



Aldo Locatelli e a Morte de São Luiz Gonzaga: Sobrevivência das Formas e Expressão de Sentimentos na Pintura Mural Religiosa da Catedral de Novo Hamburgo

Altamir Moreira

Doutorando em História Teoria e Crítica da Arte.
Universidade Federal do Rio Grande do Sul.

Introdução

Durante a década de 50 a Paróquia de São Luiz Gonzaga em Novo Hamburgo, Rio Grande do Sul, passava por um período de grandes reformas. A antiga Igreja Matriz construída em 1924 dava lugar a um novo templo de linhas ecléticas que associa um frontão com volutas barrocas à geometria das linhas modernistas e à imponência do padrão basilical romano. Este novo templo, erigido entre os anos de 1952 e 1956, logo recebeu um conjunto de pinturas murais desenvolvidas por Aldo Locatelli (1915-1962). Obras que vieram destacar a biografia do santo padroeiro e complementar este conjunto arquitetônico religioso que, desde 1991, é designado sob o título de *Catedral Basílica de São Luiz Gonzaga*.

Os murais de Locatelli, pintados em 1959, abordam três temáticas relacionadas à vida do jovem santo jesuíta. A primeira cena, disposta na parede direita do presbitério da Catedral, apresenta o tema da *Primeira Comunhão de São Luiz Gonzaga*. A segunda pintura apresentada, na parede oposta, discorre sobre o drama da *Morte* deste religioso, e o último mural, situado na parede posterior do altar, apesar de manter a tradição litúrgica de reservar a dignidade do destaque principal à figura de Cristo, introduz na mesma composição a cena que conclui o ciclo de homenagens ao padroeiro: *A Glória de São Luiz Gonzaga*. Dentre esses três temas, a abordagem principal desse ensaio se volta, com maior ênfase, para a segunda imagem, na busca de se compreender: quais as principais condições históricas implicadas na expressão dos sentimentos que recriam a pesados atmosfera que envolve o tema da *Morte de São Luiz Gonzaga*?

Para compreendermos a importância de um tema tão lúgubre em um templo que tem esse santo por padroeiro, é útil retomarmos, antes de tudo, alguns detalhes relacionados à biografia desse santo. De acordo com a tradição hagiográfica, Luiz, o primogênito da nobre Família Gonzaga, nasceu em 09 de março de 1568, em Mântua. Ao mesmo tempo em que seu pai desejava que ele constituísse um brilhante futuro militar, a mãe o incentivava a desenvolver um acentuado apreço pelas virtudes cristãs. Na adolescência, Luiz estagia por algum tempo em um convento de monges Capuchinhos, em Florença, e aos 17 anos, apesar da resistência do pai, é aceito como noviço na Ordem Jesuíta. Mais tarde, para aprofundar seus estudos teológicos, transfere-se para Roma. Neste período, quando a cidade foi assolada pela peste, ele decidiu dedicar-se com profundo empenho ao cuidado dos doentes, mas atingido pela doença faleceu, ainda jovem, com a idade de 23 anos. Logo mais tarde, ainda na época em que sua mãe vivia, ele foi beatificado e declarado santo em 1726 pelo papa Bento XIII.

A causa final

Para se entender porque o tema específico da *Morte de São Luiz Gonzaga* foi incluído neste ciclo de pinturas é necessário que se situe algumas das condições intervenientes. Nesse exercício, podem ser retomados, de maneira sintética, os princípios aristotélicos relacionados às causas. Como *causa final*, ou seja, a razão pela qual a pintura foi produzida, pode-se apontar a necessidade de ilustrar os momentos marcantes da biografia do padroeiro. A morte de São Luiz, em idade tão jovem, era um evento caracterizante que podia, facilmente, ilustrar a virtude cristã da abnegada disposição em auxiliar o próximo mesmo que a custo da própria vida. Além disso, o corajoso gesto do santo jesuíta expondo-se ao perigo de contaminação pela peste, também se revestia de um caráter heróico muito prezado pelo imaginário militar da Companhia de Jesus. Isto faz sentido ao se considerar o fato de que esta congregação exerceu forte influência na região de Novo Hamburgo. Conforme Arlindo Rubert os primeiros imigrantes alemães católicos, que se estabeleceram na região a partir de 1824, não dispunham de padres de sua nacionalidade. De modo que: “[...] foram soavelmente atendidos pelos párocos de São Leopoldo que eram luso-brasileiros até a vinda dos jesuítas alemães como párocos em 1859” (RUBERT, 1998, p. 263).

As cenas relativas à morte dos santos, também, se colocavam enquanto paradigmas da boa morte. Embora sem dispormos de dados sobre a popularidade da iconografia da *Morte do Justo* e da *Morte do Pecador* no caso das colônias alemãs, percebe-se que a caracterização do ambiente em que ocorre a morte de São Luiz Gonzaga guarda certa semelhança em relação àquele tema da tradição. Locatelli apresenta o santo moribundo sobre o leito tendo a graça de receber toda a assistência religiosa final ao mesmo tempo em que alguns anjos piedosos se aproximam. Uma ambientação que é em grande parte condizente com a descrição visual do tema da *Morte do Justo* (Figura 3), tema que era conhecido, principalmente, nas colônias de imigração italiana do Rio Grande do Sul. Região em que foi divulgado através de antigas gravuras religiosas e por algumas pinturas murais realizadas pelo pintor Ângelo Lazzarini (1889-1964) no Santuário de Santo Antônio em Bento Gonçalves (1944), e em igrejas das cidades de Faxinal do Soturno (1956), Santa Maria (1958) e Ivorá (1962), na região da Quarta Colônia (MOREIRA, 2000). Locatelli, sendo um pintor que nasceu na Itália, certamente conhecia algumas variações desta iconografia, seja devido ao período no qual pintou murais nas colônias italianas do Rio Grande do Sul, ou através de imagens ancestrais do velho continente, uma vez que a origem deste tema parece remontar historicamente às gravuras dos manuais da boa morte (*Ars bene moriendi*) publicados entre os séculos XV e XVI.

Uma forma para a morte

Todos estes motivos contribuem para entender as condições que podem justificar a necessidade da inclusão deste tema e também parte da configuração escolhida para representar a morte de São Luiz Gonzaga, mas pouco nos dizem sobre a intensidade da expressão emocional traduzida pelos gestos dos personagens representados. Para tanto não é suficiente acessarmos a informação do porque esta cena foi criada, e sim, a de como ela apresenta estas formas. Nesse caso é preciso que se analise, também, a *causa formal*. O que faz com que a cena traduza com maior força os sentimentos que poderíamos descrever sob o conceito de tristeza e melancolia? A condição para a qual as tintas em cores sombrias, a disposição espacial dos personagens e a caracterização dos gestos dramáticos foram conjugados de uma forma específica para constituir esta obra de Locatelli.

Ao se avaliar a forma de caracterização dos sentimentos no mural da *Morte de São Luiz Gonzaga*, ou seja, aquilo que Erwin Panofsky identifica sob o termo de *Significado Expressivo*, nota-se que toda a composição é permeada por um *pathos* barroco. Com exceção do padre, que incólume ao drama terreno administra o último sacramento, quase todos os outros personagens expressam sua tristeza com gestos exacerbados (Figura 1). Um clérigo, afastado do grupo, volta seu olhar para fora dos aposentos, e ao segurar um rosário entre as mãos parece se evadir dos dados desoladores da morte presente, voltando-se para mais além, em uma reflexão existencial. Entrevista sob o vão da porta, a lua

dá a referência temporal, e ambientação de recolhimento à cena. O sacristão, postado aos pés do leito, também participa daquela manifestação de pesar que preenche todo o ambiente. Com sua presença, também remete ao fato histórico de São Luiz Gonzaga ter sido proclamado patrono dos seminaristas jesuítas pelo papa Bento XIII, e em 1926, declarado “patrono celeste de toda juventude cristã” pelo papa Pio XI (RÉAU, 1958, p. 824.).

Outros símbolos tradicionais também contribuem na construção da ambientação soturna dessa composição. Na cômoda, próxima à cabeceira do leito de São Luiz, são apresentados o livro e o crânio. Sabe-se que este último é um dos atributos tradicionais que, juntamente com o motivo do crucifixo, contribui para identificar as imagens desse santo. Além da imagem do crânio e do livro suscitar possíveis relações com o tema da *Vanitas*, esta também se relaciona às práticas devotas históricas utilizadas pelos integrantes da Companhia de Jesus. Num comentário aos *Exercícios Espirituais* de santo Inácio de Loyola, publicado em 1687, há uma sugestão de como conduzir a meditação sobre a finitude humana: “Esta meditação deve ser feita com as janelas fechadas, porque a obscuridade do lugar ajuda, sobretudo, a imprimir dentro da alma o horror da morte. Ao mesmo tempo é conveniente portar um crânio de morto”¹ (MÂLE, 1951, p. 210, tradução nossa). A expressão religiosa do século XVII foi, profundamente, marcada por este tipo de prática. O crânio se tornara um dos instrumentos da piedade, sendo utilizado não só pelos religiosos, mas também por laicos que os conservavam em suas casas para que pudessem manter sempre ao alcance dos olhos um signo que os conduzissem à reflexão sobre a morte. O que pode nos auxiliar a entender por que naquela época foram tão freqüentes as imagens de santos contemplativos portando uma caveira (MÂLE, 1951, p. 210).

Revivescência nas formas da morte

A expressão patética resultante, na obra de Locatelli, se torna característica quando consideramos que tal intensidade na expressão de sentimentos não parece ser condizente com a atitude cristã de esperança que normalmente envolve a morte de um santo. Mesmo no caso da iconografia tradicional da *Morte do Justo*, Philippe Ariès (2003, p. 140) observa que pelo menos nas imagens do século XV, os artistas: “[...] hesitam em representar os sinais extremos do sofrimento e da agonia. O ‘enfermo que jaz no leito’ das *artes moriendis* não demonstra estar nos últimos extremos”. Isto, porque a morte no leito constituía um rito apaziguante que tornava solene uma passagem necessária pelo menos para os santos cristãos em paz com a igreja (ARIÈS, 2003, p. 52). A cena descrita por Locatelli parece se inserir numa série de crescente intensidade de expressão dramática: que se prenuncia em Porto Alegre, ainda de maneira contida, na cena da *Morte de Santa Terezinha* pintada em 1957, que se acentua na *Morte de São Luiz*, em 1959, e que alcança o auge na descrição dos suplícios de Cristo na *Via-Sacra* da Igreja de São Pelegrino em Caxias do Sul. Conjunto de pinturas cuja realização, entre 1958 e 1960, se dá, pelo menos em parte, em período paralelo ao dos murais de Novo Hamburgo. Este é, também, o período em que Locatelli se deixa impregnar pela leitura de: *A Paixão segundo o Cirurgião*, do médico francês Pierre Barbet. E a similitude de expressão estabelecida entre os murais de Caxias do Sul e de Novo Hamburgo se evidencia, principalmente, na obra que completa o ciclo dos murais da Catedral desta última cidade. Pois se percebe que o modelo do *Cristo Crucificado* da cena da *Glória de São Luiz Gonzaga*, ainda que sob uma expressão mais suavizada é, substancialmente, o mesmo da *XII Estação* (1959) da *Via-Sacra* da Igreja de Caxias do Sul.

Pode-se dizer que Locatelli ao conceber a cena da *Morte de São Luiz Gonzaga*, de alguma forma se deixou tocar pelo tema. Essa identificação com a emoção, evocada pela configuração tradicional de um grupo de familiares e amigos que se reúnem diante do leito de morte, o levou a conceber este momento. Não como um rito de passagem necessário para que um santo alcance as dádivas eternas, mas sim como um clímax de expressão da dor e do sentimento de perda. E, para traduzir esta expressão, ele

¹ Cf. Santo Inácio de Loyola apud Émile Mâle. In: *L'Art Religieux de la Fin du XVI^e Siècle, du XVII^e Siècle et du XVIII^e*, 1951: “Cette méditation doit être faite à fenestres closes, parce que l'obscurité du lieu aide beaucoup à imprimer dans l'ame l'horreur de la mort. Pareillement il convient d'avoir une tête de mort” (p. 210).

lança mão de vários elementos visuais da tradição e do seu repertório pessoal de formas. Os atributos característicos, que o santo geralmente traz em mãos são reorganizados. O tradicional ramo de lírios passa pra as mãos de um anjo enquanto que os braços do Santo se voltam, unicamente, para o ato de abraçar o crucifixo. Nos detalhes como: a boca semi-aberta, a expressão facial evanescente sobre os dois travesseiros de apoio, e mesmo do personagem que de costas se coloca em primeiro plano, percebe-se que Locatelli retoma signos expressivos já utilizados em outra cena de morte: a do mural realizado em 1957 na Igreja de Santa Terezinha, em Porto Alegre (Figura 2).

Após avaliarmos as situações, sobre como Locatelli retomou configurações anteriores na descrição de sentimentos no mural da *Morte de São Luiz Gonzaga*, podemos retornar pergunta do início deste ensaio. Mesmo reconhecendo que o pintor ao conceber a sua versão da *Morte* necessita conservar certas formas da tradição indispensáveis para caracterizar o tema, pode-se questionar: porque ele, também, retoma certos gestos expressivos já utilizados em outros murais que ele realizou com temas não diretamente relacionados? A hipótese que ora estruturamos é a de que em algum momento da prática artística do pintor ele veio a conhecer ou conseguiu dar forma a uma configuração de gestos que julgou ser a expressão adequada da emoção evocada pelo tema. E, que essa configuração associada a uma situação de êxito passou a funcionar como o símbolo ideal de determinada intensidade emotiva. A qual o pintor tende a retomar, mesmo no caso de temáticas diferenciadas, desde que a intensidade emocional evocada pela descrição da nova cena seja semelhante àquela em que a configuração expressiva tomou forma pela primeira vez.

Apesar desse tipo de abordagem, com ênfase psicológica, apresentar dificuldades para uma história da arte que busca assegurar sua legitimidade no limite dos dados menos subjetivos, a problemática das implicações emocionais no resultado plástico de uma obra é uma questão recorrente no desenvolvimento desta disciplina. A iconologia, enquanto um campo auxiliar da história da arte, também abordou com diferentes intensidades o papel desempenhado pelas emoções como uma das instâncias mediadoras da difusão de símbolos culturais. Entre os teóricos dessa área destacamos as contribuições de: Aby Warburg (1866-1929), que analisou o papel desempenhado pela empatia na revalorização das expressões veiculadas pelas imagens através dos tempos, e de Erwin Panofsky (1892-1968) que reconheceu nas mudanças e retomadas, operadas sobre a iconografia de um tema tradicional, o sintoma de uma nova atitude emocional. Atitude que se torna digna de interesse da história da arte no momento em que ela pode ser não apenas um gesto individual e isolado, mas também, a concreção visual de uma forma simbólica. Meio pelo qual se condensam questões fundamentais de um grupo social, de um sistema de crenças, ou mesmo de um período histórico. (PANOFSKY, 1991, p. 52).

Aby Warburg ao analisar o caso da retomada das formas da Antiguidade Clássica pela cultura do Renascimento, aponta para um processo psicológico enquanto fator responsável pela história dos estilos. Através de seus estudos sobre imagens e processos de trocas culturais, ele lembra que não foram as descobertas de imagens antigas com expressões de sentimentos exacerbados que determinaram o barroco, e que, portanto, a busca por esse tipo de expressão já existia na sociedade renascentista. A descoberta do Laocoonte, em 1506, ocorre no apogeu das expressões barrocas, e não em sua origem, assim tal evento seria algo como que o sintoma exterior de um processo determinado a partir do que já ocorria em uma busca interior. A empatia ou o prazer, que acompanham tal descoberta, advém do fato de que esse objeto dava dimensão concreta àquilo que por longo tempo foi procurado na Antiguidade: “[...] a forma estilizada em sublime trágico, suscetível de exprimir os valores-limite da expressão mímica e fisionômica” (WARBURG, 1990, p. 164). Portanto, mais que o significado mitológico, o fator que teria determinado a retomada dos modelos da iconografia Clássica da Antiguidade por parte de indivíduos do Renascimento teria sido a empatia com a fórmula expressão patética veiculada pelas diferentes imagens. Isso também teria ocorrido no caso, citado por Jacob Burckhardt, de uma cópia do Laocoonte reproduzida para as festividades noturnas de Roma, onde os artesãos não buscaram destacar o significado lendário, mas apenas se comprazer com “certos gestos maravilhosos” (*certi gesti mirabili*) e com a expressão de sofrimento. (BURCKHARDT Apud Warburg, 1990, op. cit., p. 165). Em trabalhos tardios, Erwin Panofsky considera que o motivo que leva o artista a retomar uma configuração antiga pode ser decorrente de uma simples atitude pragmática. Como, por exemplo, na arte européia do período Carolíngio, onde a segurança evocada pelos modelos tradicionais pode ser preferível na ausência

de modelos melhores. Mas, mesmo assim, o historiador não parece renegar o peso das motivações psíquicas na ordenação de uma forma mesmo quando inspirada em elementos da tradição. Uma vez que reconhece haver, no Renascimento do século XV, a emergência de uma de nostalgia pelo mundo clássico, em intensidade não encontrada em períodos anteriores. O que transparece, por exemplo, quando Dürer retoma a posição de Orfeu morto pelas Ménades para expressar a angústia de Cristo prostrado pelo peso da Cruz (PANOFSKY, 1981, p. 63). Esta observância do sentimento de reencontro diante uma expressão emotiva veiculada por imagens do passado e a reorganização operada sobre estes símbolos denota, não apenas a influência do pensamento de Warburg, mas também a retomada da idéia já defendida por Panofsky na dissertação sobre *A vida e Arte de Albrecht Dürer*. Texto em que reconhece que a gravura *Melancolia I* de Dürer não resulta apenas de uma síntese entre as imagens de almanaques populares e, da fórmula iconográfica da *melancolia* associada à personificação abstrata da *Geometria*, mas também uma expressão da melancolia do artista. Caso em que a gravura de Dürer se torna:

[...] ao mesmo tempo, a exposição objetiva de um sistema filosófico e a *confissão subjetiva de um indivíduo*. Esta funde e transforma duas grandes tradições literárias e representacionais, aquela da Melancolia como um dos quatro humores a aquela da Geometria como uma das Sete Artes Liberais. Tipificando o artista da Renascença que respeita as habilidades práticas, mas que almeja fervorosamente à teoria matemática - que se sente 'inspirado' por influências celestes e idéias eternas, mas que sofre, ainda mais profundamente, pela sua fragilidade humana e limitação intelectual. Esta resume a teoria Neoplatônica do gênio saturniano conforme representado por Agrippa de Nettesheim. Mas ao fazer tudo isso isto se torna em certo sentido um *auto-retrato espiritual* de Albrecht Dürer.² (PANOSFKY, 1955, p. 171. Tradução e grifo nosso).

Nota-se, neste caso, que os sentimentos de Dürer (1471 -1528) são valorizados na medida em que eles perfazem uma representação ideal de quais seriam as grandes apreensões que afligem, não só este artista germânico, mas grande parte dos intelectuais de formação humanista do período. De tal forma que a obra *Melancolia I* ao condensar estas questões pessoais também se torna uma *forma simbólica* no sentido estruturado por Ernst Cassirer (1874-1945). Seu significado intrínseco é supra-individual por ser representativo de uma coletividade e de um período. Além disso, tal abrangência significativa só parece ser possível porque o indivíduo que a realizou possui as características ideais que o tornam, de certa forma, um símbolo de homem renascentista.

Considerações finais

Na conclusão deste texto destacamos que a impressão que nos pareceu mais marcante ao desenvolvermos esta análise foi o envolvimento afetivo de Aldo Locatelli com o tema específico da *Morte de São Luiz Gonzaga*. Talvez por haver reencontrado na atitude do santo que teve que frustrar os sonhos do pai para seguir os desejos de seu coração, um certo grau de identificação. Não que Locatelli buscasse conscientemente afrontar as expectativas de seus familiares, mas, por compreender, através da biografia de São Luiz, os sentimentos ou preocupações que um dia afligiram o seu próprio pai ao ponto deste ser obrigado a dizer: "Aldo, tu és um bom filho, estuda muito, mas me preocupa, sobretudo, a tua profissão", diante do que o pintor, mais tarde, confidenciou: "Isto me preocupou muito, porque nós temos para com os pais os sentimentos mais sublimes, e eu tinha veneração pelos meus pais."³

² Cf. PANOFSKY, Erwin. *The Life and Art of Albrecht Dürer*, 1955, p. 171: "Thus Dürer's most perplexing engraving is, at same time, the objective statement of a general philosophy and the subjective confession of na individual man. It fuses, and transforms, two great representational and literary traditions, that of Melancholy as one of the four humours and that of Geometry as one of the Seven Liberal Arts. It typifies the artist of the Renaissance who respects practical skill, but longs all the more fervently for mathematical theory - who feels 'inspired' by celestial influences and eternal ideas, but suffers all the more deeply from his human frailty and intellectual finiteness. It epitomizes the Neo-Platonic theory of Saturnian genius as revised by Agrippa of Nettesheim. But in doing all this is in a sense a spiritual self-portrait of Albrecht Dürer".

³ Cf. Discurso de Aldo Locatelli, no Rotary Club, Porto Alegre. *Apud* ZATTERA, Véra Beatriz Stedile. *Aldo Locatelli*. Porto Alegre: Pallotti, 1995, p. 24.

Talvez o pai, apenas, lhe desejasse um caminho menos árduo, ou uma possibilidade remota o assustasse: a vaga premonição de que pelas tintas poderia vir o futuro e, conseqüentemente, a morte do seu filho. A verdade é que apesar de ser difícil acessarmos a intensidade dos sentimentos que envolvem a concepção desse quadro, temos, pelo menos, a indicação de que algo moveu Locatelli a escolher esta cena, em especial, para pintar junto ao seu nome a frase: *a mio padre dedico* (Figura 3).

Quanto à relevância epistemológica representada pelos gestos expressivos de sentimentos na obra analisada, ainda se encontra em desenvolvimento a fase da pesquisa que permitirá estimar em que proporção este tipo de expressão patética diante da morte foi compartilhado por outros pintores do período. Mas, mesmo sem avaliarmos, neste momento, o quanto esta pintura constitui ou não uma forma representativa, no sentido panofskiano, das apreensões mais amplas dessa sociedade sul-riograndense no final da década de 50, acreditamos ter ampliado a compreensão sobre os detalhes simbólicos relacionados à expressão de sentimentos na obra de Locatelli. Diante do que se torna possível afirmar, através da análise desse número restrito de dados, que: *A Morte de São Luiz Gonzaga* pode ser mais bem compreendida ao se estabelecer relações com qualidades dos sentimentos do indivíduo que as executou. E que o pintor ao repetir certas configurações representativas de emotividade intensa, fornece um exemplo que tende a reforçar uma das idéias de Warburg: a de que o homem sempre tende a buscar por empatia as formas que melhor expressam seus conflitos e sentimentos no passado, e até mesmo em outras culturas. Poderíamos acrescentar, como uma aplicação restrita desse pensamento, que o alcance desta busca parece não se limitar ao passado histórico da sociedade, uma vez que contempla, também, o resgate de algumas formas particulares, oriundas do passado emocional do próprio artista. Portanto, sempre que esta tendência de reviver as formas representativas das emoções é manifestada em imagens, ela se torna, em grande parte, responsável pela sensação de familiaridade que, com freqüência, acompanha a visualização da obra inédita de um pintor cujos trabalhos anteriores já conhecemos. E, participa deste modo dos aspectos mais característicos do que chamamos de estilo.

Referências

- MÂLE, Émile. *L'Art Religieux de la Fin du XVI^e. Siècle, du XVII^e Siècle et du XVIII^e Siècle*. Paris: Armand Colin, 1951.
- MOREIRA, Altamir. *A pintura mural religiosa de Ângelo Lazzarini nas igrejas da Quarta Colônia*. Porto Alegre: UFRGS, 2001. [Dissertação de mestrado em artes visuais]. Alegre: UFRGS, 2001. [Dissertação de mestrado em artes visuais].
- MOREIRA, Altamir. *A Morte e o Além: iconografia e imaginário da pintura mural religiosa das colônias de imigração do Rio Grande do Sul (1920 -1970)* [Trabalho em desenvolvimento. Avaliado por banca de qualificação em 2002]
- PANOFSKY, Erwin. *The Life and Art of Albrecht Dürer*. 4th ed. Princeton: Princeton University Press, 1955. 324 p.
- PANOFSKY, Erwin. *Significado nas Artes Visuais*. 2 ed. São Paulo: Perspectiva, 1991.
- PANOFSKY, Erwin. *Renascimento e Renascimentos na Arte Ocidental*. Lisboa: Presença, 1981.
- RÉAU, Louis. *Iconographie de L'Art Chrétien. Iconographie des Saints G-O*. Paris: Presses Universitaires de France. Tome II, 1958.
- RUBERT, Arlindo. *História da Igreja no Rio Grande do Sul*. Vol. II. Porto Alegre: Edipuc-RS, 1998. (Coleção Teologia – 13).
- WARBURG, Aby. *Albert Dürer et L'Antiquité italienne*. In: *Essais Florentins*. Klincksieck: Paris, 1990, p. 160- 166.
- ZATTERA, Véra Beatriz Stedile. *Aldo Locatelli*. Porto Alegre: Pallotti, 1995.

Referências Iconográficas



Figura 1 - Aldo Locatelli: *A Morte de São Luiz Gonzaga*, 1959. Mural, Óleo sobre tela. Catedral Basílica São Luiz Gonzaga, Novo Hamburgo, RS. Foto: Altamir.



Figura 4 - Aldo Locatelli: *A Morte de Santa Terezinha* (detalhe) 1957. Afresco seco. Igreja de Santa Terezinha. Porto Alegre, RS. Foto: Altamir Moreira.



Figura 3 - *A Morte do Justo e Morte do Pecador* (c. 1920 -1960). Detalhe da cópia de uma gravura religiosa, conservada na Casa Paroquial da Igreja de Nossa Senhora do Rosário de Pompéia. Pinto Bandeira, RS. Foto: Altamir Moreira.