

O RENASCIMENTO DA ARTE VITRAL NO SÉCULO XIX E A RECUPERAÇÃO DAS RECEITAS MEDIEVAIS

THE REVIVAL OF STAINED GLASS ART IN THE 19TH CENTURY AND THE RECOVERY OF MEDIEVAL RECIPES

Eliane Areas Cid¹

RESUMO: O artigo apresenta uma breve retrospectiva sobre o ressurgimento da arte de produção e restauração de vitrais no século XIX e sobre o contexto sócio-histórico e cultural em que esses trabalhos se desenvolveram. Nele, é discutida brevemente a origem do *De Diversis Artibus*, texto medieval a respeito de técnicas artísticas, e como a recuperação e as traduções da obra, ao longo dos séculos XVIII e XIX, influenciaram o renascimento dessa importante arte medieval no século XIX. Foi durante esse século que mestres vitralistas se apropriaram de tais técnicas de produção para realizar restaurações, com o objetivo de manter suas obras o mais próximas possível das obras originais — segundo eles, por meio do conceito de “vitral arqueológico”. A partir dessa etapa inicial, muitos mestres vitralistas europeus desenvolveram novas técnicas vitrais e iconografias, impulsionando uma arte praticamente abandonada um século antes. O contexto francês é apresentado em mais detalhes e exemplificado em algumas obras de restauro e produção de novos vitrais, datadas de meados do século XIX. Por fim, é apresentado um exemplo de como esse tipo de obra artística chegou até o Brasil já no final do mesmo século.

Palavras-chave: *De diversis artibus*, vitrais do século XIX, “vitral arqueológico”.

1 Meus sinceros agradecimentos à Profa. Paula Ferreira Vermeersch e ao Prof. Reginaldo da Rocha Leite pelas valiosas sugestões.

ABSTRACT: The article presents a brief retrospective on the resurgence of the art of stained glass production and restoration in the 19th century, and the socio-historical and cultural context in which these works developed. It briefly discusses the origin of *De Diversis Artibus*, a medieval text on artistic techniques, and how the recovery and translations of this work throughout the 18th and 19th centuries influenced the revival of this important medieval art in the 19th century. Masters in stained glass of this century appropriated these production techniques to carry out restorations, with the aim of keeping their works as close as possible to the original works, according to them, through the concept of “archaeological stained glass”. From this initial stage, many European masters developed new stained glass techniques and iconography, boosting an art practically abandoned a century earlier. The French context is presented in more detail and exemplified with some restoration works and production of new stained glass windows in the mid-19th century. Finally, an example is presented of how this type of artistic work reached Brazil at the end of the same century.

Keywords: *De diversis artibus*, 19th Century stained glass windows, “archaeological stained glass”.

INTRODUÇÃO

Após a fase áurea da produção de vitrais, que se deu entre os séculos XIII a XV, principalmente para a decoração dos templos católicos góticos, a arte do vitral teve um período de ocaso durante os séculos XVII e XVIII. O século XIX viu renascer essa arte em vários países da Europa, com motivações um pouco diferentes em cada um deles. Na França, tal renascimento ocorreu, sobretudo, com a finalidade de preservação dos monumentos cristãos e aristocráticos após a grande destruição causada pela Revolução Francesa e por restaurações inadequadas. Artistas, arquitetos e intelectuais franceses se engajaram no processo de restaurar as obras-primas arquitetônicas do passado, as quais, em última análise, representavam a glória da nação francesa — em especial, a arquitetura gótica, que entendiam ter se originado na França. Na Inglaterra, o interesse de arquitetos, como A. W. N. Pugin, impulsionou esse movimento. Na Alemanha, o restauro das obras do passado também

ocorreu, numa tentativa de afirmar a invenção da arquitetura gótica como pertencente à nascente nação germânica. Tais processos se desdobraram em grandiosos projetos de restauração e construção, tais como a restauração da Catedral de Notre-Dame de Paris, coordenado por Violett-le-Duc, e o término da construção da Catedral de Colônia.

O renascimento do gótico, tanto na restauração quanto em novas construções — principalmente de templos inspirados na arquitetura gótica, agora, no século XIX, denominados neogóticos —, gerou a demanda por vitrais, despertando o interesse de vários mestres pelas artes do vidro, sobretudo na França, Alemanha e Inglaterra. Além de ser necessário à composição arquitetônica, o vitral, na segunda metade do século XIX, teve grande importância para as Exposições Internacionais (Allen, 2013), que se configuraram como uma outra fonte de incentivo para novos mestres vitralistas. Este artigo concentra-se principalmente na primeira fase desse período (correspondente a meados do século XIX), durante a qual houve um esforço significativo para a restauração das obras medievais, o que motivou diversos mestres vitralistas a analisar em profundidade os poucos vitrais medievais remanescentes e as técnicas descritas nos tratados da época. Dois estudos de caso são usados para exemplificar esse processo: o primeiro, sobre a restauração de vitrais medievais, e o segundo, sobre a produção de novos vitrais para igrejas góticas ou neogóticas, cujos projetos buscavam manter a aderência aos textos bíblicos que lhes serviram de inspiração.

TRATADOS SOBRE PRODUÇÃO DE OBRAS ARTÍSTICAS NA IDADE MÉDIA

Existem poucos documentos medievais preservados que descrevem a técnica da produção de vitrais, além dos historiadores da arte dedicarem maior atenção aos documentos consagrados à pintura e à arquitetura do que os relativos à produção de vitrais. Entre estes documentos, o mais conhecido é um texto atribuído ao monge Teófilo, *De diversis artibus*², considerado como

2 Segundo Dodwell (1961), Lessing, que publicou a primeira edição do livro em 1781, só conheceu os manuscritos G e L, que não tinham título. Assim, intitulou sua obra como *Schedula diversarum artium* (Tratado sobre as diferentes artes), texto retirado de uma passagem ao final do prólogo do livro primeiro (*hanc diversarum artium scedulam*). Já Bourassé e, posteriormente, Dodwell adotaram o título *De diversis artibus* dos manuscritos V e C, sendo V o manuscrito mais antigo sobrevivente em Viena (Dodwell, 1961; Hediger & Kurmann-Schwarz, 2013). Dessa maneira, atualmente, o livro é conhecido por esses dois títulos

o mais amplo, bem apresentado e detalhado tratado sobre técnicas artísticas da Idade Média (Dodwell, 1961, pp. IX-X). Compõe-se de três livros, entre os quais o segundo é totalmente dedicado a técnicas de trabalho em vidro de forma geral, incluindo a produção de vitrais (Kurmann-Schwarz & Lautier, 2009, p. 109).

Além do *De diversis artibus*, Kurmann-Schwarz e Lautier (2009, p. 109) citam cinco outros tratados, surgidos no fim da Idade Média: o de Antoine de Pisa, o de Francesco Formica, o do monge de Zagan, o *Kunstbuch* e o *Rezeptsammlung* — estes dois últimos de Nuremberg. Dias (1998, p. 3) menciona, ainda, outros três textos: fragmentos da *Compositiones ad tingenda musiva, pelle, etc.*, cuja datação é atribuída ao século IX e de autoria desconhecida; o *De coloribus et artibus Romanorum*, de Heráclio, um tratado de receitas técnicas escrito em versos e de datação incerta; por fim, o *Libro dell'arte*, escrito em cerca de 1370 por Cennino Cennini. O presente trabalho vai se concentrar no *De diversis artibus*, tanto por sua relevância para a produção de vitrais na Europa da Idade Média quanto por sua influência na produção e restauração de vitrais durante o século XIX.

Até o presente momento, ainda existem muitas divergências entre os especialistas sobre a autoria e local de publicação do *De diversis artibus*. Segundo Dodwell (1961), a data de publicação varia do século IX ao início do século XIII, mas alguns indícios levam os autores a convergirem a data de publicação para a primeira metade do século XII, mais especificamente entre 1110 e 1140³. Também não é possível confirmar a autoria do tratado, mas Dodwell (1961) diz não ser impossível atribuí-lo ao monge beneditino Roger, da Abadia de Helmarshausen⁴. A esse respeito, é importante comentar que não se tratava simplesmente de um texto dedicado à difusão das técnicas artísticas, mas que essas atividades eram tratadas de forma profundamente religiosa, como indica o extrato a seguir, retirado do prólogo do livro II:

É claro como o dia que quem se abandona à ociosidade e à irresponsabilidade também se entrega à conversa vazia e à vontade de ofender, à curiosidade, à bebida, a orgias, brigas, lutas, assassinatos, fornicação, roubo, sacrilégio, perjúrio e outras coisas desse tipo que são repugnantes aos olhos de Deus. Deus se lembra do homem humilde e quieto, o homem que trabalha em

3 Dodwell (1961, pp. XVII-XVIII) discute em detalhes os indícios desta datação.

4 Dodwell (1961, pp. XXXIII-XLIV) discute em detalhes os indícios dessa autoria, embora não definitiva.

silêncio em nome do Senhor, obediente ao preceito do Bem-aventurado Paulo, o Apóstolo: “mas antes, trabalhe com as suas mãos nas coisas boas, para que tenha o que repartir com o que estiver necessitado” (Dodwell, 1961, p. 36)⁵.

Quanto às técnicas do vidro, o autor comenta suas motivações neste mesmo prólogo, no qual se pode perceber a sua preocupação em como obter um objeto de vidro pintado que, além da variedade de cores desejada, mantivesse a transparência do vidro, fator crítico para a produção de um vitral:

Desejando seguir este homem, aproximei-me do templo da santa sabedoria e vi o santuário cheio de uma variedade de todas as cores diversas, com a utilidade e a natureza de cada uma apresentadas. Entrando imediatamente sem ser observado, enchi o armazém do meu coração com uma suficiência de todas essas coisas e, sem inveja, as apresentei claramente para seu estudo, tendo examinado cada uma delas com cuidadosa prova e provado todas com mão e olho. Mas como esse tipo de pintura [veja o Livro 1] não pode ser translúcida, eu, como um pesquisador diligente, fiz um esforço particular para descobrir por quais *técnicas engenhosas um edifício pode ser embelezado com uma variedade de cores sem excluir a luz do dia e os raios do sol. Tendo-me aplicado a esta tarefa, entendo a natureza do vidro e considero que este objeto pode ser obtido simplesmente pelo uso correto do vidro e suas variedades. Esta arte, como aprendi com o que vi e ouvi, procurei desvendar para seu uso.* (Dodwell, 1961, p. 37).

Na edição inglesa, o segundo livro é dividido em 31 capítulos (Dodwell, 1961), estendendo-se das páginas 36 a 60; nele, são descritos procedimentos e técnicas muito amplos, a começar pela produção dos fornos para trabalhos em vidro: o forno principal, o de resfriamento e o forno dito para “espalhar e alisar o vidro”, além dos instrumentos de trabalho necessários ao manuseio do vidro (capítulos I a III, respectivamente). A seguir, encontramos capítulos dedicados ao preparo da massa vítrea a partir de cinza e areia (capítulo IV), aos vasos em que se deve trabalhar e fundir o vidro branco (capítulo V) e ao preparo de placas de vidro (capítulo VI) e, ainda, dois capítulos sobre o preparo de vidro amarelo e púrpura, respectivamente (capítulos VII e VIII).⁶

5 Todas as traduções deste artigo são da autora.

6 As tonalidades eram, geralmente, obtidas pela adição de pequenas quantidades de óxidos metálicos. As cores que vão do amarelo ao vermelho, normalmente, são conseguidas por meio de compostos de antimônio, enquanto a cor roxa se deve ao dióxido de manganês.

O capítulo IX trata da produção de placas de vidro, que podem ser coloridas e, posteriormente, cortadas no formato desejado para a fabricação de janelas. Em seguida, os capítulos X e XI abordam, respectivamente, a produção de vasos de vidro e de ampolas de pescoço comprido. No capítulo XII, encontramos informações a respeito das cores em vidros opacos e nos capítulos XIII e XIV, duas técnicas gregas para decorar vasos de vidro com ouro e prata e para confeccionar objetos de vidro que contenham partes de várias cores. O capítulo XV descreve uma técnica grega de vidro decorado com mosaicos, enquanto o XVI volta-se à produção de vasos de barro esmaltado e lâminas de vidro de diversas cores.

A produção de vidros para janelas é trabalhada, especificamente, do capítulo XVII a XXIX (Dodwell, 1961, pp. 36-60). Os capítulos XVII e XVIII abordam, respectivamente, o desenho no vidro, que dará origem às figuras desejadas, e o corte dessas figuras propriamente dito. O capítulo XIX trata da produção da grisalha, utilizada para pintar o vidro, além de formas de pintar e colocar as letras no vidro. No capítulo XX, o autor descreve como usar a grisalha para alterar parcialmente a tonalidade do vidro, criando sombras ou mesmo retocando as faces e parte dos corpos das figuras; já no XXI, ensina como colorir os objetos para tornar a pintura ainda mais bela e qual cor escolher para representar a pele das figuras humanas. Os capítulos XXII e XXIII tratam, respectivamente, do preparo do forno de cozimento do vidro após a pintura e do cozimento propriamente dito, incluindo como identificar o momento em que o cozimento está concluído. Os capítulos XXIV a XXVI trazem a preparação do molde em ferro para fundir os perfis de chumbo na forma de H e a preparação destes. O capítulo XXVII, trata da montagem do vitral, reunindo as peças de vidro e o chumbo. No capítulo XXVIII, o autor explica como dispor pequenos pedaços de vidro, imitando pedras preciosas, para adornar ainda mais o vitral.

Finalmente, nos três últimos capítulos, o autor ensina, respectivamente, a fazer janelas simples, a consertar vasos de vidro quebrados e a produzir anéis de vidro. O conteúdo desses capítulos nos permite afirmar que as etapas principais de produção dos vitrais foram contempladas na obra, desde a concepção inicial, passando pelo preparo do vidro, a pintura, todas as etapas de cozimento necessárias e finalmente a montagem. Consiste, portanto, em um tratado completo para a produção de objetos utilitários e artísticos em vidro.

Segundo Hediger & Kurmann-Schwarz (2013, p. 261), a partir de 1774, enquanto pesquisava o uso da tinta a óleo na biblioteca ducal de Wolfenbüttel, Lessing recuperou dois dos manuscritos originais deste tratado e em 1781, Leiste, com a revisão de Lessing, organizou a primeira publicação desses textos com o título *Schedula diversarum artium*. Este livro despertou um grande interesse entre os artistas da época (Dias, 1998, pp. 3-4), tornando a publicação bastante difundida. Também contribuiu para a difusão desses conhecimentos a tradução para o francês do conde Charles L'Escalopier em 1843 (Brisac, 1986, p. 149). Tais obras foram essenciais para o resgate dos processos de produção de vitrais ditos medievais na Europa ocidental do século XIX.

RENASCIMENTO DA PRODUÇÃO E RESTAURAÇÃO DE VITRAIS NO SÉCULO XIX

A produção de vitrais sofreu um ocaso, praticamente desaparecendo da Europa, por questões religiosas e econômicas, entre meados do século XVII e final do XVIII (Finance, 2008, p. 3). De acordo com Godlevskaya (2013, p. 228), esse declínio teria começado a partir do Concílio de Trento, pois a Igreja Católica considerava que os vitrais obscureciam o interior dos locais de culto, distraindo os fiéis. Ao longo do século XVIII, o “século das luzes”, muitos vitrais medievais foram retirados das igrejas francesas, a fim de permitir uma iluminação mais intensa. Consequentemente, durante esse período, o conhecimento sobre os processos produtivos medievais, discutido no item anterior, foi sendo gradativamente perdido.

Já no século XIX, ocorreu uma revitalização da técnica do vitral, em especial nos principais centros produtores de vitrais de França, Alemanha e Inglaterra. Um dos propulsores desse processo foi o movimento romântico e seus ideais de harmonia universal — uma primeira reação cultural à crise desencadeada pelas drásticas mudanças pós-Revolução Francesa e Revolução Industrial (Pinheiro, 2010, pp. 437-439). Segundo Brisac (1986, p. 145), essa “redescoberta” da Idade Média, mais especificamente da arte gótica, ocorreu na Inglaterra e na Alemanha, a partir do interesse de intelectuais, como o arquiteto inglês A. W. N. Pugin e o escritor Goethe (um colecionador de vitrais antigos). Além disso, a essa altura, a visão da Igreja Católica a respeito do assunto também havia mudado: os vitrais decorados seriam capazes de criar um clima de intimidade, propício à oração individual,

tendo em vista que os fiéis costumavam reclamar da forte claridade quando queriam meditar (Finance, 2008, p. 3).

Para resgatar o conhecimento sobre as técnicas e, consequentemente, sobre a produção, foi necessário recuperar não apenas o processo de fabricação do vitral em si, mas também do vidro, especialmente do vidro colorido, o que capturou a atenção de vários químicos da época e de alguns mestres vitralistas. Foi a partir desses estudos que as técnicas e o estilo dos vitrais do século XIII foram recuperados e revalorizados.

Contudo, as características desse renascimento em cada um dos três maiores países produtores foram um pouco distintas. Na França e na Inglaterra, embora o primeiro quartil do século XIX tenha sido dedicado a experimentações da produção de vidro e do vitral e ao treinamento de artesãos, os resultados ainda estavam distantes dos procedimentos medievais. Por outro lado, na Alemanha, a produção do vidro colorido e dos vitrais já apresentava aparência próxima aos da época medieval (Brisac, 1986, p. 145).

Ainda segundo Brisac (1986, pp. 146-148), na Inglaterra, um dos pioneiros no processo de recuperação das técnicas vitrais, Thomas Willement, não se baseou no vidro gótico do século XIII, raro no país, mas no do século XIV, época em que os vitrais floresceram naquele país. A partir de 1830, o arquiteto inglês Augustus Pugin reuniu artesãos para experimentações de produção de vitrais. Na Inglaterra, o renascimento da arte vitral estava atrelado a um crescente interesse pela arte medieval e ao clima mais religioso que prevalecia no país e os vitrais passaram a ser considerados o equivalente a um catecismo. O vitral servia tanto para decorar as construções, como para fornecer mensagens simbólicas. Entretanto, a qualidade do vitral inglês ainda deixava a desejar quando comparada a produzida em outros locais da Europa.

Brisac relata que, entre 1840 e 1850, foram fundados novos *ateliers* de vitrais, cujo ressurgimento contou com a ajuda dos pintores nazarenos⁷ em Munique, pintores estes que inspiraram muitos artistas do vidro. Este grupo tinha por objetivo redescobrir o espírito criativo dos artistas medievais e renascentistas e opor-se aos seus contemporâneos, que consideravam corruptos

7 Pintores nazarenos: Grupo de pintores que se formou em torno de F. Overbeck (1789-1869) e F. Pforr, em Viena. Criou uma confraria e, depois, estabeleceu-se em Roma, em um convento às margens do Pincio, com o propósito de recuperar não só a inspiração ascética, como também a honesta profissão e a expressão pura dos pintores do *Quattrocento* italiano. Apesar de o resultado ter sido decepcionante, com isso, reafirmou-se a identidade romântica entre arte e vida, inspiração e fé religiosa, espiritualidade e beleza (Argan, 1992, p. 31).

em vários níveis. Segundo Brisac (1986, p. 148), “Suas cores permaneceram intencionalmente medievais e foram aplicadas de forma plana. Essa decisão, tanto estética quanto espiritual, correspondia aos objetivos de vários mestres da pintura em vidro europeus, não apenas ingleses, mas também franceses”. Na Inglaterra, o movimento dos pré-rafaelitas utilizou os elementos essenciais da doutrina Nazarena, tais como o retorno à pureza da arte cristã primitiva e a crença de que a arte deve servir a um propósito moral ou religioso. Esta visão da arte disseminou-se também entre uma parte dos mestres vitralistas do período.

Em 1861, William Morris e alguns associados, entre os quais o pintor Edward Burne-Jones, fundaram uma empresa de decoração e artes gráficas, a Morris and Co., que exerceu duradoura influência no desenvolvimento de vitrais laicos e religiosos na Inglaterra e no continente europeu até a Primeira Guerra Mundial. Os dois artistas eram admiradores do poeta e pintor pré-rafaelita Dante Gabriel Rossetti, com quem trabalharam de 1861 a 1864; outros pré-rafaelitas também integraram a empresa, que funcionava com base em princípios igualitários. Produzindo vitrais, móveis, papéis de parede e objetos, seus participantes entendiam a decoração de uma casa ou outra construção como um todo orgânico, atitude que teve importantes repercussões no campo do vitral laico após 1860.

A visão da Morris and Co. era semelhante à de outros artistas seus contemporâneos, puristas e concentrados na arte medieval, principalmente a dos séculos XIV e XV. Posteriormente, sob a influência de Rossetti e do crítico de arte John Ruskin, o grupo de artistas fundadores dessa companhia desenvolveu um interesse especial pelo Renascimento italiano.

Os trabalhos de produção de vitrais eram executados por diferentes técnicos, cada qual em uma determinada tarefa, o que, comparado com a abordagem acadêmica usada na França nesse mesmo período, voltada para a reprodução do vitral medieval em materiais e cores, produzia resultados mais agradáveis ao público do período, com efeitos de cor, luz e elementos gráficos novos, inspirados nas linhas sinuosas da pintura Pré-Rafaelita. Com eles, o vitral redescobriu seu papel como arte da luz e da cor, além de terem sido introduzidos novos elementos gráficos dotados de linhas sinuosas, característica dos pintores pré-rafaelitas. Criaram um repertório decorativo, como a folhagem estilizada colocada por Morris no fundo das obras, que caminhou posteriormente para o *Art Nouveau*. Suas primeiras obras eram medievalistas, mas as últimas tinham uma qualidade original e moderna. Em 1875, a parceria

se dissolveu, e Burne-Jones continuou de forma independente a desenvolver os vitrais, que ganharam formas cada vez mais delicadas (Brisac, 1986, pp. 153-155).

O sucesso de tal Companhia impulsionou o mercado de vidros laicos e religiosos na Inglaterra, e esta demanda se intensificou também nas colônias e nos Estados Unidos. Ao final do século XIX, esse movimento havia dado à luz a uma florescente indústria de arte decorativa, que englobava vitrais, tecidos, mosaicos e móveis. Nesse cenário, estiveram envolvidos muitos artistas de fora de Londres, como pintores e cartunistas, que formaram grupos como o *Arts and Crafts Movement* (Brisac, 1986, pp. 155-157).

Tratando, agora, especificamente, do caso francês, sobretudo de Paris, grande parte dos vitrais decorados das igrejas foi substituída, ao longo do século XVIII, por janelas de vidro da Boêmia, em geral azuis. Já no início do século XIX, o clero começou a cobri-las com cortinas, a fim de proporcionar um clima mais intimista para as orações, e, em 1820, decidiu substituir os vidros claros por vitrais coloridos, que difundiam uma luz mais suave. No entanto, ainda seria necessária quase uma década até que houvesse um produto adequado para essa substituição (Finance, 2008, p. 2).

Outro grande impulsionador desse processo foi o prefeito do Seine, o conde de Chabrol, que, em 1823, durante uma viagem à Inglaterra (país do qual era entusiasta) descobriu muitas inovações, inclusive a produção do vitral colorido (Finance, 2008, pp. 3-4). Retornando à França, encomendou, em 1825, vitrais para a nova Capela da Virgem da Igreja de Sainte-Élisabeth, dos quais três vieram do ateliê de Collins, em Londres, enquanto os demais foram feitos em Paris, pelos ingleses Warren-White e Edward Jones, convidados a trabalhar na fundição Saint-Laurent. Instalados entre 1826 e 1828, são os primeiros vitrais coloridos de uma igreja parisiense no século XIX. O sucesso alcançado estimulou, então, os franceses a abrirem ateliês de pintura em vidro, como o de porcelana de Sèvres, em 1827, e o de vidraria de Choisy-le-Roi, em 1829. Neste último, trabalharam mestres vitralistas importantes, como Oudinot, Gérente e Gsell, que abriram seus próprios ateliês na segunda metade do século. Embora os dois primeiros ateliês tenham alcançado êxito, a situação não perdurou em função dos altos custos de produção (Finance, 2008, p. 4).

O interesse pelos vitrais medievais, suas técnicas de produção e iconografia também se intensificou devido a alguns pesquisadores, inserindo-se em um movimento mais amplo no início do século XIX. Ligado ao conceito de *héritage*, buscava preservar os monumentos eclesiásticos e laicos nacionais

franceses, tratando-os como patrimônio nacional. Tal interesse foi, em parte, consequência da destruição de inúmeras construções e objetos, na esteira da Revolução Francesa, mas também da realização de restaurações pouco cuidadosas, que acabaram degradando as características dos antigos monumentos arquitetônicos. Uma das primeiras manifestações, nesse sentido, foi a criação do *Musée des Monuments français*, por Alexandre Lenoir, em 1795 (Denoël, 2005, p. 2).

Como questão adicional havia, ainda, uma disputa entre França e Alemanha sobre a origem da arte gótica — os alemães a afirmavam como a mais alta expressão do espírito alemão e do estilo nacional por excelência. Não é de surpreender a coincidência temporal entre a conclusão dos trabalhos na Catedral de Colônia (1842), o início da restauração da Catedral de Notre-Dame de Paris (1845) e a construção da primeira igreja neogótica francesa, a Igreja de Santa Clotilde, em Paris (1846). Como afirma Denoël:

De agora em diante, o estudo da Idade Média tinha por objetivo celebrar o gênio criador dos artistas franceses dessa época e devolver à França o lugar que lhe era devido na história universal da arte, entre a Grécia clássica e a Itália do Renascimento. Em primeiro lugar fenômeno de moda, a Idade Média tornou-se por isso o cimento da identidade nacional francesa (Denoël, 2005, p. 3).

Essa disputa ensejou o desenvolvimento de uma arqueologia científica, que tinha o objetivo de estudar as “antiguidades”, ou seja, os traços materiais do passado nacional em objetos e monumentos. Os primeiros “estudos arqueológicos” do início do século XIX foram realizados por alguns amadores esclarecidos e apaixonados pelos monumentos da Idade Média, no escopo de uma atividade enciclopédica, inspirada no “século das luzes”. No entanto, já a partir das décadas de 1810 e 1820, surgiriam grupos especializados em determinados assuntos, dando origem a trabalhos eruditos e a sociedades especializadas em arqueologia em toda a França — herdeiras, por sua vez, das academias do Antigo Regime, abolidas em 1793. Esse movimento foi o embrião da arqueologia no país e culminou, em 1834, na criação da Sociedade Francesa de Arqueologia, em Caen, que se dedicava ao estudo dos monumentos, em geral medievais, com o objetivo de descrevê-los e preservá-los (Denoël, 2005, pp. 3-4).

A partir desse momento, o interesse pela Idade Média e pelo gótico estendeu-se a outras áreas do conhecimento correlatas, como os estudos

iconográficos das representações da arte medieval (Denoël, 2005, p. 8). Em 1844, foram fundados, por Adolphe Didron, os *Annales Archéologiques*, revista especializada em arqueologia e arte medieval. Seus artigos encaravam a arte do vitral como uma arte moral, um ofício com valores espirituais que agradavam tanto aos eclesiásticos quanto a alguns mestres vitralistas (Brisac, 1986, p. 151).

A esse amplo contexto sociocultural, um componente merece ser adicionado: o interesse de intelectuais, arquitetos e outras figuras da elite francesa, como o escritor Victor Hugo, que buscaram envolver autoridades civis e eclesiásticas no processo de conservação das construções medievais; o seu famoso romance *Notre-Dame de Paris*, publicado em 1831,⁸ foi um enfático alerta neste sentido. Em meados do século XIX, foram aprovadas grandes obras de restauração: das janelas góticas da Sainte-Chapelle, da Abadia de Saint-Denis (1849-1858) e da Catedral de Notre-Dame (1861-1865). Viollet-le-Duc ficou encarregado de várias delas, alinhado com os ideais do movimento romântico de retorno a um passado de glória francês.

A partir dos fatores mencionados acima, ocorreu uma demanda por vitrais, sobretudo os de aparência medieval, entre os anos de 1830 e 1840; além disso, diversas manufaturas de vitrais foram abertas na França. Em 1839, foi instalada a primeira janela com vitral “arqueológico” na França, uma representação da Paixão de Cristo na Capela da Virgem da Igreja de Saint-Germain l’Auxerrois. Entre 1840 e 1850, o Serviço dos Edifícios Diocesanos e o Serviço de Monumentos Históricos estiveram à frente de muitas restaurações de, respectivamente, construções religiosas e construções protegidas. Contudo, em relação ao resultado, Brisac (1986, pp. 149-151) comenta que, cinquenta anos mais tarde, os historiadores concluíram que os artistas do século XIX, os quais buscavam uma abordagem “arqueológica” do restauro, haviam, na verdade, modificado radicalmente a disposição dos trabalhos anteriores.

Tratando, agora, de um contexto mais amplo, a partir de 1870, a quantidade de encomendas aumentou muito, e os trabalhos se tornaram mais industrializados, perdendo o caráter criativo. Nas palavras de Brisac (1986, p. 153), “artesãos foram mesmo obrigados a recorrer a processos de fabricação industriais, prejudiciais à natureza artística do ofício, como a impressão de tintas em vidro.”⁹

8 Consultar Le Men (2012) para mais detalhes sobre o impacto social do romance de Victor Hugo.

9 Tradução do inglês pela autora.

As Exposições Universais foram outro movimento de divulgação e comparação dos trabalhos entre os mestres vitralistas dos vários países, no qual uma parte da seção de *Fine Arts* era dedicada a esses profissionais. Os vitrais eram utilizados como parte da arquitetura, e havia competições, recompensadas com prêmios, após as exibições. Mestres vitralistas acompanhavam a evolução das técnicas, enquanto cartunistas analisavam variações de gosto e novas modas. Graças à Exposição Universal de 1855, na França, o vitral laico pôde se desenvolver rapidamente no país e, já na segunda metade do século, os vitrais apareceram em prédios públicos e casas, como parte da decoração, e até mesmo em móveis (Brisac, 1986, pp. 157-158).

A tendência de produção e restauração de vitrais permaneceu até cerca de 1920, quando a demanda por estas obras caiu muito em função de transformações culturais, como a secularização da sociedade, o que reduziu a demanda de vitrais para construções religiosas. Também fatores econômicos como a necessidade de reconstruções mais prementes dos prédios destruídos na Primeira Guerra Mundial, e posteriormente as dificuldades financeiras resultantes da Crise de 1929 e da Grande Depressão. As melhorias técnicas que possibilitaram a produção industrial de vidros planos muito mais baratos e por fim, fatores estéticos, visto que os padrões surgidos como o Art Déco e o Modernismo rejeitavam a ornamentação elaborada dos vitrais coloridos, foram outros fatores relevantes na redução da demanda por vitrais. Muitos dos vitrais criados para as Exposições Universais e construções se perderam, mas tamanha havia sido sua popularidade que, na virada do século, surgem materiais substitutos, como o *vitrauphanie*, uma espécie de papel transparente para ser aplicado em uma janela, imitando um vitral (Brisac, 1986, p. 159).

A partir deste breve resumo da evolução do vitral no século XIX na Europa, pode-se avaliar a quantidade de diferentes influências que perpassaram a produção destes objetos artísticos, levando a técnicas e resultados visuais muito diferentes. Esta produção atendia a demanda europeia de vitrais laicos em residências da burguesia, prédios governamentais e igrejas, em especial a restauração de templos góticos e a construção de neogóticos. Mas esta produção, iniciada na Europa nas primeiras décadas do séc. XIX, também foi enviada mais tarde para regiões periféricas, como as Américas e Ásia. No caso do Brasil ela ocorreu no último quartil do séc. XIX, através principalmente da influência cultural francesa e econômica inglesa.

DOIS ESTUDOS DE CASO DE MESTRES VITRALISTAS FRANCESES

Muitos vitralistas franceses que iniciaram sua trajetória artística na primeira metade do século XIX foram influenciados pelos estudos arqueológicos das obras medievais, buscando a recuperação das técnicas dessa época com o objetivo de atingir resultados semelhantes nas obras de restauro e produção de vitrais

Nesta seção, são discutidos dois estudos de caso a partir das trajetórias artísticas de três mestres vitralistas franceses: Henri e Alfred Gérente e Claudius Lavergne. O primeiro foi um pioneiro na recuperação das técnicas medievais, mas teve uma curta carreira, tendo falecido aos 39 anos de idade. Alfred, irmão mais novo de Henri, bem como Claudius Lavergne, mantiveram-se ativos de meados até o último quartil do século XIX, participando juntamente com Viollet-le-Duc, no restauro de vitrais franceses medievais.

Henri e Alfred Gérente foram mestres-vitralistas em meados do século XIX, na esteira das pesquisas ditas arqueológicas sobre os monumentos medievais franceses. Eles se debruçaram sobre documentos e fragmentos, muitas vezes em mau estado de conservação, dos vitrais franceses medievais para conseguir resultados muito próximos dos originais medievais nas obras de restauração que assumiram. Dedicaram-se à realização de vitrais ditos “arqueológicos”, que envolvia aproveitar o que fosse disponível do vitral a restaurar e, quando não fosse possível, procurar outros vitrais antigos no tema desejado. Assim, os irmãos Gérente reuniram um conjunto de vitrais medievais para servir de inspiração para suas restaurações (Suau, 1973, p. 632). Henri Gérente teria sido:

. . . um artista cheio de paciência e zelo, e que, depois de ter desenhado e copiado os nossos manuscritos, estudado e analisado os vitrais das nossas catedrais, hoje vem dedicar o fruto dos seus estudos ao progresso de uma arte tão pouco compreendida pelos nossos fabricantes como muito apreciada pelo público. (Lassus, 1844 como citado em Suau, 1973, p. 636).

Segundo Didron (1844 como citado em Suau, 1973, p. 636), Henri Gérente fundou, em 1844, um ateliê de pintura com motivos “arqueológicos”, fornecendo cartões para produção de vitrais e outras atividades artísticas. Logo a seguir, porém, antes do concurso para a execução dos vitrais da

Sainte-Chapelle, ocorrido em 1846-1847, ele já havia criado seu próprio ateliê de produção de vitrais (Didron, 1847 como citado em Suau, 1973, p. 636). Ainda segundo o autor, Henri Gêrente “colocou-se à frente dos nossos pintores de vidro e foi um dos líderes do renascimento da Idade Média na França” (Didron, 1849 como citado em Suau, 1973, pp. 636-637).

O percurso profissional de Henri influenciou Alfred que, após a morte precoce do irmão mais velho, herdou o seu legado de trabalho e sua oficina de mestre-vitralista. Assim, Alfred se tornou um dos grandes mestres da restauração do vitral de características medievais em meados do século XIX e um dos mestres-vitralistas de confiança de Viollet-le-Duc. Além da restauração de vitrais em Saint-Denis, participou de restaurações na Notre-Dame de Paris e na Igreja de Saint Nazaire, em Carcassone.

Os exemplos a seguir mostram vitrais restaurados por Alfred Gêrente no século XIX, na Capela da Virgem do deambulatório da Abadia de Saint Denis — local onde, no século XII, o abade Suger consolidara algumas das características do estilo gótico e comissionara a execução do primeiro grande conjunto de vitrais medievais franceses (as obras estão apresentadas na Figura 1 a Figura 3). Na primeira, encontra-se uma visão do conjunto da capela; na segunda, o detalhamento do painel da esquerda, com representações da infância de Cristo; na terceira, o detalhamento do painel da direita, “A árvore de Jessé”.

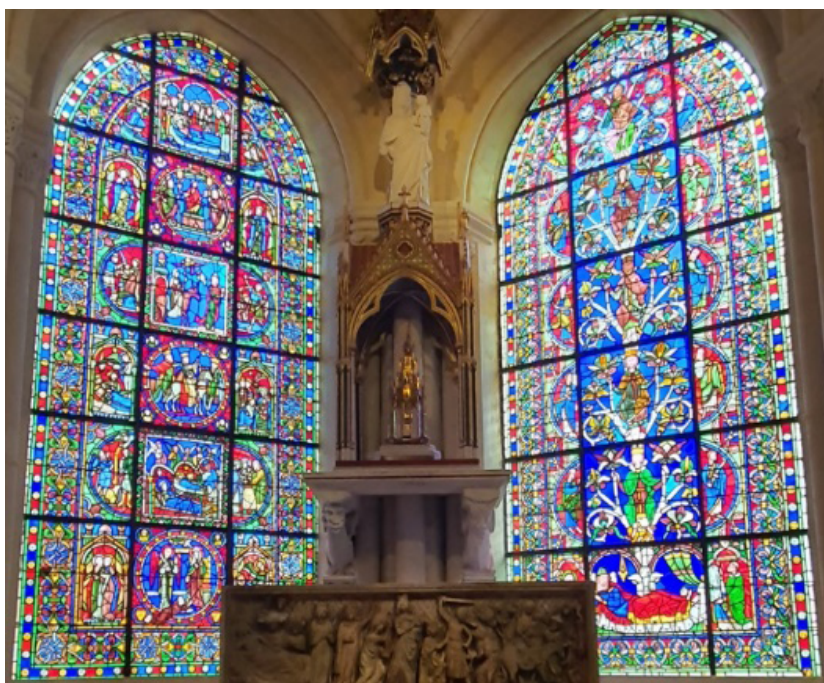
A imagem da esquerda da Figura 2 exibe os dois quadros inferiores, que representam “A anunciação” e “A natividade”, obras do século XII. Na imagem do centro, estão apresentados os quatro painéis superiores, representando “A viagem dos reis magos”, “A fuga para o Egito”, “Jesus e os doutores” e “O sono da Virgem”, executados em 1849. Na Figura 3, “A árvore de Jessé”, ocorre o inverso: os dois quadros inferiores, à esquerda na imagem, foram executados em 1848, enquanto os quatro superiores, mostrados no centro, são originais do século XII.

Um espectador não especializado em vitrais medievais, ao observar aqueles reproduzidos nas figuras 2 e 3, dificilmente perceberia diferenças entre as imagens que indicassem se as obras foram realizadas no século XII ou XIX, o que nos atesta como as restaurações de vitrais realizadas no século XIX, de fato, buscavam a aproximação formal e cromática com as primeiras obras francesas do século XII. Segundo Grodecki (1952), citado em Suau (1973, p. 644), mesmo as cenas originais do século XII tiveram inserções de fragmentos para completar o trabalho. Assim, o painel da “A árvore de Jessé” em Saint Denis, foi organizado

por Alfred Gérente e Viollet-le-Duc com engenhosos e inteligentes acréscimos a partir de elementos originais.

A cópia de vitrais antigos foi bastante comum no século XIX (Suau, 1972, p. 635), de forma que “o pastiche e a restauração de antigos vitrais foram a melhor escola para mais tarde entrar com sucesso no caminho das criações originais” (Didron, 1889 como citado em Suau, 1973, p. 644).

Figura 1. *Conjunto vitral na Capela da Virgem, no deambulatório da Abadia de Saint Denis*



Fonte: Acervo pessoal, 2023.

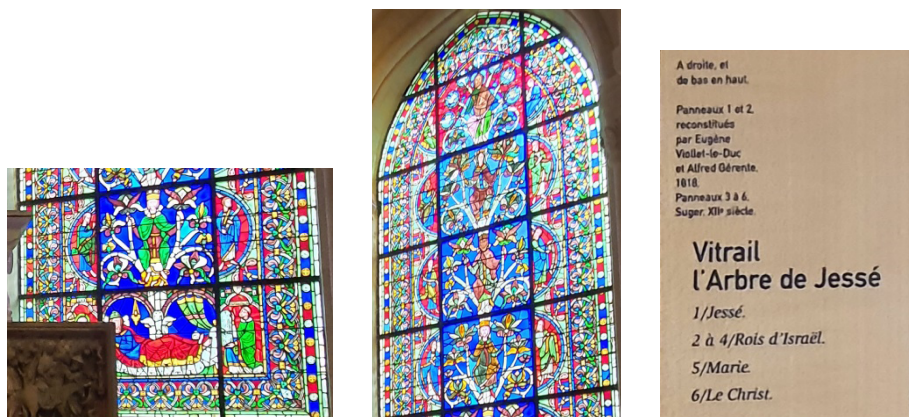
Figura 2. Vitral do painel esquerdo, *A infância de Cristo*, Capela da Virgem, no deambulatório da Abadia de Saint Denis



Legenda: Esq.: Detalhe do vitral “A infância de Cristo” (painéis 1 e 2, século XII); centro: Detalhe do vitral “A infância de Cristo” (painéis 3 a 6, século XIX); dir.: Legenda no local (à esquerda, e de baixo para cima. Painéis 1 e 2, Suger, século XII. Os outros painéis: criação de Eugène Viollet-le-Duc e Alfred Géroente, 1849 – Vitral da Infância de Cristo: 1. A anunciação, 2. A natividade, 3. A viagem dos reis magos, 4. A fuga para o Egito, 5. Jesus e os doutores, 6. O sono da Virgem)

Fonte: Acervo pessoal, 2023.

Figura 3. Vitral do painel direito, A Árvore de Jessé, Capela da Virgem, no deambulatório da Abadia de Saint Denis



Legenda: Esq.: Detalhe do vitral “A Árvore de Jessé”,
(painéis 1 e 2, século XIX); centro: Detalhe do vitral
“A Árvore de Jessé” (painéis 3 a 6, século XII);
dir.: Legenda no local (à direita, e de baixo para cima.
Painéis 1 e 2, reconstituídos por Eugène Viollet-le-Duc et Alfred Géroente, 1846. Painéis 3 a 6, Suger, século XII. - Vitral “A Árvore
de Jessé”: 1. Jessé, 2 a 4. Reis de Israel, 5. Maria, 6. O Cristo)
Fonte: Acervo pessoal, 2023.

A história de vida do terceiro mestre vitralista, Claudius Lavergne, foi um pouco diferente. Nasceu em Lyon, em 1815, e morreu em Paris, em 1887 (Lavergne, n.d., capa). Desde pequeno, esteve profundamente ligado à religião. Foi inicialmente aluno de Ingres, com quem aprendeu a tradição classicista. Posteriormente, tornou-se discípulo de Victor Orsel, artista francês ligado aos pintores nazarenos, que buscavam resgatar a espiritualidade e os valores originais das representações cristãs; essa aproximação foi sendo traçada naturalmente, em função da forte religiosidade de Lavergne. Entendia que sua arte deveria seguir um caminho entre a dos pré-renascentistas, como Fra Angelico, e Rafael. Segundo seu filho:

... ele sustentava que se deve conhecer anatomia, desenho e pintura como Michelangelo, mas pensar e dizer como Fra Angelico. E, de fato, ele realizou seu programa, dando a todas as suas obras uma correção perfeita, submetendo sempre o aspecto plástico à expressão da ideia. (Lavergne, n.d., p. 16).

A sua fé católica, associada à formação artística, fez com que Lavergne se envolvesse com a arte sacra desde o início da carreira. Em 1839, tornou-se membro fundador, juntamente com Henri Lacordaire¹⁰ e outros seis artistas, da Sociedade de São João, o Evangelista, para o desenvolvimento da arte cristã, cujo lema era “aprender como Overbeck e seus companheiros a usar a arte para fazer o bem” (Brisac, 1986, p. 149), mostrando a inspiração desses artistas na abordagem dos nazarenos. A Sociedade era voltada à redescoberta espiritual e formal da arquitetura gótica e dos primitivos tendo Lacordaire escrito “é a primeira vez, desde a queda da arte cristã, que artistas se reúnem em irmandade para extrair sua sublime profissão do lodo e da imbecilidade pagã” (Guillot, 2020, parag. 16).

Mais tarde, Lavergne integrou também as fraternidades leigas de São Domingos e São Francisco de Assis. Ao longo de sua carreira, desenvolveu a atividade de crítico de arte, durante a qual escreveu vários textos sobre o tema, defendendo sempre as representações artísticas ligadas à tradição católica.

Segundo Lavergne (n.d., p. 60), seu pai participou, ainda, das expedições arqueológicas a Chartres, Normandia e Bélgica, na companhia de Didron, inspecionando diversas catedrais e aprofundando, assim, seus conhecimentos sobre a arte da Idade Média. No entanto, o que se depreende das palavras do filho do artista é que Lavergne considerava a abordagem dita “arqueológica” muito limitada, por restringir o potencial artístico e valorizar resquícios insignificantes do passado em detrimento das verdadeiras obras de arte. Depois dessas viagens, fez alguns desenhos de vitrais, alguns executados por Didron e outros por Lusson (Lavergne, n.d., p. 62) e, a partir desse momento, Lavergne começou a desenvolver a técnica da pintura em vidro.

Trabalhou também como inspetor arqueológico de Viollet-le-Duc, o que lhe permitiu aprofundar seus conhecimentos sobre vitrais. Segundo Denoël (2005), em artigo que trata das questões iconográficas dos vitrais do século XIX:

Essa redescoberta da arte do vitral beneficiou indiretamente o aprofundamento do conhecimento iconográfico. Considerada perdida, esta forma de arte experimentou um notável renascimento no século XIX graças à pesquisa de artistas de vidro sobre os processos de fabricação de vitrais medievais. O exemplo de Claudius Lavergne e seu filho Georges-Claudius é esclarecedor

¹⁰ Lacordaire, padre dominicano, orador e jornalista, foi o responsável pela restauração da Ordem Dominicana na França no século XIX. Profundamente religioso, mas aceitando os princípios libertários da Revolução Francesa, buscou compatibilizar esses princípios com a fé católica.

a esse respeito: com base nas receitas do monge Teófilo, esses dois mestres vitralistas reviveram assim as técnicas e o estilo dos vitrais do século XIII, cuja simplicidade formal e brilho de paleta eles admiravam. Seu profundo conhecimento neste campo pode ser explicado por sua versatilidade profissional: enquanto Claudius Lavergne pai era conhecido tanto como arqueólogo quanto como crítico de arte (entre outros para *l'Univers* e para a *Revue de l'art chrétien*, . . .), Georges-Claudius filho não era apenas um arqueólogo, mas também presidente da sociedade dos artistas cristãos da França e membro de várias sociedades científicas (pp. 13-14).

A partir desse momento, diante da grande demanda de restaurações e produção de vitrais, Claudius Lavergne começou a exercer a atividade de mestre vitralista, fundando seu ateliê, em Paris, em 1856 (Lavergne, n.d., p. 59).

Assim, pode-se afirmar que os Lavergne utilizaram os conhecimentos que acumularam, bem como os vitrais remanescentes do século XIII, para desenvolver seus vitrais de temática cristã, preservando algumas características medievais. Um exemplo disso é apresentado na Figura 4, na qual, à esquerda, está a obra em vitral de Claudius Lavergne, intitulada “A infância de Cristo”, feita para a capela de São José, na igreja de São Nizier, em Lyon, e executada em 1858. Sobre essa cena, seu filho descreveu:

Entre outras obras-primas, ele fez para São Nizier uma oficina em Nazaré, onde o divino Menino presenteia seu pai adotivo com um martelo e três pregos. A Santíssima Virgem parou de fiar quando viu nas mãos de seu filho os instrumentos de sua paixão. Também São José medita enquanto trabalha, e no céu vemos os anjos carregando a Santa Casa de Nazaré para Loreto (Lavergne, n.d., p. 73).

Figura 4. *São José e o Menino Jesus na oficina de trabalho*



Legenda: Esq.: Capela de São José, Igreja de São Nizier, Lyon, França, 1858; dir.: Igreja Nossa Senhora Mãe dos Homens, Santuário do Caraça, Catas Altas, Brasil, 1885.

Fonte: Esq.: 69123 – Église Saint-Nizier, Chapelles; dir.: Acervo pessoal, 2021.

Essa obra apresenta um aspecto relevante para a Historiografia da Arte brasileira, pois mostra a reutilização de cartões em obras realizadas na França e no Brasil com uma grande distância temporal de realização. A produção de vitrais a partir dos mesmos cartões era uma prática comum entre os vitralistas, o que pode, inclusive, colaborar para a identificação dos autores de algumas obras. Lavergne desenvolveu, quase trinta anos depois da obra na Igreja de São Nizier, o mesmo tema, utilizando os mesmos elementos simbólicos das ferramentas do martírio de Cristo, para a primeira igreja neogótica católica consagrada no Brasil, a Igreja de N. Sra. Mãe dos Homens, no Santuário do Caraça, em Catas Altas, Minas Gerais. No lado direito da Figura 4 é exibida a obra da igreja brasileira. Apesar da grande variação cromática entre as duas obras e da provável diferença de dimensões, o cartão utilizado é o mesmo. Dessa maneira, no final do século XIX, alguns reflexos desse grande movimento de recuperação das técnicas e iconografias dos vitrais medievais, ocorrido em meados do século na Europa, chegaram aos locais mais periféricos, como o Brasil, ilustrando a circulação global destas obras.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A produção e a restauração de vitrais, técnica praticamente extinta durante os séculos XVI e XVII na Europa, desfrutou de um importante renascimento no século XIX, face a mudanças no contexto sócio-histórico e cultural dos maiores países produtores. Nesse cenário, houve uma revalorização da Idade Média, dentro do movimento Romântico e dos grandes projetos de restauração das construções medievais.

Esse renascimento iniciou-se com a recuperação de antigas receitas medievais das artes em vidro, em especial as do *De Diversis Artibus*. Na França, os vitralistas da primeira metade do século XIX buscaram reproduzir essas receitas, de forma que os vitrais restaurados ou produzidos nas grandes obras de restauração arquitetônicas fossem muito semelhantes aos originais, dentro de uma visão “arqueológica”. Henri e Alfred Gérente são dois exemplos de artistas dotados dessa motivação. Outros, influenciados por motivações mais espirituais e ideais românticos, como Claudius Lavergne, buscavam, essencialmente, a aderência aos textos bíblicos e o entendimento espiritual dessas obras pelos fiéis. Na segunda metade do século, surgiram demandas por vitrais para novas construções religiosas e laicas. Alguns artistas se inspiraram na técnica e nos temas medievais, mas posteriormente, caminharam para uma posição artística mais independente e desenvolveram mudanças técnicas e iconográficas que resultaram em vitrais mais modernos.

Mais para o final do século, a demanda por esses objetos de arte decorativa se expandiu para outras regiões geográficas, como as Américas e a Ásia. Ao Brasil, chegou, pelo menos, uma obra de um mestre que havia trabalhado na restauração e na produção de vitrais na França durante a segunda metade do século XIX.

REFERÊNCIAS

Allen, J. M. (2013). *Stained glassworlds: stained glass at the international exhibitions, 1851-1900* [Tese de Doutorado, Universidade de York]. White Rose eTheses Online. <https://tinyurl.com/3c2musv2>

Argan, G. C. (1992). *Arte moderna*. Companhia das Letras.

Brisac, C. (1986). *A Thousand years of stained glass*. MacDonald & Co Ltd.

Denoël, C. (2005). La naissance de l'iconographie religieuse au XIX^e siècle. Le milieu des archéologues et des sociétés savantes. *Bulletin archéologique du CTHS*, 1(31-32), 195-205.

Dias, C. A. (1998). *A fortuna crítica do Diversarum Artium Schedula* [Monografia do Bacharelado em Arquitetura e Urbanismo, Universidade de São Paulo].

Dodwell, C. R. (Ed.). (1961). *Theophilus: The various arts*. Thomas Nelson and Sons Ltd.

Finance, L. (2008). Chronologie de la renaissance du vitrail à Paris au XIX^e siècle: L'exemple de l'église Saint-Laurent. *In Situ: Revue des patrimoines*, (9), 1-26.

Godlevskaya, M. (2013). *Les vitraux du XIII^e siècle de la cathédrale du Mans: aspects iconographiques et stylistiques* [Tese de Doutorado, Université de Poitiers]. Theses.fr. <https://theses.fr/2013POIT5032>

Grodecki, L. (1952) Fragments de vitraux provenant de Saint Denis. *Bulletin monumental*, (tome CX), 51-62.

Guillot, C. (2020). Les verrières du Saint-Nom de Jésus, héritières d'une conception collective de l'art établie dans les années 1830-1840? In J.-M. Gueullette (Org.), *Un passé recomposé : Fondation et construction du couvent dominicain de Lyon 1856-1888*. LARHRA.

Kurmann-Schwarz, B., & Hediger, C. (2013). [. . .] et faciunt inde tabulas saphiri pretiosas ac satis utiles in fenestris. Die Farbe Blau inde Schedula und in der Glasmalerei von 1100-1250. In A. Speer (Ed.), *Zwischen Kunsthandwerk und Kunst: Die ‚Schedula diversarum artium‘* (pp. 256-273). De Gruyter.

Kurmann-Schwarz, B., & Lautier, C. (2009). Vitrail médiéval en Europe : dix ans d'une recherche foisonnante. *Perspective: actualité en histoire de l'art*, 1, 99-130. <https://doi.org/10.4000/perspective.1841>

Lavergne, G. C. (n.d.). *Claudius Lavergne: peintre d'Histoire et peintre verrier, critique d'art*. Blou et Cie.

Le Men, S. (2010). De Notre-Dame de Paris au Stryge: l'invention d'une image. *Livraisons d'Histoire de l'Architecture*, 20, 49-74. <https://doi.org/10.4000/lha.257>

Pinheiro, M. L. B. (2010). Algumas Considerações sobre o Neogótico no Brasil. In A. Valle, C. Dazzi, *Oitocentos: Arte Brasileira do Império à República* (tomo 2, pp. 437-451). EDUR-UFRRJ.

Suau, J.-P. (1973). Alfred Gérente et le “vitrail archéologique” à Carcassonne au milieu du XIX^e siècle. *Congrès archéologique de France, 131^e session*, pp 629-645. <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k3210617p/f629.item>

BIBLIOGRAFIA COMPLEMENTAR

Brandão, I. L., & Diesendruck, A. (1994). *Luz no êxtase: vitrais e vitralistas no Brasil*. Doréa Books and Art.

Miranda, M. A. M. (2019). *Metodologias de intervenção em vitrais, a prática da empresa Vetraria Muñoz de Pablos – Segóvia (Espanha)*. [Relatório de estágio para obtenção do grau de Mestrado em Conservação e Restauro de Bens Culturais, Universidade Católica Portuguesa]. Repositório da Universidade Católica Portuguesa. <https://tinyurl.com/yc7uenth>