

BARROCOS EM CONFRONTO: NARRATIVAS EM DISPUTA EM TORNO DA ARTE COLONIAL NO BRASIL.

Francislei Lima da Silva¹

O presente texto² parte do tema do XIII Encontro de História da Arte em consonância com uma série de questionamentos que temos nos feito a partir da leitura de tantos livros, teses, dissertações e catálogos, além do diálogo com pesquisadoras e pesquisadores que vêm se dedicando a um revigorado exercício historiográfico sobre a arte produzida no contexto colonial dos dois lados do atlântico, atentas e atentos a novas problemáticas, frente às questões sobre as práticas artísticas nas oficinas, a circulação de artífices e as redes colaborativas estabelecidas entre carpinteiros, marceneiros, ensambladores e entalhadores³. Essas pesquisas nos permitem compreender mais a fundo, o que antes poderia ser considerado como um objeto ornamental secundário⁴ para uma investigação em História da Arte, frente a uma predileção por obras monumentais diretamente relacionadas à nomes celebrados do trabalho com a cantaria e a talha, como o de Antônio Francisco Lisboa, o Aleijadinho. Por meio dessas chaves interpretativas, vimos nos esforçando em empreender um estudo sobre a ornamentação das fontes de água entre o século

¹ Este trabalho faz parte dos desdobramentos de nossa pesquisa de doutorado em História da Arte pelo Programa de Pós-Graduação em História da Universidade Estadual de Campinas (PPGHIST/IFCH/UNICAMP), sob orientação da prof.^a Dr.^a Patrícia Dalcanale Menezes. Bolsista da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES). francislei.lima@gmail.com

² Agradecemos a leitura atenta e contribuição com valiosos comentários sobre as curadorias feitas pelo pesquisador Carlos Lima Junior (doutorando em História da Arte - MAC/USP).

³ Ângela Brandão (2018) reuniu em seu artigo tanto fontes, como os inventários de artífices, quanto referências bibliográficas fundamentais, dentre elas, o texto de Salomão Vasconcelos “Ofícios Mecânicos em Vila Rica durante o Século XVIII”, publicado na Revista do SPHAN em 1940.

⁴ Podemos mencionar aqui o livro de ALMADA (2012), em que a autora, a partir dos livros de compromisso das irmandades leigas de Minas, trouxe novas nuances e desdobramentos para os estudos sobre a cultura letrada no contexto luso-brasileiro no século XVIII, a partir dos manuscritos adornados. Segundo ela: “É a partir dos compromissos de irmandades que surgiram todas as perguntas sobre as relações artísticas, profissionais e sociais que envolviam a caligrafia e a pintura e também sobre as demandas culturais que motivaram sua execução e uso”. p. 21.

XVIII e a primeira metade do oitocentos em Minas Gerais, ponto de partida para a Tese de doutorado iniciada em 2016.

Nesse sentido, o embate entre aquelas/aqueles que sugerem caminhos possíveis para a pesquisa sobre arte colonial nos provocou a sugerir para este Encontro uma discussão sobre o que se convencionou utilizar como sinônimo de “brasilidade”, ou ainda, de “mineiridade”: o termo “barroco”. Para tanto, acreditamos ser necessária uma tentativa de elucidação dessa paisagem cultural, aproximando os debates historiográficos⁵ aos projetos curatoriais que se dedicaram a dar visibilidade a exemplares genuínos de uma “arte local” em exposições sobre o “barroco” no Brasil, impulsionadas pela grande Mostra “Brasil + 500 - Mostra do Redescobrimento”⁶ sediada no Ibirapuera em 2000.

Para falarmos das mostras, partimos da legenda de uma fotografia publicada pela Folha de São Paulo sobre a cenografia para o “setor barroco” da exposição “Brasil + 500”, sob a seguinte legenda: “Bia Lessa fez o cenário onde serão abrigadas as obras barrocas da Mostra do Redescobrimento, no Ibirapuera. As flores de devoção foram feitas no Carandiru por presos evangélicos”⁷. Assim, como o título da crítica na Folha Ilustrada elogia “a arte de Bia Lessa”, a proposta expográfica de inserir as esculturas de santas/santos, trazidas de coleções públicas e privadas de todo o país, entre um grande tapete de flores de papel que ocupavam o vão da Oca, foi vista negativamente pelo cenógrafo Cyro Dell Neto. Segundo ele: “Não me parece a melhor medida termos uma exposição na qual as flores amarelas feitas pelos presos do Carandiru têm mais importância do que as obras do Aleijadinho, que são decoradas por elas”⁸. Posto o problema, somos chamados, dessa maneira, a um exercício necessário para as/os estudantes da história da arte, como nós, que diz respeito não apenas ao já muito reforçado exercício do olhar voltado para as imagens, mas, também, para aquilo que se diz sobre elas; as potencialidades na mediação de relações sociais - o seu agenciamento.

A historiadora da arte e curadora desse setor da mostra, autora de algumas das principais obras publicadas sobre o vocabulário artístico colonial no Brasil, Myriam Ribeiro Andrade de Oliveira, saiu em defesa no texto do catálogo⁹ quanto à seleção e disposição das esculturas devocionais na exposição, especialmente as da “escola mineira e o Aleijadinho”¹⁰, devido à “originalidade das peças” em relação às demais.

⁵ O balanço historiográfico feito por TAVARES; BAUMGARTNER (2013) ajuda e muito a esclarecer porque “arte barroca” e não “arte colonial”, no Brasil.

⁶ A mostra teve como curador geral o Prof. Dr. Nelson Aguilar.

⁷ In: MILAN (2000).

⁸ Apud PÓLO (2004).

⁹ OLIVEIRA (2000), p. 36-79.

¹⁰ Idem, p. 65. [grifos nossos]

Já em sua participação em uma das mesas de debate¹¹ do XIII EHA, que após a mostra do “Brasil 500 +” foi necessário que ela e mais dois técnicos do IPHAN inventariassem as imagens devocionais atribuídas ao escultor mineiro, tendo em vista um grande interesse das galerias e antiquários, principalmente, no mercado de arte, pelas esculturas avaliadas como sua obra prima. A respeito da ocorrência da produção de “falsos Aleijadinhos”, Jorge Coli lança, naquele momento, um valioso juízo sobre as controversas convenções adotadas para essas negociações a partir de uma aquisição feita pela Pirelli e posterior doação ao MASP de uma escultura de São Francisco de Paula:

Se for de Aleijadinho, vale US\$ 350 mil. Não sendo, vale US\$ 80 mil. Isso, de fato, não altera a obra, que continua a mesma. Altera o endosso exigido pelo mercado: pode-se brincar com arte, mas não com dinheiro. O laudo sobre a escultura do Masp nega a ela as “qualidades habituais do artista que sempre causam impacto no espectador -vida, alma, emoção, unidade, força de comunicação”. Não se trata, portanto, de critérios objetivos: é uma subjetividade autorizada que fala. A escultura poderá ser do Aleijadinho segundo uma densidade emotiva. Ou seja: a autoridade acaba parecendo um contador geiger. Se sua refinada emoção aumenta perto da obra, ah! está claro, é um Aleijadinho!¹²

No catálogo com os 128 bens inventariados, as e os autores fizeram questão de esclarecer: “É necessário, porém, que nos distanciemos do domínio da lenda, pois há uma realidade excessivamente concreta, a sua obra, que nos afasta dela”¹³. Questionamo-nos, portanto, em meio a esse paradoxo, se as prerrogativas para que a tópica da “originalidade das peças¹⁴” segundo um “autodidatismo de seus autores” justificada pela “falta de modelos”, com “características marcadamente populares”¹⁵ não foram naquele

¹¹ Mesa de debates intitulada “Arte Brasileira: estudos inovadores e debates metodológicos”, composta pelas prof.^{as} Dr.^{as} Aracy Amaral (USP) e Myriam Ribeiro (UFRJ), sob a mediação do professor Dr. Marcos Tognon, realizada no auditório do IFCH/UNICAMP, às 16h do dia 12 de setembro de 2018.

¹² COLI (2000). O jornal “Estadão” publicou semanas depois o artigo “Laudo: imagem não é de Aleijadinho” trazendo informações sobre a recusa da historiadora Lygia Martins Costa em legitimar a atribuição dada à referida escultura, endossada pelo IPHAN. Ver: *Estadão* (2000).

¹³ OLIVEIRA (2002), p. 07.

¹⁴ As comemorações pelos 500 anos de chegada do colonizador português no Brasil impulsionaram o mercado editorial no país com publicação de pesquisas que compreendiam o período circunscrito entre as viagens aos trópicos de Pedro Álvares Cabral e do príncipe regente D. João VI. Dentre essas obras, apontamos um trecho do Dicionário do Brasil Colonial: “A *originalidade* de suas composições e a habilidade com que as executava tornaram-no muito requisitado pelas mais opulentas irmandades leigas da capitania”. [grifo nosso] VAINFAS (2000), p 25.

¹⁵ OLIVEIRA (2000), p. 65. [grifos nossos].

momento as características formais apropriadas para o reconhecimento dos grandes escultores e das obras enquanto bens culturais de alto valor monetário.

Na tentativa de elucidar melhor nosso desconforto mediante a toda essa especulação financeira entorno das esculturas devocionais não podemos deixar de destacar que as notícias celebravam a grande quantidade de obras exibidas nas mostras. Mediante a esse quadro de eventos é que nos esforçamos em apresentar tantos exemplos quanto necessário que ao invés de evidenciar as circunstâncias, procedimentos, preceitos e finalidades que efetivamente fundamentaram as práticas artísticas daquele tempo, preferiram se ancorar em categorias ulteriores da arquitetura e da história da arte, principalmente nas classificações dedutivas do “Barroco” e “corolários”¹⁶,

Esse desejo pela espetacularização da arte “nativa”, “mestiça”, - aspecto reiterado nas exposições, “Aleijadinho e Seu Tempo: Engenho e Arte”¹⁷ (Centros Culturais Banco do Brasil, 2007) e “Barroco Itália Brasil: prata e ouro”¹⁸ (Casa Fiat de Cultura, 2014) - nos dá margem para discutir brevemente sobre essa problemática a partir de outras duas exposições recentemente realizadas em São Paulo por instituições culturais de grande relevância no cenário artístico e museológico nacional. Trata-se de “barroco ardente e sincrético”, sob curadoria de Emanuel Araújo no Museu Afro Brasil entre os meses de agosto e dezembro de 2017, e a ocorrida no MASP entre março e junho de 2018, assinada por Rodrigo Moura, que convidava o público com o sintético e totalizante título: “imagens do Aleijadinho”.

O Sesc São Paulo exibiu, posteriormente, parte da exposição do Museu Afro Brasil, apresentando em seu site o seguinte texto:

O barroco brasileiro apresentado é multifacetado pela *miscigenação*, ou seja, perpassa pela contribuição portuguesa, pela presença de africanos e seus descendentes que trabalhavam nas corporações de ofícios e, portanto, imprimiram sua estética nas obras. Este mesmo barroco *sincretizou* o lado profano das festas religiosas [...]. Nesta perspectiva da curadoria, a arte barroca não se limitou aos templos e transformou em sagrado outros *territórios populares*¹⁹.

¹⁶ BASTOS (2013), p. 20.

¹⁷ Rodrigo Moura afirma em seu texto de abertura do catálogo “Imagens do Aleijadinho” (2018) que a mostra do CCBB em 2007 “foi a última grande mostra do Aleijadinho e também serviu como importante elemento de pesquisa” para a sua curadoria. Ver: MOURA (2018), p. 16. MAGALHÃES (2006).

¹⁸ A exposição ocorrida no Brasil entre 10 de junho e 07 de setembro de 2014 contou com uma curadoria italiana: Giorgio Leone e Rossella Vodret; e uma curadoria brasileira: Angelo Oswaldo. BARROCO ITÁLIA BRASIL: PRATA E OURO NA CASA FIAT DE CULTURA (2014).

¹⁹ SESC São Paulo (2017).

Ao visitar a exposição esperávamos ver aquilo que Emanuel Araújo intitulou como “ardente”, tendo em vista que em nossa pesquisa nos deparamos constantemente com curiosos adjetivos utilizados para nomear o trabalho escultórico de portadas, retábulos, púlpitos, altares e da imaginária. Vitor Serrão²⁰, historiador da arte português, por exemplo, destaca a plasticidade do ornamento, tanto em templos portugueses quanto brasileiros, ressaltando a sua potencialidade metamórfica contida na “amplitude plástica das folhas acânticas nervosamente estreçadas”, bem como na exuberância dos motivos acessórios ou sua articulação espacial, algo nomeado por Germain Bazin como “goticismo”²¹. Condizem com o movimento dinâmico sugerido pelo filósofo Deleuze de “dobra e redobra”²² das formas, as quais revestem tanto as paredes quanto o panejamento de imagens de santos e santas. Há uma obsessão por elas na contemporaneidade, pelo ornamento que serve de repertório para o trabalho de artistas como Adriana Varejão²³, e do outro lado do Atlântico, a artista Manuela Pimentel²⁴, que se aproximam muito uma da outra por sua poética. Curioso pensar que um dos grandes painéis de Pimentel compunha a exposição “barroco ardente e sincrético”, mas nos parece bastante incomodo o diálogo sugerido entre o anacronismo daquelas formas com toda a exposição – disposto, inclusive, em área periférica dentro da mostra.

Transfiro o foco de atenção a partir daqui para aquela do MASP que reuniu um número considerável de esculturas provenientes de coleções públicas e particulares, sem que as legendas apresentassem informações essenciais sobre a atribuição de muitas das esculturas atribuídas a Antônio Francisco Lisboa. Esperava-se, de antemão, que o público exercesse domínio sobre os códigos e chaves interpretativas necessárias para compreender aquelas aproximações entre a imaginária reunida ali para manifestar a “genialidade” do “dengue brasileiro”²⁵, ironicamente, aqui, tomando emprestado o curioso termo de Mário de Andrade ao Aleijadinho, escrito em uma de suas crônicas publicadas em 1920, na Revista do Brasil. Cometeu-se o mesmo equívoco da exposição no Afro Brasil: esperando que as/os visitantes assimilassem, quase que por osmose o que de fato conectava aquelas esculturas, estando dentre elas aquele São Francisco de Paula, já comentada acima, sobre o qual não houve coesão quanto a autoria. Não havia maiores informações além do texto fixado na entrada do andar da exposição, assim como era notório um silêncio em relação ao histórico daqueles bens dispostos em expositores de vidro espalhados pela grande sala.

²⁰ SERRÃO (1997), p. 93-125.

²¹ BAZIN (1971).

²² DELEUZE (1991).

²³ Cf. SCHWARCZ; VAREJÃO (2014).

²⁴ Cf. BARROCO ARDENTE E SINCRÉTICO LUSO-AFRO-BRASILEIRO (2018).

²⁵ ANDRADE (1984).

Se Waldemar de Almeida Barbosa²⁶, em 1985, já nos advertia quanto a lendas e exageros entorno dessa personagem, Tadeu Chiarelli²⁷ não deixaria de lembrar em sua crítica sobre a exposição do MASP da ausência no catálogo da mostra de qualquer referência ao primeiro capítulo do polêmico livro de Guiomar de Grammond²⁸: *O Aleijadinho e o Aeroplano – o paraíso barroco e a construção do herói colonial*, publicado em 2008. Na mesma direção, Jorge Coli²⁹ também mencionou a importância do livro da referida autora como leitura obrigatória antes de se formular um juízo acerca das esculturas atribuídas a Aleijadinho. Acusada por alguns de ter feito literatura ao invés de outra coisa, Grammond parece tentar dizer que se tratam de muitos Aleijadinhos e não somente de um. Isso muda e muito a maneira de ver e nos aproximar daquelas esculturas reunidas na exposição, bem como com o que se convencionou chamar de “barroco mineiro”.

O que afinal conduz esse fio narrativo? Não me parece ser nada além do que uma busca por uma identidade cultural local ainda baseada na ideia do herói nacional cuja mão produz prodígios, sem que se considere toda a dinâmica de um contexto mais amplo e interessante do ponto de vista histórico³⁰. Algumas das atribuições ali feitas, por exemplo, são questionáveis, desqualificando os próprios bens culturais que compõem as exposições. Perde-se, novamente, a oportunidade de convidar as pessoas a participar de um debate há tempos necessário sobre arte brasileira no contexto colonial, coisa que o século XIX vem enfrentando já há algum tempo com as mais diferentes pesquisas³¹.

Outro exemplo em que as imagens do Aleijadinho são agrupadas e conectadas pela preocupação em validar a narrativa de quem escreve e coordena a circulação e manutenção delas pelas instituições culturais que detêm poder sobre elas, como já bem nos atentou Hans Belting³², recordamos outro episódio. Por meio de uma lei aprovada em 2012 para a celebração do dia do “barroco mineiro” na data de morte do Aleijadinho, ocorrida no dia 18 de novembro de 1814, a Assembleia Legislativa de Minas Gerais, no ano de 2014, determinou que se festejasse o bicentenário³³ do artífice/artista. Na ocasião da abertura das

²⁶ BARBOSA (1985), p. 69-76.

²⁷ Tadeu Chiarelli (MAC/USP), publicou em seu perfil do facebook, no dia 31 de maio de 2018, sua crítica sobre a exposição do MASP, com o título *O Aleijadinho, o MASP e a perpetuação do mito*. Para fazer sua crítica, ele parte do livro de Grammond (2008) que citamos abaixo, passa por alguns preconceitos como aqueles cristalizados nos escritos de Mário de Andrade. Disponível em: <<https://www.facebook.com/photo.php?fbid=10156367037919346&set=a.10150186620929346&type=3&theater>>. Acesso em 07 nov. 2018.

²⁸ GRAMMONT (2008).

²⁹ Crítica de COLI (2018).

³⁰ ALPERS (2010) pode nos servir de inspiração quando afirma que “baseando-me no estudo das circunstâncias particulares do ateliê e da criação e comercialização de sua pintura, proponho situar Rembrandt não fora da cultura, mas dentro dela.” p. 31.

³¹ Basta citar as pesquisas levadas na linha de História da Arte do IFCH/UNICAMP, ICH/UFJF, EBA/UFJRJ, IEB/USP, entre outros. cf. COLI (2005).

³² BELTING (2012).

³³ Por ocasião do “Bicentenário de Aleijadinho 1814-2014” tivemos a oportunidade de inscrever, dentre as comemorações no Estado de Minas Gerais, o “I Encontro Regional Patrimônio Sacro”, realizado entre os dias 20 e 21 de novembro de 2014. A programação completa das comemorações está disponível em:

comemorações em Ouro Preto, Marcos Paulo de Souza Miranda, então coordenador das Promotorias do Patrimônio Cultural, lançou o livro “O Aleijadinho revelado”³⁴, preocupado, segundo escreve na sua introdução, em preencher as lacunas existentes quanto à biografia do mestre. Há ainda, como fica evidenciado, um interesse quase obsessivo pelo fantasma do artífice³⁵.

Mas, afinal, onde está a relação entre o que dissemos até agora e a proposta que vimos trabalhando para alinhar nossa pesquisa de doutorado? Justamente, na tentativa de encarar os objetos artísticos produzidos no contexto colonial não como meros adornos, ajustáveis a um enquadramento muito forçado ou forçoso ao discurso interessado de quem exerce um certo domínio simbólico sobre esses novos contextos de uso/desuso, apropriação e exibição. É necessário atentar para as relações sugeridas por esses objetos artísticos. Se deixamos de lado nosso olhar crítico sobre tais coisas corremos o risco de reduzir a arte colonial a um discurso romantizado e simplista de quem olha tudo aquilo pelo vocábulo “barroco”³⁶. Devemos descartar esse vocábulo, como certa vez nos desafiou João Adolfo Hansen³⁷? A rotulação: “barroco”, “gênio”, “mestiço” parece ainda flutuar sobre nós. Mas não podemos nos esquecer da sobredeterminação das imagens marcadas por obsessões, sobrevivências, remanescências e pela (re)aparição das formas³⁸. De que sua metamorfose se revela justamente nos arranjos feitos nessa ampla temporalidade cultural.

Assim, em detrimento de uma visão já um tanto reducionista da produção artística que se processou no interior das Minas Gerais no século XVIII e inícios do XIX, entendemos que a arte colonial luso-afro-brasileira poderia ser vista de forma mais lúdica, não deixando de lado os jogos poéticos possíveis entre o todo e o detalhe. Nossas narrativas podem ser mais criativas se não considerarmos a arte colonial como uma simples “caixa de adereços e paetês”, ou em outros tempos, um mero “ornamento de nacionalidade”.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ALEIJADINHO E SEU TEMPO: *fé, engenho e arte*. Catálogo de exposição. Rio de Janeiro: Centro Cultural Banco do Brasil, 2006.

<https://www.almg.gov.br/acompanhe/eventos/hotsites/2014/bicentenario_aleijadinho/agenda_comemorativa.html>. Acesso em: 14 nov. 2018.

³⁴ MIRANDA (2014).

³⁵ Como bem observou FURIÓ (2012): “Cuando se estudia la reputación de los artistas a lo largo del tiempo se observan muchas fluctuaciones. A veces, incluso, fuertes oscilaciones, de manera que en una o dos generaciones se puede pasar de los más encendidos elogios al desprecio, y del silencio al mayor éxito de crítica y de público.” p. 55.

³⁶ Para uma discussão detida sobre a problemática dessas classificações na história da arte, cf. PINELLI (2009).

³⁷ “A noção apriorística ou dedutiva de ‘barroco’ é descartável, enfim, ainda que muitas de suas reencarnações até possam ser curiosamente folclóricas como o elefante rosa”. In: HANSEN (2001), p.15.

³⁸ Cf. DIDI-HUBERMAN (2013).

- ALMADA, Márcia. *Das artes da pena e do pincel: caligrafia e pintura nos manuscritos do século XVIII*. Belo Horizonte: Fino Traço, 2012.
- ALPERS, Svetlana. *O projeto de Rembrandt. O ateliê e o mercado*. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.
- ANDRADE, Mário de. *Aspectos das artes plásticas no Brasil*. 3.ed. Belo Horizonte: Itatiaia, 1984. (Obras completas de Mário de Andrade)
- ARTE BARROCA – MOSTRA DO REDESCOBRIMENTO: Brasil 500 anos Artes Visuais. Catálogo de exposição. São Paulo: Fundação Bienal de São Paulo, 2000.
- ÁVILA, Affonso (org.). *Barroco: Teoria e análise*. São Paulo: Perspectiva, Belo Horizonte: Cia Brasileira de Metalurgia e Mineração, 1997, p. 351-367.
- BARBOSA, Waldemar de Almeida. *O Aleijadinho de Vila Rica*. Belo Horizonte: Editora Itatiaia Limitada, 1985.
- BARROCO ARDENTE E SINCRÉTICO LUSO-AFRO-BRASILEIRO. Catálogo de exposição. São Paulo: Museu Afro Brasil, 2018.
- BARROCO ITÁLIA BRASIL: PRATA E OURO NA CASA FIAT DE CULTURA. Catálogo de exposição. São Paulo: Base 7 Projetos Curatoriais, 2014. Disponível em: < <http://www.casafiat.com.br/wp-content/uploads/2014/08/catalogo-Barroco-casa-fiat.pdf>>. Acesso em 12 nov. 2018.
- BASTOS, Rodrigo. *A maravilhosa fábrica de virtudes: o decoro na arquitetura religiosa de Vila Rica, Minas Gerais (1711-1822)*. São Paulo: EDUSP, 2013.
- BAUMGARTEN, Jens; TAVARES André. O Barroco colonizador: a produção historiográfico-artística no Brasil e suas principais orientações teóricas. *Perspective: actualité en histoire de l'art.*, n. 2, p. 01-21, 2013. Disponível em: <<https://journals.openedition.org/perspective/5538>>. Acesso em: 08 nov. 2018.
- BAZIN, Germain. *O Aleijadinho e a escultura barroca no Brasil*. 2. ed. Rio de Janeiro: Editora Record, 1971.
- BELTING, Hans. *O fim da história da arte: uma revisão dez anos depois*. São Paulo: Cosac Naify, 2012.
- BRANDÃO, Angela. Inventários de artífices: fontes para a compreensão do fazer artístico no Brasil colonial. *Revista Imagem Brasileira*. Belo Horizonte, n. 85, p. 168-175, julho, 2018.
- BURY, John. *Arquitetura e arte no Brasil colonial*. São Paulo: Nobel, 1991.
- CHIARELLI, Tadeu. *O Aleijadinho, o MASP e a perpetuação do mito*. Disponível em: <<https://www.facebook.com/photo.php?fbid=10156367037919346&set=a.10150186620929346&type=3&theater>>. Acesso em 07 nov. 2018.
- COLI, Jorge. *Como estudar a arte brasileira do século XIX*. São Paulo: Senac, 2005.
- _____. O artista e sua sombra. *Folha de São Paulo*, São Paulo, 23 de junho 2000. Disponível em: <<https://www1.folha.uol.com.br/fsp/mais/fs2307200014.htm>>. Acesso em 07 nov. 2018.
- _____. *Os falsos aleijadinhos do MASP*. Disponível em: <<http://amavelleitor.blogspot.com/2018/05/os-falsos-aleijadinhos-do-masp.html>>. Acesso em 13 nov. 2018.

- DELEUZE, Gilles. *A dobra: Leibniz e o barroco*. Campinas, SP: Papyrus, 1991.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. *A imagem sobrevivente: História da arte e tempo dos fantasmas segundo Aby Warburg*. Rio de Janeiro: Contraponto Editora, 2013.
- ESTADÃO. *Laudo: imagem não é de Aleijadinho*. São Paulo, 11 de julho 2000. Disponível em: <<https://cultura.estadao.com.br/noticias/geral,laudo-imagem-nao-e-de-aleijadinho,20000711p6043>>. Acesso em 07 nov. 2018.
- FOCILLON, Henri. *A arte do ocidente: a idade média românica e gótica*. 2. ed. Lisboa: Editora Estampa, 1993.
- GAUTHEROT, Marcel. *Paisagem moral: Congonhas do Campo, 1942-1950*. São Paulo: Instituto Moreira Salles, 2009.
- GELL, Alfred. *Arte e Agência*. São Paulo: UBU, 2018.
- HANSEN, João Adolfo. Barroco, neobarroco e outras ruínas. *Teresa Revista de literatura brasileira*. São Paulo, n. 2, p. 10-67, dezembro 2001.
- IMAGENS DO ALEIJADINHO. Catálogo de exposição. São Paulo: MASP, 2018, p. 16.
- KATO, Gisele. Um mistério chamado Aleijadinho. *BRAVO!* Rio de Janeiro, Ano 10, n. 119, p. 26-33, julho, 2007, p. 26-33.
- MACHADO, Lourival Gomes. *Reconquista de Congonhas*. Instituto Nacional do Livro. Rio de Janeiro 1960.
- MANN, Hans. *The 12 prophets of Antonio Francisco Lisboa 'o Aleijadinho'*. Rio de Janeiro: Ministerio da Educação e Cultura, Serviço de Documentação, 1958.
- MARIANNO, Jose. *A estatuaria do santuario do senhor bom Jesus de matosinhos de Congonhas do Campo*. Rio de Janeiro: 1946.
- MIGLIACCIO, Luciano. Apresentação. In: *Luz, cedro e pedra: esculturas do Aleijadinho fotografadas em Minas Gerais*, 1945. Catálogo de exposição. Rio de Janeiro, Instituto Moreira Salles, 2012, p. 8-14.
- MILAN, Celso. *A grande arte de Bia Lessa na Mostra do Redescobrimento*. Folha de São Paulo, São Paulo, 02 de maio 2000. Disponível em: <<https://www1.folha.uol.com.br/fsp/acontece/ac0205200004.htm>>. Acesso em 06 mai. 2018.
- MIRANDA, Marcos Paulo de Souza. *O Aleijadinho revelado: Estudos históricos sobre Antônio Francisco Lisboa*. Belo Horizonte: Fino Traço Editora, 2014.
- OLIVEIRA, Myriam Ribeiro de (org.); SANTOS FILHO, Olinto Rodrigues dos; SANTOS, Antonio Fernando Batista dos. *O Aleijadinho e sua oficina: catálogo das esculturas devocionais*. São Paulo: Capivara, 2002.
- _____. INSTITUTO DO PATRIMONIO HISTORICO E ARTISTICO NACIONAL (BRASIL). *O Aleijadinho e o Santuário de Congonhas= Aleijadinho and the Congonhas Sanctuary*. Rio de Janeiro: IPHAN: Monumenta, 2006.

PINELLI, Antonio. Le <etichette> storico-artistiche. In: *La storia dell'arte. Istruzioni per l'uso*. Roma: Editora Laterza, 2009.

PÓLO, Maria V. *Obra e espaço nas exposições de arte* – destaque de alguns projetos curatoriais que tiveram grande repercussão devido à escolha da expografia, SP, UNESP, 2004.

SESC São Paulo. Recorte da mostra exibida em 2017 no Museu Afro Brasil. Disponível em: <https://www.sescsp.org.br/programacao/147532_BARROCO+ARDENTE+E+SINCRETICO>. Acesso em 15 mai. 2018.

SCHWARCZ, Lilia Moritz; VAREJÃO, Adriana. *Pérola imperfeita*. São Paulo: Companhia das Letras, 2014.

SMITH, Robert Chester; GAUTHEROT, Marcel; SMITH, Robert C. *Congonhas do Campo*. Rio de Janeiro: 1973. 1v.

TAVARES, Celso. O Aleijadinho em Congonhas: as hipóteses de Germain Bazin. In: BARROCO. Belo Horizonte, n. 13, 1984/5, p. 95-106.

VAINFAS, Ronaldo (org.). *Dicionário do Brasil colonial (1500-1808)*. Rio de Janeiro: Editora Objetiva Limitada, 2000.

VASCONCELLOS, Sylvio de. *Vida e obra de Antônio Francisco Lisboa, o Aleijadinho*. 2. ed. São Paulo: Brasili-ana, 1979.