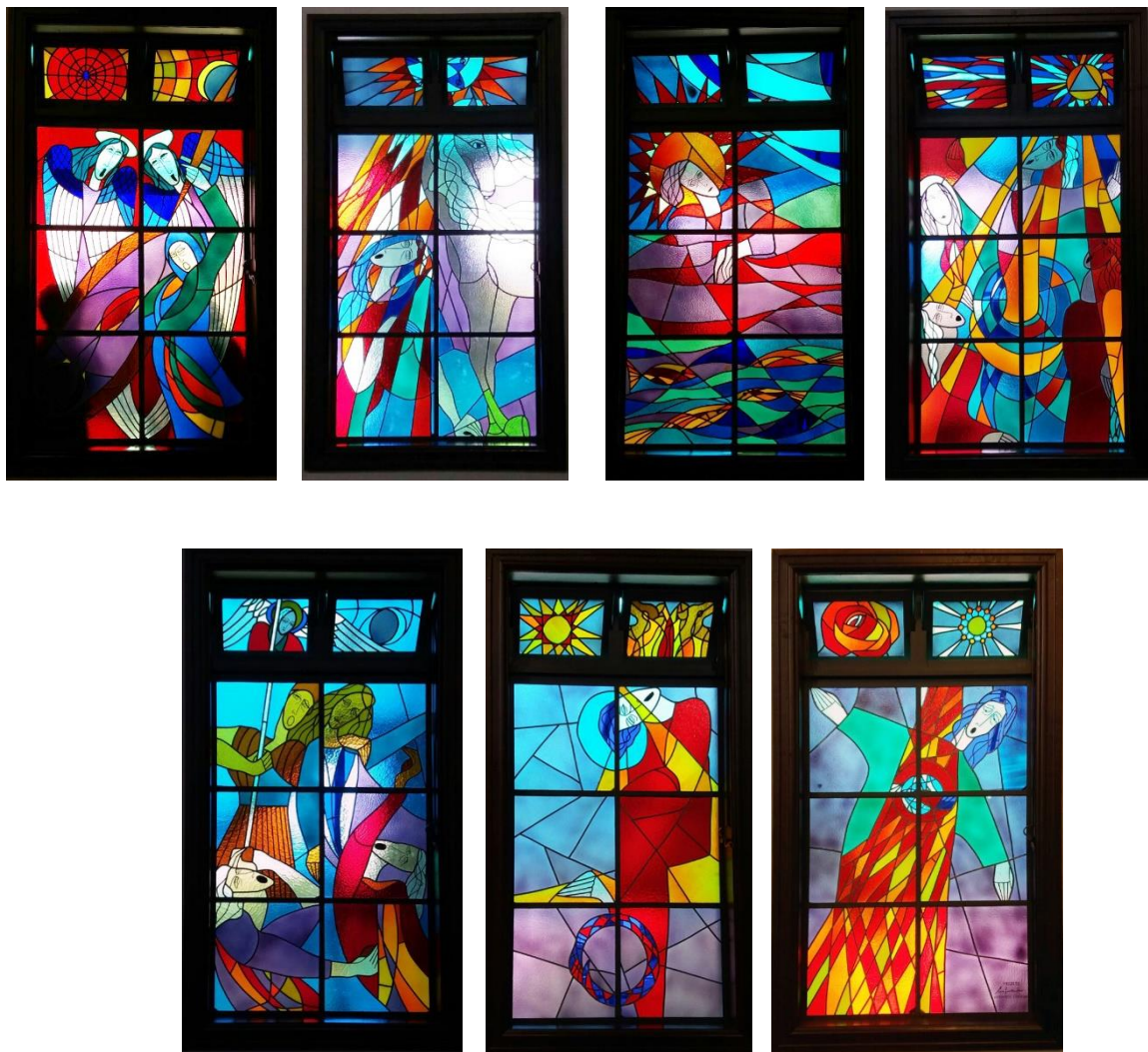
Todo e qualquer discurso que suscite como real um universo imaginário (material e espiritual), apoiado em personagens ou na figura do próprio narrador. Podemos, assim, falar em narrativa literária, em narrativa cinematográfica, etc. (p.504, 2002).

A narrativa pode ser também a estrutura sobre a qual uma história é construída, sendo definida basicamente por sua forma:

A forma da história é um veículo para transmitir informação numa maneira de fácil absorção. Ela pode relatar ideias bastante abstratas, ciência, ou conceitos desconhecidos pelo uso análogo de formas ou fenômenos conhecidos (EISNER, 2005, p.15).

A narrativa em questão se desenrola por sete vitrais a começar pela passagem do martírio de Estêvão, passando pela experiência do então fariseu Saulo no caminho para Damasco, suas viagens missionárias já como Paulo, seu ministério evangelístico e prisão, culminando com o seu martírio (Figura 6).

Fig. 6: Vitrais do templo da Igreja Católica Apostólica Romana de São Pedro e São Paulo, no bairro do Tingui, Curitiba – PR, sobre São Paulo.



Fonte: fotografias de Maria Regina Leoni Schmid Sarro.

Destaque para detalhes com o dos peixes no vitral alusivo às viagens de Paulo, associados ao mar Mediterrâneo onde o apóstolo viajou de navio. Além de imprimir movimento à cena, o peixe é um antigo símbolo cristão (Figura 7).

Fig. 7: Detalhe inferior do vitral sobre as viagens de Paulo.



Fonte: fotografia adaptada de Maria Regina Leoni Schmid Sarro.

Também há se destacar a figura do cavalo (figura à direita da cena) no vitral sobre a conversão de Saulo: apesar de não haver citação objetiva no texto de Atos de que Saulo tenha caído de um cavalo (Figura 8), essa narrativa persiste no imaginário popular.

Fig. 8: Detalhe do vitral sobre a conversão de Saulo.



Fonte: fotografia de Maria Regina Leoni Schmid Sarro.

Na iconografia tradicional, Paulo é representado como um homem maduro, calvo e com barba. A interpretação da artista trouxe um Paulo imberbe, relativamente jovem e de cabelos longos. Destaque para a auréola ao redor da cabeça do personagem, conotando sua santidade (Figura 9).

Fig. 9: Detalhe da parte superior do vitral sobre as viagens de Paulo.



Fonte: fotografia adaptada de Maria Regina Leoni Schmid Sarro.

Outro detalhe digno de nota está no último vitral, que representa a morte de Paulo (Figura 10). Segundo a tradição, Paulo teria sido decapitado em Roma no ano 67 d.C.

Figura 10: detalhe de vitral sobre a morte de Paulo.



Fonte: fotografia adaptada de Maria Regina Leoni Schmid Sarro.

No vitral de Laura Miranda ele é representado de braços abertos e o centro do seu peito coincide com uma cruz formada pela estrutura do caixilho.

Considerações finais

Baseados nessas premissas, podemos concluir então que enquanto os vitrais na tradição católica tendem a ter uma função narrativa, contando tanto a História da Salvação, dos santos e da comunidade de fé, no Protestantismo os seus congêneres tendem a ser mais discursivos, buscando transmitir visualmente conteúdos pontuais extraídos de textos bíblicos ou da doutrina.

Isto não implica dizer que haveria aqui uma regra rígida, mas sim uma tendência mais ou menos constante: eventualmente católicos podem optar por vitrais conceituais, enquanto em alguns casos os vitrais de igrejas protestantes poderão apresentar uma configuração mais narrativa. Os limites no que diz respeito à arte religiosa nem sempre são totalmente definidos, haja vista o movimento artístico dos Nazarenos, dentro do Romantismo alemão, que acabou influenciando a iconografia tanto de católicos quanto de protestantes na Europa do século XIX (BRISAC, 1984).

Em resumo, ao passo que os vitrais católicos parecem mais propensos a contar histórias, os vitrais protestantes parecem mais querer comunicar conceitos. Isso se deveria a maneira como cada sistema religioso escolheu sua forma de se comunicar, em função das prioridades de cada programa religioso: enquanto católicos operam com códigos mais abertos, baseados na sinestesia de sentidos, os protestantes optaram por códigos mais fechados, lastreados no texto verbal.

Referências

BLAINEY, Geoffrey. *Uma breve história do Cristianismo*. São Paulo: Editora Fundamento Educacional, 2012.

BRANDÃO, Inácio de Loyola. *Luz no êxtase: vitrais e vitralistas no Brasil*. São Paulo: Doréa Books and Art, 1994.

BRISAC, Catherine. *A thousand years of stained glass*. Londres: MacDonald & Co., 1984.

DE BOTTON, Alain. *A arquitetura da felicidade*. 1.ed. Trad. Talita M. Rodrigues. Rio de Janeiro: Editora Rocco, 2007.

DE BOTTON, Alain. *A arquitetura da felicidade*. Gosto se discute. Diretor: Neil Crombie. São Paulo: Editora Abril, 2008, 1 DVD (138 min). NTSC, cores, Região: todas, idioma original: inglês

DA SILVA, Marcos Antonio, (org.). *Comunidade Luterana do Redentor 150 anos: uma comunidade, várias histórias*. Curitiba: Comunidade Luterana do Redentor, 2016.

DONDIS, Donis A., *Sintaxe da Linguagem Visual*, São Paulo: Editora Martins Fontes, 1997.

DREYFUS, Jenny. *Artes Menores*. São Paulo: Editora Anhambi, 1959.

EISNER, Will. *Quadrinhos e Arte Sequencial*. São Paulo: Livraria Martins Fontes Editora. 1995.

FLUSSER, Vilém. *O mundo codificado – por uma filosofia do design e da comunicação*. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

HEITZENRATER, Richard P. *Wesley and the people called methodists*. Nashville, Abingdon Press, 1995.

JAILER, Mildred. *When Shakers meet Bauhaus*. Artigo. Christian Science Monitor, 25 jul. 1988. Disponível em: <<https://www.csmonitor.com/1988/0725/ushake.html>.> Acesso em 27 jun. 2022.

KEELER, Helen; GRIMBLY, Susan. *101 coisas que todos deveriam saber sobre o Catolicismo: crenças, práticas, costumes e tradições*. São Paulo: Editora Pensamento, 2007.

LEE, Lawrence; SEDDON, George Seddon; STEPHENS, Francis. *Stained Glass*, Seacaucus, Chartwell Books, 1989.

MORGAN, David. *The forge of vision: a visual history of modern Christianity*. Berkeley: University of California Press, 2015, edição Kindle.

MURPHY, Debora Dean. *Happiness, Health and Beauty: the Christian life in everyday terms*. Wesleyan Doctrine Series 9. Eugene: Cascade Books, 2015, Edição Kindle.

RABAÇA, Carlos Alberto; BARBOSA, Gustavo Guimarães. *Dicionário de Comunicação*, Rio de Janeiro: Editora Campus, 2002.

TILLICH, Paul. *Teologia da Cultura*. São Paulo: Fonte Editorial, 2009.

TREVISAN, Armindo. *O rosto de Cristo: a formação do imaginário e da arte cristã*. Porto Alegre: AGE Editora, 2003.

WEBER, Max. *A ética protestante e o espírito do Capitalismo*. São Paulo: Editora Martin Claret, 2020, edição Kindle.