Le baroque colonisateur : principales orientations théoriques dans la production historiographique

Colonizing baroque: primary theoretical orientations in the historiographical production

O Barroco colonizador: a produção historiográfico-artística e suas principais orientações teóricas

Der Kolonialbarock : prinzipielle theoretische Orientierungen in der historiographischen Produktion

Il barocco colonizzatore: principali orientamenti teorici della produzione storiografica

El barroco colonizador: principales orientaciones teóricas en la producción historiográfica

Jens Baumgarten et André Tavares

Traducteur : Carlos Spilak

Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/perspective/3888>

DOI : 10.4000/perspective.3888

ISSN : 2269-7721

Éditeur

Institut national d'histoire de l'art

Édition imprimée

Date de publication : 31 décembre 2013

Pagination : 288-307

ISSN : 1777-7852

Référence électronique

Jens Baumgarten et André Tavares, « Le baroque colonisateur : principales orientations théoriques dans la production historiographique », *Perspective* [En ligne], 2 | 2013, mis en ligne le 30 juin 2015, consulté le 01 octobre 2020. URL : <http://journals.openedition.org/perspective/3888> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/perspective.3888>

Le baroque colonisateur : principales orientations théoriques dans la production historiographique

Jens Baumgarten et André Tavares

Les discours postmodernes et postcoloniaux ont ouvert dans l'historiographie européenne et nord-américaine de nouveaux espaces pour des publications issues de zones géographiques longtemps considérées comme secondaires, intégrant ainsi dans l'histoire de l'art mondial des objets en dehors du canon occidental. À partir de ce constat, il importe de repenser ses conséquences théoriques et méthodologiques pour l'art colonial ou l'art dit baroque au Brésil. Il s'agit de présenter ici un panorama historiographique de ce domaine¹, d'insérer cette bibliographie dans les débats critiques actuels et donc de présenter une vision globale de cette production, tout sous-domaine thématique, chronologique et géographique ne permettant pas d'écrire une « histoire totale » englobant l'ensemble de la production.

L'art colonial et/ou le baroque : considérations méthodologiques et théoriques

La thématique de l'art colonial est indissolublement liée au discours sur le baroque. Bien que le terme ait commencé à être utilisé à partir de la fin du XVIII^e siècle, il fut conceptualisé à la suite des publications de Cornelius Gurlitt et de Heinrich Wölfflin, notamment *Renaissance et baroque* publié en 1888 et *Principes fondamentaux de l'histoire de l'art* paru en 1915². L'époque appelée baroque, traditionnellement située aux XVII^e et XVIII^e siècles, ne saurait être perçue comme un phénomène purement historique ; le mot a trait à l'historiographie, notamment à l'histoire de l'art, mais aussi à la littérature. Dans ce contexte, le baroque a été classé comme dégénérescence (Jacob Burckhardt), comme catégorie stylistique (Wölfflin), comme allégorie (Walter Benjamin), comme projection du désir (Germain Bazin), ou a été lié à l'époque contemporaine grâce au concept de néobaroque (Omar Calabrese)³. Depuis quelques années, l'emploi du terme baroque a connu une véritable « inflation » dans les sciences humaines et pas seulement au Brésil.

Dans ce pays, ce concept a été discuté plutôt dans le cadre de la théorie et de la critique littéraire, comme dans le débat entre Haroldo de Campos et João Adolfo Hansen (DE CAMPOS, 1979, 1989 ; HANSEN, 1992, 2003), mais également dans les travaux critiques de Guilherme Gomes Júnior (GOMES JÚNIOR, 1998 ; sur les arts plastiques, voir p. 31-88). Malgré son emploi tardif au Brésil, le terme stylistique de Wölfflin, utilisé dans plusieurs circonstances de la production scientifique comme un synonyme d'« art colonial », a connu un grand succès dans la seconde moitié du XX^e siècle. Alors qu'un développement similaire, au Mexique par exemple, a suscité une autre périodisation et une dénomination plus politique – l'art de la conquête espagnole, *l'arte virreinal*, etc. –, au Brésil, la terminologie formaliste a dominé la recherche jusqu'à nos jours.

Jens Baumgarten est professeur à l'Universidade Federal de São Paulo, où il a fondé le département d'histoire de l'art. Chercheur invité au Getty Research Institute, à l'université de Zurich et à l'INHA, il travaille sur l'art moderne en Amérique Latine et en Europe, ainsi que sur l'historiographie et le néobaroque.

André Tavares est docteur en histoire de l'art de l'Universidade estadual de Campinas. Ses recherches portent sur la circulation des modèles artistiques et œuvres d'art en Italie, au Portugal et au Brésil entre le XVIII^e et le XIX^e siècle. Chercheur invité au Getty Research Institute, il étudie actuellement la présence de l'art anglais dans les collections brésiliennes.

Le premier auteur brésilien à mentionner ce sujet est le père de l'historiographie de l'art brésilien Manuel Araújo Porto-Alegre (1806-1879) qui, lié à la mouvance néoclassique des peintres français venus au Brésil à l'occasion de la Mission française de 1816, a analysé les œuvres de l'époque coloniale des points de vue formel et politique. Comme le souligne Guilherme Gomes Júnior, « Outre le fait d'être probablement le premier au Brésil à utiliser le mot baroque dans un sens stylistique, Porto-Alegre esquissait déjà dans ses réflexions une théorie pendulaire de l'histoire de l'art, fondée sur l'idée d'un va-et-vient entre les formes classiques et les formes maniéristes »⁴. Dans ce sens, il est intéressant de constater que le contexte de la formation de l'État, à partir de la moitié du XIX^e siècle, est lié au style également discuté par Wölfflin à propos du développement des concepts (WARNKE, 1989).

Les traductions des textes de Wölfflin ont exercé une grande influence sur la production littéraire et scientifique au Brésil. Selon João Adolfo Hansen : « Depuis que Wölfflin a employé le terme comme catégorie esthétique positive, l'étendue des cinq schémas constitutifs du 'baroque' – pictural, vision en profondeur, forme ouverte, unification des parties dans un ensemble, clarté relative – a commencé à s'élargir [...] pour ensuite permettre de classer et d'unifier les politiques, les économies, les populations, les cultures, les 'mentalités' et, finalement, [les] sociétés européennes du XVII^e siècle, surtout les sociétés ibériques adeptes de la Contre-Réforme, avec leurs colonies américaines, comme s'il s'agissait d'essences : 'l'homme baroque', 'la culture baroque', 'la société baroque', etc. Dédutives et extérieures, les appropriations acritiques de Wölfflin ont substantialisé la catégorie, en constituant le 'baroque' comme un fait et une essence qui existent en soi »⁵.

Au Brésil, le style baroque, tout en gagnant à partir du modernisme dans les années 1920 une importance dans la construction d'une identité culturelle et esthétique propre – ladite « brésilianité » –, le terme de baroque a suscité une controverse, toujours en cours, pas uniquement chez les historiens et les critiques d'art. Ainsi, comme beaucoup d'autres artistes et critiques modernistes des années 1930, Mário de Andrade et son élève Luiz Saia ont voyagé dans l'État du Minas Gerais et ont développé le concept d'un art brésilien national autochtone construit à partir du « baroque du Minas » (*Barroco Mineiro* ; ANDRADE, 1928 ; GOMES JÚNIOR, 1998, p. 50-63 ; CHIARELLI, 2007, p. 69-96 et p. 247-248 ; fig. 1). L'œuvre d'Antônio Francisco Lisboa dit « O Aleijadinho », architecte et sculpteur de l'époque coloniale, a été la preuve majeure de cet art, bien que l'existence même de l'artiste soit mise en cause par certains critiques (CHIARELLI, 2007, p. 173-175). Aleijadinho était le sujet idéal pour une apothéose brésilienne, lui qui représentait, en raison de sa personne même, le métissage par excellence. Présenté comme un artiste autochtone travaillant au centre du Brésil, il servit de point de départ à la naissance de la nation brésilienne et de sa représentation artistique, en particulier pour les modernistes, mais aussi, notamment dans l'architecture, pour les acteurs du mouvement néocolonial (mouvement de la fin du XX^e siècle qui doit être distingué du mouvement néobaroque de la seconde moitié du XX^e siècle caractérisé par des approches transculturelles et transhistoriques).

Il est aisé de comprendre le discours novateur et plein d'émotions sur l'identité nationale que Mário de Andrade déploie

1. Vue de Mariana (Minas Gerais) avec l'église São Francisco de Assis (à gauche), qui abrite des œuvres attribuées à Aleijadinho.

dans un article rédigé en 1921 pour la revue critique *Ilustração Brasileira* : « Mais ce qu'il y a de plus glorieux pour nous est le nouveau style néocolonial que cherche à lancer un groupe d'architectes nationaux et portugais avec M. Ricardo Severo à leur tête [...] Je n'ai pas d'information sur le fait qu'il y ait eu au Brésil une tentative de nationaliser l'architecture, en stylisant et en récupérant les motifs que nous présente notre petit passé artistique et élaborant des constructions plus adaptées à notre milieu. [...] Le néocolonial dont on parle ici est infiniment plus audacieux et d'une portée plus vaste. Si le public, assez éduqué, prête son aide à cette initiative intéressante, nous aurons au moins pour la maison individuelle (et c'est cela qui compte) un style à nous, bien plus reconnu à notre regard, nostalgique de lignes ancestrales d'une manière héréditaire et propre à notre climat et à notre passé » (ANDRADE, 1921)⁶. Il est important de distinguer, avec Maria Lúcia Bressan qui a étudié le modernisme et la protection du patrimoine dans les débats culturels des années 1920 (BRESSAN, 1997, 2011), l'enthousiasme de Mário de Andrade et sa quête de racines nationales, caractérisant le mouvement moderniste brésilien, du conservatisme de Ricardo Severo, qui a adhéré au néobaroque, et a notamment réévalué l'idée de patrie, en réaction au cosmopolitisme destructeur qui, de son point de vue, menaçait la société pauliste dans les premières décennies du XX^e siècle (AMARAL, 1994, p. 150-152). En effet, l'élite de São Paulo pensait que le néobaroque ou néocolonial pourrait fonctionner comme un appel positif au « bastion des valeurs nationales », qui contrerait le danger que représentait le flot de l'immigration européenne, surtout italienne, qui atteignait la région pendant cette période. Survinrent alors un mélange et une juxtaposition de discours idéologico-politiques et esthétiques concernant l'idée de « nation » et le désir d'une réaffirmation sociale : les Paulistes de souche contre les « nouveaux riches sans patrie ».

La réflexion sur le baroque proprement dit a été lancée au Brésil dans les années 1940 par l'historienne de l'art Hannah Levy⁷, qui a introduit les concepts de baroque et qui a aidé à les diffuser grâce au Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (Sphan) où elle avait été invitée par le directeur, Rodrigo Melo Franco de Andrade. Originaire d'Allemagne, elle partit d'abord à Paris en 1936 où elle publia sa première critique des concepts de Wölfflin fondée sur la sociologie de l'art (LEVY, 1936), avant de s'installer à Rio de Janeiro et de travailler à l'Instituto de Patrimônio Histórico e Artístico. Elle fit alors paraître dans la revue du Sphan une série d'articles théoriques traitant surtout de l'histoire du baroque au Brésil (LEVY, 1940, 1941, 1942, 1944, 1945) dans lesquels elle proposa une relecture visant à établir de nouvelles méthodes d'analyse des œuvres artistiques de l'époque coloniale⁸. Elle fait la synthèse, de manière systématique, des approches traditionnelles et des critiques par la conceptualisation de l'expérience de l'« instabilité » (nous nous référons ici au concept de Walter Moser dans MOSER, 2001). La démarche de Levy dans les années 1940 était remarquable, dans la mesure où l'art non européen ne disposait pas de place de premier plan dans l'histoire de l'art universitaire lors de la première moitié du XX^e siècle, contrairement à l'art moderne, dont certains représentants étaient des conservateurs de musée et des critiques d'art⁹.

Pour comprendre les écrits de Levy sur le baroque, il faut prendre en compte la thèse de doctorat de l'historienne de l'art soutenue à Paris sous la direction de Charles Lalo et d'Henri Focillon et publiée en 1936 par une petite maison d'édition juive allemande – ce qui ne lui offrit pas la diffusion qu'elle méritait, même pas après la fin de la guerre (LEVY, 1936 ; BELOW, 2005). Elle y examinait la pensée et l'analyse scientifique de Wölfflin et de ses précurseurs Konrad Fiedler, Adolf Hildebrandt et Jacob Burckhardt à l'aune du développement social et économique de leur époque. Sa démarche reposait sur une méthodologie guidée par le marxisme dialectique de Max Raphael, intégrant également les positions d'auteurs

allemands tels que Max Horkheimer, Walter Benjamin, Karl Mannheim, Erwin Panofsky et Edgar Wind, en plus de ses professeurs et directeurs de thèse à la Sorbonne, bien évidemment. Malgré la grande estime pour Wölfflin qu'elle exprima dans sa thèse, et en dépit de l'immense succès que connut ce dernier avec *Renaissance et baroque* publié et les *Principes fondamentaux de l'histoire de l'art*, elle ne s'abstint pas de critiquer vivement sa position. La réception des *Principes*, considérée comme la publication de l'histoire de l'art la mieux réussie (compte tenu du nombre de traductions et de rééditions dont elle a été l'objet), non seulement au Brésil, mais dans le monde entier, n'a pas encore été analysée en détail.

Tout en soulignant l'importance de la démarche de Wölfflin, dans l'élaboration de bases scientifiques pour l'histoire de l'art, ainsi que la portée de ses analyses d'œuvres, la critique de Levy se concentra sur le concept idéaliste de l'histoire. Elle visait en particulier l'approche de Wölfflin, selon laquelle l'histoire devait être indépendante de l'observation et autonome vis-à-vis des déploiements artistiques ; ce qui soulignait également le rejet d'un style uniforme et homogène dans une époque traversée et modifiée par les notions de nation et de race. Selon Levy, l'histoire doit être comprise comme un processus dialectique par lequel les différentes sphères culturelles disposent en principe d'une dynamique propre, subordonnées toutefois à l'histoire sociale. Ainsi, la réflexion sur le rapport entre l'art et la société doit s'appliquer aux analyses d'œuvres individuelles, à la conceptualisation des époques de l'histoire de l'art et aux institutions des arts et des sciences. La thématique de ces articles, en plus d'être inédite, représente un progrès dans la théorie et la méthodologie de la discipline. Dans ses deux premiers articles sur « la valeur artistique et la valeur historique », ainsi que dans les textes sur les trois théories du baroque (LEVY, 1940, 1941), Levy a esquissé les lignes générales de sa méthode. Ses trois derniers articles illustrent ses idées à travers l'art colonial à Rio de Janeiro et dans le Minas Gerais (LEVY, 1942, 1944, 1945).

Selon Levy, une œuvre d'art qui a déclenché la formation d'une « école » du Brésil colonial possède une valeur historique intrinsèque, sans que cette œuvre ait forcément une valeur artistique. À ces deux premières valeurs potentielles, s'ajoute la valeur documentaire, qui s'applique aux représentations d'événements majeurs de l'histoire brésilienne (LEVY, 1940). La distinction entre ces trois valeurs n'est en soi pas nouvelle, mais le texte de Levy souligne que ces valeurs « ne constituent pas, dans une histoire concrète, des valeurs absolues, mais des valeurs relatives ». En poursuivant sa thèse, elle critique l'eurocentrisme : « Ce sens relatif des valeurs se révèle d'une façon évidente lorsqu'on considère une œuvre (successivement) par rapport à la production totale d'un seul artiste, à une école locale, à l'histoire de l'art d'un pays ou à l'histoire mondiale de l'art, etc. »¹⁰. Cette citation montre également un autre aspect de la pensée et du langage de l'auteur : elle évite l'emploi de termes tels que nation ou national, contrairement à des modernistes tels que Mário de Andrade et des historiens de l'art comme Lourival Gomes Machado, qui, dans une quête de nationalité, parlent de « notre culture » et construisent la brésilianité à partir de l'art colonial du Minas Gerais. En citant les éventuels modèles de jugement, elle devance les critiques potentielles : « Cette constatation n'implique absolument pas, comme conséquence, l'impossibilité d'un jugement quelconque, étant donné que 'tout est relatif'. Il ne s'agit que de délimiter exactement la portée (concrète et théorique) du jugement émis »¹¹.

L'importance de cette approche pour l'art brésilien, latino-américain ou même pour l'art mondial, repose encore une fois dans les attributions de valeur. Levy montre que « la simple constatation de l'influence exercée par une œuvre donnée sur une autre ne contient en soi aucun jugement de valeur. Seule une étude détaillée, analysant aussi bien la

2a. Sanctuaire de Bom Jesus de Matosinhos à Congonhas (Minas Gerais), entouré des sculptures des prophètes attribuées à Aleijadinho ;
b. Statue du prophète Nahum.

structure interne et l'histoire de l'œuvre qui a exercé l'influence que celles de l'œuvre qui l'a subie, tranchera la question de la détermination de la valeur (historique ou artistique) que l'on doit attribuer à l'une ou à l'autre des œuvres »¹². Abordant l'art brésilien libre de tout préjugé, le simple constat de l'existence d'une influence européenne n'a aucune signification : « Si jamais un historien apportait demain la preuve irréfutable qu'il y a une influence d'une certaine œuvre d'un artiste européen donné sur les statues des prophètes de Congonhas, ce fait serait sûrement du plus grand intérêt de plusieurs points de vue. Mais la réalité même de cette influence en soi ne dira jamais quoi que ce soit de la valeur historique ou de la valeur artistique de l'œuvre d'Antonio Francisco Lisboa » (fig. 2)¹³. Avec cette position, Levy met en cause la primauté d'une histoire de l'art européen sur une histoire de l'art non européen. Sa perspective se dirige implicitement vers l'intérêt de la relation entre le centre et la périphérie – une question présente également dans la pensée de George Kubler (KUBLER, 1959, 1962), sollicité de nos jours par Thomas DaCosta Kaufmann dans le débat sur les concepts d'une nouvelle géographie de l'art (KAUFMANN, 2004). Ce faisant, elle brisa les liens de la hiérarchie sans cesser de se focaliser sur l'œuvre et sur son contexte individuel, ce qu'elle démontra dans les articles sur la peinture *mineira* (du Minas Gerais) et *carioca* (de Rio de Janeiro).

L'ambiance qui régnait au milieu du XX^e siècle peut être reconstituée en faisant appel à Lourival Gomes Machado dans divers essais réunis et publiés sous le titre de *Barroco Mineiro* (GOMES MACHADO, 1969 ; voir également GOMES JÚNIOR, 1998, p. 76-87) et à Hannah Levy, déjà citée, dans son article « A Propósito de Três Teorias Sobre o Barroco » (LEVY, 1941), deux chercheurs qui ont synthétisé les principaux axes des théories explicatives du baroque. Dans son article « Modelos europeus na pintura colonial », publié en 1944, Levy affirme qu'il est indéniable « qu'un grand nombre de peintres nationaux se sont servis de modèles artistiques européens. D'où le caractère éclectique de la peinture coloniale, dans l'ensemble, d'où, également, le caractère hétérogène que l'on remarque fréquemment dans les œuvres d'un même artiste »¹⁴. Par exemple, des gravures de diverses origines (aussi bien artistiques que chronologiques), notamment allemandes et flamandes, ont été indistinctement utilisées comme modèles par les artistes du Minas Gerais. Pour résumer ses observations, Levy souligne que si le peintre colonial a fidèlement copié la composition, la distribution des tonalités, les attitudes, les petits objets, les habits, etc., du modèle, on observe également une réduction partielle de la scène quant au nombre de figures représentées, ainsi qu'une simplification partielle des arrière-plans. Les gestes expressifs ont été minutieusement conservés par le copiste. Selon Levy, « les panneaux ont parfaitement traduit le caractère dramatique

et agité des représentations gravées [...] ou encore ont offert un effet plus dramatique que celui des gravures originales elles-mêmes [...]. Par ailleurs, l'impression d'agitation suscitée par ces peintures découle également du fait que le peintre, en simplifiant l'arrière-plan, a concentré [...] tout l'intérêt sur les figures humaines »¹⁵. Selon elle, ces résultats pourraient être utiles à l'attribution et à la vérification d'une chronologie, en plus de fournir la matière au travail des restaurateurs (LEVY, 1944, p. 64). Sans approfondir cette réflexion, ni critiquer les observations de Levy, précisons seulement qu'il faut prendre en compte les pré-supposés conceptuels de sa pensée : Levy a appliqué, dans ses analyses d'œuvres individuelles, la méthode de Wölfflin aux exemples brésiliens, en l'ouvrant toutefois aux approches sociologiques. En outre, il se dessine que l'analyse de l'historienne entame la rupture avec le schéma dichotomique qui distingue une culture productive et une culture réceptive.

Bien que durement critiqués par Machado comme étant une vulgarisation des approches, par exemple, de Wölfflin et de Leo Balet (MACHADO, 1969, p. 46)¹⁶, les écrits de Levy dépassèrent nettement le stade de la simple introduction et révélèrent une préférence de l'auteur pour les méthodes sociologiques dans l'analyse du contexte colonial du Brésil : « La théorie de Balet [...] explique les phénomènes artistiques par leurs relations avec la totalité des conditions historiques existant à une époque donnée, cela nous semble être, pour cette raison même, la forme la plus apte à résoudre aussi les problèmes de l'histoire de l'art brésilien »¹⁷. Spécifique à une histoire de l'art brésilien, la méthodologie développée par Levy s'est émancipée des approches européennes, sans pour autant emprunter la voie d'une histoire de l'art national ou même nationaliste en quête d'une essence de l'art national, selon les termes soutenus par Mário de Andrade et par les adeptes de la brésilianité. Non seulement elle a remis en cause le canon européen, mais elle a aussi reconnu l'importance de la conceptualisation théorique pour une histoire de l'art non nationaliste et non eurocentrique. Cette perspective est particulièrement intéressante, car elle ne contient pas de rejet de principe des positions des fondateurs de la discipline tels que Wölfflin ou Max Dvořák. En faisant l'apologie des analyses structurelles et formelles des œuvres, elle révèle la hiérarchie et l'attribution de valeurs de ces approches formalistes, une démarche qui, dans les décennies ultérieures, a été appelée « critique de l'idéologie » (*Ideologiekritik*), concept forgé par les néomarxistes et les membres de l'École de Francfort. Dans cette optique, il est possible de considérer Levy comme l'une des prédécesseurs d'une histoire de l'art postcoloniale.

Un discours de ce genre visait forcément les différents discours officiels de l'époque sur l'art du XVIII^e siècle qui se sont ensuite sédimentés au Brésil à partir des années 1950 grâce à l'intervention d'un autre auteur essentiel pour la diffusion dudit baroque brésilien : Germain Bazin. Le travail de ce dernier, qui offrait une synthèse de la production artistique, notamment en architecture, comprenait à la fois un effort d'interprétation plus général et une étude du patrimoine artistique analysé et organisé État par État. L'auteur s'est appuyé sur des recherches antérieures, comme celles de Raimundo Trindade ou de Fernando Pio (PIO, 1957 ; TRINDADE C., 1958), qui relevaient plus du domaine religieux et de l'histoire de l'Église catholique au Brésil que de l'univers de l'histoire de l'art. En se consacrant à Aleijadinho en 1963, Bazin reprenait l'artiste emblématique du baroque national brésilien, assurant ainsi la continuité des recherches sur ce sujet et ouvrant le chemin à d'autres auteurs pour élargir la recherche sur le baroque du Minas Gerais, comme dans le cas de l'immense contribution de Myriam Andrade Ribeiro ou de Lélia Coelho Frota (voir, entre autres, FROTA, 1982 ; OLIVEIRA, 2003).

Les textes des auteurs qui ont relevé le défi de la préservation et surtout de l'établissement de critères pour la « stabilisation » de l'image (en référence à l'« instabilité ontologique »

3. Deux vues d'Ouro Preto (Minas Gerais) l'une datant du début du XX^e siècle, l'autre de 2011.

de Moser, voir MOSER, 2001) et pour la restauration des villes historiques brésiliennes sont extrêmement importants (fig. 3). Les textes scientifiques, mais aussi tout le matériel d'étude – y compris cartes, dessins, relevés et brouillons de Lúcio Costa, Paulo Santos et Sylvio de Vasconcellos (SANTOS, 1951, 2001 ; VASCONCELLOS,

1968 ; COSTA, [1941] 1997) – constituent une source incontournable pour la compréhension du processus d'élaboration d'un projet de gestion du patrimoine artistique baroque au Brésil. Ces personnalités marquantes – chacune à sa manière – ont poursuivi des recherches tout en appuyant l'intervention sur des projets concrets. Leur action dépassa l'activité universitaire et renforça une tendance à la préservation fortement enracinée dans la culture brésilienne : la fusion des formations en architecture et en conservation du patrimoine. Pour Costa, en particulier, l'intérêt pour l'art colonial devint une forme moderne de réhabilitation du baroque, un pont herméneutique qui ressemble à la récupération moderniste des artistes *mineiros* par l'avant-garde pauliste des années 1920.

Ces dernières années, l'une des publications les plus polémiques sur l'art colonial est fondée sur l'étude du personnage fondamental depuis le XIX^e siècle et encensé par les modernistes, Aleijadinho. Dans sa thèse de doctorat, parue ensuite sous le titre de *O Aleijadinho e o aeroplano*, Guiomar de Grammont déconstruit les événements qui ont participé, selon lui, à la constitution de la figure de l'artiste à partir de sources douteuses (GRAMMONT, 2008). Ce n'est pas un hasard si cette recherche s'appuie sur les discours littéraires et établit une approche de tradition française mise en évidence par le choix même des directeurs de thèse, João Adolfo Hansen et Roger Chartier. La recherche s'appuie également sur des réflexions développées par Ângela Brandão (BRANDÃO, 1998) et par Sônia Fonseca dans un mémoire universitaire polémique (FONSECA, 2001) dans lequel elle suggérait que Rodrigo Bretas, lors de l'élaboration au XIX^e siècle de sa biographie pionnière d'Aleijadinho, aurait pris comme modèle d'artiste le personnage de Quasimodo dans *Notre-Dame de Paris* de Victor Hugo. Le texte de Grammont a été critiqué notamment par les historiens du Minas Gerais à cause de sa méconnaissance des études de cas consacrées à cette région qui, bien que peu diffusés par les éditions commerciales – ce qui est habituel dans les universités brésiliennes – sont toutefois disponibles dans les bibliothèques universitaires ou, plus récemment, dans les bases de données numériques qui permettent d'accéder aux thèses et aux mémoires universitaires. La critique est également venue des acteurs impliqués dans le marché de l'art, où la confirmation de l'authenticité d'une œuvre d'Aleijadinho peut facilement multiplier son prix.

De manière générale, les publications sur l'art colonial peuvent être réparties en trois domaines : les recherches formelles et stylistiques ; les recherches historiques et/ou iconographiques ; et, enfin, les recherches théoriques et/ou de tradition littéraire. Dans tous les cas, différents aspects des discussions sur l'art colonial dans les territoires espagnols et des discours sur l'« art mondial » n'ont pas été largement accueillis. Ces dernières années, eurent lieu des discussions interminables non seulement concernant les effets de la

mondialisation sur l'économie et sur la société, mais aussi sur les sciences humaines. Ce phénomène du « tournant postcolonial » a notamment été marqué par les ouvrages d'Edward Said sur l'orientalisme, et de Homi Bhabha sur la nation, le récit et sur les lieux de culture¹⁸. Cette approche peut être aussi appliquée dans le cadre de l'histoire de l'art, l'eurocentrisme y a été néanmoins considéré comme problématique ; une reformulation s'est exprimée dans le concept d'art mondial et, par conséquent, dans la création d'une histoire de l'art mondial. De nombreux congrès en Europe et aux États-Unis ont porté leur réflexion sur ce changement, et plusieurs institutions, comme le Getty Institute à Los Angeles et d'autres instituts universitaires, ont répondu à cette nouvelle demande. Par exemple, le congrès international du Comité international d'histoire de l'art (CIHA) qui eut lieu à Melbourne en 2008 avait pour thème « Crossing Cultures: Conflict, Migration and Convergence »¹⁹. Parmi les nombreuses publications sur ce sujet, il faudrait mentionner les ouvrages de David Summers, *Real Spaces: World Art and the Rise of Western Modernism*, paru en 2003, et de Thomas DaCosta Kaufmann, *Toward a Geography of Art*, paru en 2004²⁰. Non seulement leurs deux approches ont élargi le canon de l'histoire de l'art traditionnel, mais elles ont aussi soulevé l'importance d'une révision théorique et méthodologique. Dans ce contexte, la démarche de George Kubler (KUBLER, 1959, 1962), qui a cherché à établir une géographie de l'art des territoires latino-américains dans l'historiographie de l'art, a servi de base à l'ouvrage de DaCosta Kaufmann cité plus haut. En parallèle à ces publications, plusieurs initiatives, y compris des expositions et la création de nouveaux cours et de nouveaux départements d'histoire de l'art au Brésil, ont également permis une reformulation de la catégorie, jusqu'alors considéré comme un sous-domaine, l'art colonial.

Le baroque en transformation : du local au global, et *vice versa*

En 2002, une grande exposition consacrée à la production artistique brésilienne s'ouvrait au Guggenheim Museum à New York. Dans le vaste dégagement du bâtiment, sous un éclairage dramatique *ad hoc*, reluisait dans la pénombre la boiserie recouverte à la feuille d'or de l'autel du monastère de São Bento à Olinda (fig. 4). L'exposition *Brazil: Body and Soul* (Brazil, 2001) réaffirmait quelques-unes des clés de l'interprétation de la production artistique des XVII^e et XVIII^e siècles, à savoir le syncrétisme des objets religieux, des ustensiles liturgiques et des ex-voto, la connexion avec le modernisme et l'avant-garde nationaliste du début du XX^e siècle, les résonances de l'art populaire, de l'art indigène ou de l'art africain, le tout célébrant l'invention d'un art local, original et nouveau qui avait trouvé dans la boiserie et dans la sculpture du XVIII^e siècle le cadre pour l'épanouissement de son expérimentation. L'exposition visait juste dans la sélection d'images processionnelles, qui signalait l'importance des rites religieux publics

4. Autel du monastère de São Bento, Olinda.

et de la dramatisation sacrée des espaces urbains, et soulignait la singularité remarquable d'artistes tels que Francisco Xavier de Brito, Inácio Manuel da Costa et Aleijadinho.

Toutefois, l'exposition du Guggenheim Museum n'était pas un fait isolé ; au contraire, elle venait clore une période de réinvention de l'idée de baroque brésilien qui, depuis 1998, était constamment revisité au Brésil à travers des expositions plus ou moins spectaculaires (sur l'usage du concept de baroque dans les expositions, voir MORESCHI, 2004). Cette année-là, l'exposition *O Universo Mágico do Barroco (O Universo..., 1998)* célébrait et donnait à voir la profusion inventive de la sculpture, de la peinture, des ornements corporels – des colliers, des boucles d'oreilles, des pendentifs caractéristiques des bahianaises (*balangandãs*) – en plus de l'argenterie liturgique des crédences, des crucifix, des torchères et des palmes. On y réaffirmait également quelques-uns des arguments centraux de la pensée sur ce baroque local et idéal, forme caractéristique d'un hypothétique *ethos* brésilien. L'exposition soulignait la continuité du baroque pendant les XIX^e et XX^e siècles, notamment à travers les rituels, les fêtes religieuses, le système social des confréries et le programme iconographique et symbolique qui leur était associé. L'idée était, en partie, de reprendre une hypothèse similaire, mise en avant par la remarquable exposition *Tradição e ruptura: síntese da arte e cultura brasileira*, qui avait eu lieu en 1984 au pavillon Ciccillo Matarazzo au parc d'Ibirapuera et dont le commissaire était Alexandre Eulálio, homme de lettres et historien de l'art (*Tradição e Ruptura*, 1984).

En 2000, dans le cadre de la célébration des cinq cents ans de la découverte du Brésil – sommet de ce mouvement de révision –, une gigantesque exposition fut organisée où, au moins dans deux sections – *Arte barroca (Arte barroca, 2000)* et *Negro de Corpo e Alma (Negro de corpo..., 2000)* –, des aspects essentiels de la tradition sculpturale religieuse déployée au Brésil étaient montrés. Si, dans la première section, dont le catalogue fut dirigé par Myriam Ribeiro A. de Oliveira, les auteurs cherchaient à définir les déclinaisons et les « manières » locales ainsi que des solutions formelles caractéristiques de chacune des régions brésiliennes durant le XVIII^e siècle, la deuxième section était organisée autour de l'argument ethnique et du thème de la contribution africaine à la culture brésilienne. Fruit du travail et de la collection constituée par l'artiste et commissaire Emanuel Araújo, les pièces de cette section ont donné naissance au Museu Afro Brasil à São Paulo (fig. 5). Bien que cette collection ne soit pas composée spécifiquement d'œuvres du XVIII^e siècle, elle est l'une des institutions qui réussissent le mieux à visualiser cette « frontière » entre les mains africaines et les conventions de représentation portugaises. L'image de dévotion populaire, les sculptures du XVIII^e siècle figurant les saints noirs

et les divers ex-voto peints soulignaient la rencontre des pratiques représentatives.

La quatrième Biennale de Arquitetura de São Paulo en 1999 et l'exposition *Robert C. Smith: investigação na história da arte (Robert C. Smith, 2000)*, offrirent l'occasion de réintroduire au Brésil la collection de cet historien américain, figure essentielle pour la définition et l'établissement d'une terminologie

5. Vue d'une des salles du Museu Afro Brasil (São Paulo).

spécifique d'analyse de la production en bois sculpté décoratif au Portugal et au Brésil. Ses cahiers de notes, ses photographies et sa correspondance officielle ont été exposés, révélant ainsi différents aspects de la construction de l'analyse stylistique au Brésil. La biennale a également consacré une vaste exposition rétrospective à la production architecturale brésilienne, organisée par Roberto Montezuma et intitulée *Arquitetura Brasil 500 anos: uma invenção recíproca*, présentée ensuite au Museu de Arte Moderna de Recife en 2000 (MONTEZUMA, 2002). À cette même période, Rogério Amorim do Carmo de l'Universidade Federal Juiz de Fora a soutenu un travail universitaire intitulé *Ouro Preto: experiência imaginária da paisagem e gesto projetual*, consacré à l'une des questions les plus brûlantes au Brésil, à savoir comment concevoir une architecture nouvelle pour les centres historiques dits baroques – question à laquelle on n'a pas encore su donner une réponse satisfaisante (CARMO, 1999).

Néanmoins, à partir des années 1990, on constate au Brésil le développement d'un mouvement important de récupération philologique des poétiques du XVI^e siècle au XVIII^e siècle. Dans la plupart des cas, cet intérêt pour les préceptes et pour les rhétoriques de la première période moderne naît des études littéraires, à partir desquelles il s'étend aux autres domaines d'étude sur la production artistique. L'ouvrage de Guilherme Simões Gomes Júnior, paru en 1998, *Palavra Peregrina: o barroco e o pensamento sobre artes e letras no Brasil*, témoigne de cette nouvelle analyse de la période qui surgit dans la littérature (GOMES JÚNIOR, 1998). Parmi les considérations originales de ce texte, on trouve la systématisation pionnière d'une historiographie du baroque luso-brésilien qui incorpore d'une façon plus cohérente les débats du XIX^e siècle. Il souligne en outre les particularités de la perception de l'héritage des siècles de colonisation contrairement au discours hégémonique sur les arts du XVIII^e siècle, qui vit le jour, notamment, à partir de la fondation du Serviço de Patrimônio Histórico Nacional en 1937.

Les travaux de João Adolfo Hansen et d'Adma Muhana, tous deux intégrés à la faculté de philosophie, lettres et sciences humaines de l'Universidade de São Paulo, ou d'Alcir Pécora de l'institut des études linguistiques de l'Universidade Estadual de Campinas, sont d'une importance majeure pour l'affirmation de ce courant. Ils jouent un rôle essentiel dans la reconstitution des mentalités et de la sensibilité des XVII^e et XVIII^e siècles, même s'ils publient des textes principalement sur la poésie et l'histoire ou la théorie littéraire, dans des ouvrages comme *A Sátira e o Engenho* (HANSEN, 1989) et *Alegoria* (HANSEN, 1987), *Teatro do sacramento* (PÉCORA, 1994) et *Máquina de Gêneros* (PÉCORA, 2001) ou *Poesia e pintura ou pintura e poesia* (MUHANA, 2002, réédition commentée d'un traité portugais du XVII^e siècle écrit par Manuel Pires de Almeida).

L'étude de l'histoire littéraire, et en particulier de la figure d'Antônio Vieira et de ses sermons, a eu un effet subsidiaire sur le domaine de la recherche artistique (fig. 6). Personnage à la biographie complexe, qui a évolué dans des territoires très différents du point de vue géographique et symbolique, Vieira s'est déplacé entre Rome, Lisbonne, Maranhão et Salvador. La recherche sur son parcours remet en cause la pertinence de la résonance internationale de cette littérature, mais aussi de ses liens avec les milieux érudits européens, en particulier avec les modèles romains et leur diffusion dans la péninsule Ibérique, puis vers les Amériques. Il était question non seulement de l'emploi de modèles artistiques italiens au Portugal ou, plus tard, de ceux venant d'Autriche ou de l'Europe centrale utilisés dans le monde portugais, mais aussi des processus d'appropriation et de transformation de ces modèles et de ces sources visuelles par le milieu artistique local, ainsi que de la circulation d'une main-d'œuvre artistique qualifiée et d'œuvres entre les grands centres et le monde ibérique d'une façon générale. La force et la signification du sermon aux XVII^e et XVIII^e siècles, ainsi que les dispositifs

6. C. Legrand,
Père Antônio
Vieira prêchant
aux amérien-
diens, 1941.

visuels qui entouraient le prédicateur et les circonstances de la prédication – la chaire, la gestuelle, le concours de peintures et d'autres images – ont inspiré des travaux comme ceux de Marina Massimi sur les emplois de l'image ou sur le concept de mémoire dans les sermons de Vieira (MASSIMI, 2012). Ils ont aussi renouvelé l'intérêt pour l'œuvre d'Eusébio de Mattos, récemment repris dans une édition contemporaine – du moins son recueil de sermons *Ecce Homo* (MATOS, 2007a ; voir aussi MATOS, 2007b) – par Américo Miranda, Valéria M. P. Ferreira et Adma Muhana, déjà citée (MUHANA, 2002).

Toujours dans le domaine de la littérature et de la recherche sur la sensibilité spécifique de la période, les travaux d'Ivan Teixeiraon viennent compléter ce panorama. Ce dernier a centré ses recherches sur la compréhension du mécénat artistique et lit-

téraire pendant la seconde moitié du XVIII^e siècle, période dite Pombaline, en allusion au règne de Dom João I et à son premier ministre Sebastião José de Carvalho e Melo, le marquis de Pombal. L'ouvrage de Teixeira *Mecenato Pombalino de Poesia Neoclássica* (TEIXEIRA, 1999) n'est pas seulement une introduction à la poétique néo-horatienne qui caractérise la création littéraire luso-brésilienne de la période, mais il ouvre aussi à l'étude d'une période d'intenses changements dans les domaines politique et pédagogique. La liste de ces changements, qui ont eu une influence extraordinaire sur la production artistique, comprend des événements tels que l'expansion urbaine dans la colonie brésilienne et la démarcation du territoire à l'issue des conflits avec l'Espagne selon le traité de Madrid en 1750 qui a défini les frontières avec l'Amérique espagnole, ainsi que l'expulsion des Jésuites en 1759. Dans ce domaine les travaux de l'historienne américaine Roberta Marx Delson sont aussi importants à côté d'ouvrages classiques en la matière au Brésil, comme ceux de Paulo Santos (SANTOS, 2001), Nestor Goulart Reis Filho (REIS FILHO, 2000, 2001) ou Maria Helena Ochi Flexor (FLEXOR, 1974, 2011).

Au sein de la faculté d'architecture de l'Universidade Federal de Bahia, à Salvador, une solide tradition d'études liées à l'histoire de l'urbanisme dans la période coloniale s'est constituée, en lien avec le cursus de restauration du patrimoine architectural, l'un des plus importants du Brésil. Eugênio de Ávila Lins ainsi que Paulo Ormino Azevedo sont liés à ce groupe, et les travaux de José Luís da Mota Menezes (MENEZES, 1984, 1988), Fernando Guerra (GUERRA, 1989), Leonardo Dantas (DANTAS, 2004) et Fernando Ponce de Leon (LEON *et al.*, 1998), tous venus de l'État de Pernambouc, méritent également d'être mentionnés. Ce dernier est l'auteur d'un précieux guide bibliographique de l'art luso-brésilien, rédigé en collaboration avec Lúcia Gaspar (LEON, GASPAR, 1998).

La tradition des études urbanistiques, domaine autonome dans la tradition historiographique artistique brésilienne, trouve dans cette période coloniale un vaste champ de recherches. Des textes comme celui de Cláudia Damasceno Fonseca, *Des Terres aux villes de l'or* (FONSECA, 2003), élargissent les recherches sur la formation des villes pendant la période

de l'exploitation minière du Minas Gerais en proposant une analyse de la cartographie et de l'iconographie urbaines, les déplaçant d'une fonction illustrative vers un rôle de premier plan qui structure l'argumentation de l'auteur. Le thème des éventuels modèles européen, central pour l'architecture de la seconde moitié du XVIII^e siècle – particulièrement sensible dans des régions comme celle du Minas Gerais, de Rio de Janeiro et de Pernambouc – a été abordé par Rodrigo Espinha Baeta de Universidade Federal da Bahia dans son ouvrage *Barroco, a Arquitetura e a cidade nos séculos XVII e XVIII* (BAETA, 2010).

L'étude de Baeta réorganise et approfondit des idées présentes dans des ouvrages antérieurs importants, dont *O Rococó religioso no Brasil e seus antecedentes europeus* de Myriam Ribeiro de Oliveira (OLIVEIRA, 2003) ou « Medieval ou Barroco: proposta de leitura da cidade colonia », petit mais précieux article au titre provocateur, qui réunit les intuitions séminales de la chercheuse italienne Giovanna Rosso del Brenna, paru dans la *Revista Barroco* publié par de l'Universidade Federal de Minas Gerais, – véhicule essentiel dans la définition de ce champ d'études au Brésil à partir des années 1970 (BRENNA, 1982-1983). Dépasant ainsi l'éternel débat sur les manières de planifier la ville et d'occuper le territoire chez les Portugais et chez les Espagnols – topos analytique qui a acquis des contours précis avec le livre *Raízes do Brasil* de Sérgio Buarque de Holanda (BUARQUE DE HOLANDA, 1936) –, Del Brenna identifie une nouvelle manière d'agir sur le territoire qui s'appuie sur une conception de la scénographie urbaine dotée, surtout au XVIII^e siècle, d'une fonction symbolique particulière.

Au-delà du cadre spécifique de l'aménagement urbain strict, la scénographie urbaine, fondée sur des études de cas, superposant législation, réglementation et politiques urbaines, mais aussi sur l'analyse d'une culture visuelle de la ville comprenant de multiples traditions de védutistes et de peintres paysagers, était également évoquée par les historiens portugais de l'urbanisme et de l'architecture Walter Rossa et Paulo Varela Gomes (GOMES, 1988 ; ROSSA, 2002) dans des études qui ont eu un effet sur la perception générale des villes du Brésil colonial (fig. 7). Rodrigo Almeida Bastos a fait une contribution importante à la compréhension de la rhétorique de l'urbanisme colonial au Brésil dans *A maravilhosa fábrica de virtudes: o decoro na arquitetura religiosa de Vila Rica, Minas Gerais (1711-1822)*, qui articule des éléments de traités, de chroniques et d'histoire urbaine. L'auteur offre une superposition sensible du volet philologique avec une histoire des mentalités appliquée aux villes, et à l'ornementation du territoire au XVIII^e siècle (BASTOS, 2009).

La tradition historiographique pauliste consacrée à l'architecture urbaine est également vaste. Elle comprend des travaux étoffés sur la typologie spécifique des habitations et des bâtiments civils dans le territoire de São Paulo, d'auteurs tels que Luís Saia (SAIA, 1978), Carlos Lemos (LEMONS, 1979, 1999), Dalton Sala et, plus récemment, Paulo Garcez (MARINS, 1999 ; *Aleijadinho...*, 2002). Aracy Amaral nous a offert une étude stimulante sur la production architecturale pauliste et ses éventuels liens avec l'architecture de l'Amérique hispanique (AMARAL, 1981). Elle y développe notamment le thème majeur des routes commerciales sud-américaines, des rencontres et des confrontations entre Portugais et Espagnols à l'époque de la colonisation et leur effet sur la production artistique, ce qui constitue actuellement un

7. Vue d'Ouro Preto.

domaine de recherche en plein essor (MARINS, 2001 ; TIRAPELLI, 2003). Au Sud du Brésil, zone de confrontation avec la culture espagnole, il faut souligner la production pionnière d'Eduardo Etzel, qui a fait la cartographie de l'expansion urbaine et artistique du Brésil méridional dans ses textes des années 1970 (ETZEL, 1974).

L'étude stylistique plus stricte se développe également au Brésil à partir des années 1990. L'attention portée sur la circulation d'objets entre le Portugal et l'Amérique portugaise, identifiant de manière précise les trajectoires atlantiques des objets, des livres, des gravures et des images religieuses, se trouve encore en période de consolidation, mais a déjà acquis une complexité croissante. Les processus de transfert formel *via* des gravures, des livres et des dessins ainsi que par le biais d'acteurs identifiables, occupent une place grandissante dans des études comme celles de Luís Alberto Ribeiro Freire portant sur le renouveau de la boiserie décorative à Bahia aux XVIII^e et XIX^e siècles. L'ouvrage de Freire *A Talha Neoclássica na Bahia* (FREIRE, 2006), au-delà de la précision documentaire dont il témoigne dans l'identification de la déclinaison des modèles ornementaux et du processus d'organisation des ateliers d'artistes et d'artisans dans la région de Salvador, peut être lu également comme une étude sur le goût et les relations de mécénat pendant les premières années du XIX^e siècle.

Dans la recherche sur l'art produit ou présent au Brésil dans les collections du XVIII^e siècle, il reste encore de vastes champs à traiter en ce qui concerne le mobilier et les arts décoratifs. Les travaux précurseurs comme *Mobiliário Baiano* de Maria Helena Flexor (FLEXOR, 2009), déjà citée, ont été poursuivis dans les travaux de Ângela Brandão, par exemple, consacrés à la recherche sur le mobilier appartenant à l'ancien archevêché de la ville de Mariana, dans l'État du Minas Gerais. Méthodologiquement, l'histoire des collections de mobilier et du rapport entre le mobi-

lier et le bois sculpté décoratif religieux – part essentielle de la production de sculpture en bois dans l'Amérique portugaise – requiert l'examen de toute la documentation d'inventaires, de testaments et d'archives notariales, de chartes pastorales et de registre de commandes et de dépenses associées à ces objets de luxe, conservés dans les fonds d'archives comme celui de l'archevêché de Mariana, de la Casa Setecentista dans la même ville ou encore de la Casa do Pilar à Ouro Preto, l'ancienne Vila Rica. Dans le cas brésilien, la dispersion des collections et l'absence d'études significatives sur leurs origines rendent encore plus difficile la reconstitution d'ensembles jadis disposés dans un espace unique.

D'autres études, comme *Espaço doméstico, devoção e arte: a construção histórica do acervo de oratórios brasileiro, séculos XVIII e XIX* de Silveli Toledo Russo, poursuivent la même voie (RUSSO, 2010). Consacré aux oratoires domestiques présents dans les maisons et dans les propriétés agricoles de la province de São Paulo, l'ouvrage de

8. Oratoire, fin du XVIII^e siècle, São Paulo, Museu de Arte Sacra de São Paulo.

Russo cherche non seulement à reconstruire la gestation formelle des oratoires, mais aussi à retrouver les autorisations formelles concédées par le pouvoir religieux pour l'installation de ces objets en milieu privé (fig. 8). Il s'agit d'articuler l'anthropologie, l'histoire sociale et des religions, et l'histoire des objets d'art et de dévotion. Nous avons vu surgir un ensemble de chercheurs qui partagent le même esprit et qui se sont rassemblés à l'Universidade Federal de Minas Gerais autour d'Adalgisa Arantes Campos, auteur de *A terceira devoção do setecentos mineiro: o culto a São Miguel e Almas*, livre significatif sur les rituels et les pratiques autour de la mort, et sur l'organisation des confréries religieuses (CAMPOS, 1994)²¹. Sur ce même sujet, signalons des travaux récents comme *A Boa Morte e o Bem Morrer: culto, doutrina e iconografia nas irmandades mineiras* de Sabrina Sant'anna (SANT'ANNA, 2006) et la thèse de doctorat de Maria Regina Emery Quites sur la représentation du vêtement. Intitulé *Imagem de vestir: revisão de conceitos através de estudo comparativo entre as Ordens Terceiras Franciscanas no Brasil* (QUITES, 2006), cet ouvrage donne une nouvelle compréhension de ce genre de sculpture religieuse et des attitudes qui y sont rattachées, tout en exposant la nécessité de ressaisir une histoire du textile au Brésil qui s'intégrerait au processus de création artistique dans le baroque brésilien.

L'histoire de la circulation d'artistes et d'artisans entre le royaume portugais et les colonies progresse grâce à des recherches ponctuelles et des études de cas. Ce fut le thème en 2005 du cinquième Colóquio Luso-Brasileiro de História da Arte, qui fit l'objet d'un ouvrage dirigé par Fausto Sanches Martins *Artistas e Artífices e a sua mobilidade no mundo de expressão portuguesa* (SANCHES MARTINS, 2007). Une étude d'André L. Tavares Pereira cherche à approfondir la compréhension de la trajectoire d'artistes comme Manoel Dias de Oliveira – artiste proche de Domingos Antônio Sequeira, le principal peintre portugais en son temps – entre Rio de Janeiro, Lisbonne et Rome, ainsi que leur relation avec le milieu portugais vers la fin du XVIII^e siècle, (TAVARES, 2012 ; fig. 9). Établie au Portugal, Patrícia D. Telles de l'Universidade de Évora développe une recherche pionnière sur l'art du portrait portugais de la fin du XVIII^e siècle, s'attachant ainsi à un contexte non seulement peu diffusé dans le cadre brésilien, mais aussi fréquemment négligé au Portugal (TELLES, 2013).

D'autres peintres en activité à la fin du XVIII^e siècle, surtout au tournant du XIX^e siècle, comme João Francisco Muzzi, Leandro Joaquim ou l'Italien Manoel Julião ont attiré l'attention de chercheurs tels que Valéria Piccoli et Luciano Migliaccio (MIGLIACCIO, 2007 ; PICCOLI, 2013). Alors que ce dernier s'intéresse à la genèse de la peinture historique au Brésil au début du XIX^e siècle, Jaelson Bitran Trindade a traité de la formation et de la professionnalisation des artistes dans le contexte colonial, à la même époque (TRINDADE J., 1998). Nous souhaitons mentionner également le travail pionnier que fournissent les dictionnaires d'artistes actifs du XVII^e au XIX^e siècle, entrepris par Judith Martins pour le Minas Gerais (MARTINS J., 1974), Marieta Alves pour Bahia (ALVES, 1976) et, plus récemment, Vera Acioly pour Pernambouc (ACIOLY, 2008). L'effort encyclopédique de Carlos del Negro (DEL NEGRO, 1958), essentiel pour comprendre le développement de la peinture au Minas Gerais, est à saluer, tout comme celui de Carlos Ott (OTT, 1982) et de Clarival do Prado Valladares (VALLADARES, 1982-1991), qui ont eu un rôle fondamental dans la définition de l'historiographie artistique bahianaise du XVII^e au XIX^e siècle.

9. Manoel Dias de Oliveira, *Alegoria de Nossa Senhora da Conceição*, 1813, Rio de Janeiro, Museu Nacional de Belas Artes, Brasil.

L'histoire des moyens, des techniques et des matériaux est un domaine largement répandu parmi les chercheurs rattachés aux principaux centres de restauration, comme le Centro de Conservação e Restauração de l'Universidade Federal de Minas Gerais. Le travail de Renata Almeida Martins dans *Tintas da terra tintas do reino: arquitetura e arte nas Missões Jesuíticas do Grão-Pará* (MARTINS R., 2009) offre une vaste vision sur les moyens d'exécution de l'œuvre d'art et sur l'adaptation de modèles visuels en raison de la présence des collèges de Jésuites du nord du Brésil, dans ce qui était, du XVII^e au XIX^e siècle, le Maranhão et le Grão-Pará, provinces administratives de l'Amérique portugaise. Dans la continuité de ses recherches, l'auteur a amorcé une nouvelle étude sur le naturaliste et correspondant de l'Academia Portuguesa de Ciência à Lisbonne, Alexandre Rodrigues Ferreira, et sur son œuvre la plus importante, *Viagem Filosófica*, qui se présente comme un vaste recueil illustré sur son expédition de 1783-1792 en Amazonie et dans le Mato Grosso, comprenant des notices sur la production de pigments pour la peinture extraits de plantes locales.

Ces recherches interdisciplinaires, mêlant connaissances et compétences en restauration, recherche historique et gestion du patrimoine, sont encore rares. Malgré quelques initiatives louables, il subsiste au Brésil une division entre des disciplines comme l'architecture, l'urbanisme, l'étude de la sculpture religieuse (menée avec soin par des institutions comme le Centro de Estudos da Imaginária Brasileira), l'iconographie (comme dans le travail de Maria Beatriz de Mello e Souza), ou les études sociologiques ou anthropologiques (SOUZA, 1999, p. 475-489). La thèse de doctorat d'Eliana Ambrósio, *Presépio Napolitano do Museu de Arte Sacra de São Paulo e de coleções internacionais: cenografia e expografia* (AMBRÓSIO, 2012), est l'un des cas où s'additionnent l'acuité des reconstitutions d'œuvres sculptées des XVII^e et XVIII^e siècles – une crèche d'origine napolitaine exposée au Museu de Arte Sacra de São Paulo, par exemple (fig. 10) –, les réflexions sur les éventuels résultats pratiques de la recherche sur le contexte de production des pièces, et l'histoire de la muséification des crèches dans les collections et dans les ensembles similaires au Brésil, le tout constituant un effort de reconstruction aussi bien des conditions d'exposition comme de l'invention artistique. Dans la même veine, en croisant la musique, l'opéra et l'architecture théâtrale, Rosana Marreco Brescia fait, de manière innovante, l'inventaire et l'analyse des modèles d'architecture des théâtres des XVIII^e et XIX^e siècles au Brésil (BRESCHIA, 2012). Tout le domaine de la recherche sur les spectacles et la musique du XVIII^e siècle et actuellement en plein essor au Brésil. Ce sujet, ainsi que celui des festivités coloniales, objet d'un vaste débat encore dans les années 1990, mériterait un chapitre à part

entière étant donné sa complexité thématique (JANCSO, KANTOR, 2002).

Les rapports avec l'Italie ont été également abordés à partir des recherches sur les artistes italiens dans le contexte portugais du XVIII^e siècle, à l'instar de Vincenzo Baccherelli, et sur la diffusion de la peinture de *quadrature*, examinée par des chercheurs comme Magno Mello de l'Universidade

10. Crèche napolitaine, São Paulo, Museu de Arte Sacra de São Paulo.

Federal de Minas Gerais (MELLO, 2007) et Giuseppina Raggi de l'Universidade Nova de Lisboa (RAGGI, 2003). L'exploration systématique de l'héritage du Bolonais Antônio José Landi à Belém par le biais de la base numérique *Forum Landi*²², développée par l'Universidade Federal do Pará, est également un pas important dans la compréhension des processus de transfert artistique vers le milieu du XVIII^e siècle. La prospection sur les modèles iconographiques et sur la circulation de gravures, élargie par Nancy Davenport (DAVENPORT, 1975) ou Santiago Sebastián (SEBASTIÁN, 1989), qui nécessitait un ambitieux travail sur les archives – une recherche encore en cours au Brésil – a été poursuivie notamment par Pedro Queiroz Leite (LEITE, 2011).

Ces dernières années, le projet « Baroque Global » entrepris en collaboration avec plusieurs institutions (Getty Research Institute, Zürich Universität, Universidade Federal de São Paulo), a permis une large discussion sur les approches théoriques et méthodologiques actuelles de l'histoire de l'art à propos de la question de l'« art mondial » et aussi des débats transculturels et transdisciplinaires avec d'autres domaines y compris la théorie littéraire, l'anthropologie, etc. Cette extension a permis d'insérer l'art colonial dans le contexte des discussions sur la culture ibérique. Outre le projet « Researching and Teaching Art History in a Global World » mené par le département d'histoire de l'art de l'Universidade Federal de São Paulo et la Zürich Universität, on pourrait mentionner le projet « Hispanic Baroque » au Canada. Cette inclusion touche également l'approche transhistorique du néobaroque. Jens Baumgarten a publié sur ces thèmes à partir de son approche des « systèmes visuels » qui comprend l'art colonial au Brésil et des transferts de concepts et d'objets (BAUMGARTEN, 2010). De plus, il inscrit l'art brésilien de l'époque coloniale dans un système global en proposant, à partir de l'objet, un ensemble de micro-théories.

La question de la formation artistique avant l'académie s'est aussi considérablement élargie. Au travail fondamental du Portugais Rafael Moreira (MOREIRA, 1994) ou d'Ana Maria Monteiro de Carvalho (CARVALHO, 1999), se sont ajoutés de nouveaux efforts pour appréhender le rôle du génie militaire dans la formation des architectes et des maîtres brésiliens du XVIII^e siècle. Un des chapitres plus récent de cette histoire est sans doute l'ouvrage de Beatriz Piccoloto S. Bueno, *Desenho e Desenho: o Brasil dos engenheiros militares* (BUENO, 2012).

La production critique et la recherche sur le baroque au Brésil sont des domaines étendus et dynamiques. Ce sujet, qui intéressait déjà les historiens de l'art au XIX^e siècle, s'est transformé au XX^e siècle en un champ vaste et intéressant, symbole de la nation et de l'origine de la spécificité esthétique brésilienne, ce qui n'a pas toujours été la règle en ce qui concerne la production artistique latino-américaine. L'identification du baroque avec le national et les multiples débats sur le degré d'intensité des échanges avec les sources internationales, ainsi que sur les syncrétismes formels d'éléments locaux et européens, africains ou asiatiques ont récemment élargi la discussion, provoquant ainsi une révision des approches traditionnelles. Ces dernières, à leur tour, se transforment et se perfectionnent à mesure que les données relatives aux arts du XVII^e et du XVIII^e siècle, sont progressivement rendues accessibles et systématisées. La nouvelle production académique cherche à s'adapter au débat international, mais, en se consacrant à l'analyse d'une production artistique complexe conçue dans un milieu de superposition culturelle intense, offre de nouvelles voies d'interprétation du matériel visuel. Sous cet angle, cette sélection critique de textes permet de saisir le rythme des innovations et de concevoir les grandes lignes qui traversent la production historiographique artistique sur un baroque nécessairement multiforme.

Notes

Ce texte a été traduit par Carlos Spilak.

1. La riche production des universités, notamment brésiliennes, de thèses de doctorat et de mémoires de master, n'a pas été entièrement prise en compte ici en raison de l'accès restreint à ces textes.

2. Cornelius Gurlitt, *Geschichte des Barockstiles, des Rococo und des Klassicismus in Belgien, Holland, Frankreich, England*, Stuttgart, 1887-1889; Heinrich Wölfflin, *Renaissance et baroque*, Paris, 1961 [éd. orig. : *Renaissance und Barock*, Munich, 1888]; *Principes fondamentaux de l'histoire de l'art : le problème de l'évolution du style dans l'art moderne*, Paris, 1952 [éd. orig. : *Kunstgeschichtliche Grundbegriffe: Das Problem der Stilentwicklung in der neueren Kunst*, Munich, 1915].

3. Jacob Burckhardt, Wilhelm Lübke, *Geschichte der neueren Baukunst*, Stuttgart, 1904; Wölfflin, (1888) 1961, cité n. 2; BAZIN, 1956-1958; Walter Benjamin, *Ursprung des deutschen Trauerspiels*, Berlin 1928; Omar Calabrese, *L'età neobarocca*, Bari, 1987.

4. « [...] Além de ser provavelmente, no Brasil, o primeiro a utilizar a palavra barroca em um sentido estilístico, Porto Alegre já esboça em suas reflexões uma teoria pendular da história da arte, baseada na ideia de um ir e vir entre formas clássicas e formas amaneiradas » (GOMES JÚNIOR, 1998, p. 41).

5. « [...] Desde que Wölfflin usou o termo como categoria estética positiva, a extensão dos cinco esquemas constitutivos de 'barroco' – pictórico, visão em profundidade, forma aberta, unificação das partes a um todo, clareza relativa – passou a ser ampliada [...] para em seguida classificar e unificar as políticas, as economias, as populações, as culturas, as 'mentalidades' e, finalmente, [as] sociedades europeias do século XVII, principalmente as ibéricas contra-reformistas, com suas colônias americanas, na forma de essências: 'o homem barroco', 'a cultura barroca', 'a sociedade barroca' etc. Dedutivas e exteriores, as apropriações a-críticas de Wölfflin substancializam a categoria, constituindo 'barroco' como fato e essência que existem em si » (HANSEN, 2003, p. 172-173).

6. « [...] Mas o que ha de mais glorioso para nós é o novo estilo néo-colonial, que um grupo de arquitetos nacionais e portugueses, com o Sr. Ricardo Severo à frente procura lançar [...] Não me consta que já tenha havido no Brasil uma tentativa de nacionalizar a arquitectura, estilizando e aproveitando os motivos que nos apresenta o nosso pequeno passado artís-

tico, e formando construções mais adaptados ao meio. [...] O néo-colonial que por aqui se discute é infinitamente mais audaz e de maior alcance. Si o público, bastante educado, ajudar a interessante iniciativa, teremos ao menos para a edificação particular (e é o que importa) um estilo nosso, bem mais grato ao nosso olhar, hereditariamente saudoso de linhas anciãs e próprio ao nosso clima a ao nosso passado » (cité dans BRESSAN, 1997, p. 67).

7. À partir de son article de 1941 (LEVY, 1941), Hannah Levy écrit son prénom avec un h final.

8. Ces articles peuvent être lus comme une thèse d'habilitation, qui équivaut en partie à la *livre-docência* au Brésil.

9. Rappelons dans ce contexte l'œuvre majeure de Carl Einstein, *Die Negerplastik* (Leipzig, 1915), qui propose une analyse de l'art africain délivré d'exotismes, s'insérant ainsi dans les paradigmes d'une nouvelle interprétation

10. « [...] constituem, na historia concreta, valores absolutos, mas, relativo » (LEVY, 1940, p. 188); « Esse sentido relativo dos valores evidencia-se se se considerar uma obra (sucessivamente) em relação à produção total de um só artista, a uma escola local, à história da arte de um país ou à história mundial da arte, etc. » (LEVY, 1940, p. 188).

11. « [...] Esta verificação não implica absolutamente, [c]omo consequência pela impossibilidade de qualquer julgamento, uma vez que 'tudo é relativo'. Trata-se apenas de delimitar exatamente o alcance (concreto e teórico) do juízo expendido » (LEVY, 1940, p. 189).

12. « [...] a simples verificação da influencia exercida por uma determinada obra sobre outra não contem em si nenhum julgamento de valor. Somente um estudo minucioso relativo tanto à análise da estrutura artística interna e à análise histórica da obra que exerceu influencia como da obra que a sofreu decidirá a questão de saber que valor (histórico ou artístico) se deve atribuir a uma e outra das duas obras » (LEVY, 1940, p. 190-191).

13. « [...] Se amanhã um historiador trouxesse a prova irrefutável de que existe uma influencia certa de tal obra de determinado artista europeu sobre as estatuas dos profetas de Congonhas, este fato seria certamente de grande interesse sob muitos aspetos. Mas o fato dessa influencia em si não dirá jamais nada do valor histórico ou do valor artístico

da obra de Antonio Francisco Lisboa » (LEVY, 1940, p. 191).

14. « [...] que grande número de pintores nacionais se utilizou de modelos da arte européia. Daí o caráter eclético da pintura colonial, vista em conjunto, e daí também o caráter heterogêneo que se nota freqüentemente nas obras de um mesmo artista » (LEVY, 1944, p. 64).

15. « [...] os painéis traduziram perfeitamente o caráter dramático e agitado das representações gravadas [...] ou ainda ofereceram até um efeito mais dramático de que o das próprias gravuras originais [...]. Por outro lado, a impressão de agitação suscitada pelas pinturas resulta, também, da circunstância de haver o pintor, simplificando os fundos, concentrado [...] todo o interesse sobre as figuras humanas » (LEVY, 1944, p. 48-49).

16. Machado n'a pas pris en compte les développements de la théorie de Levy qui culminent dans *Bedeutung und Ausdruck* de Hanna Deinhart (DEINHART, 1967).

17. « [...] A teoria de Balet [...] explica os fenômenos artísticos pelas suas relações s[c]om a totalidade das condições históricas existentes numa época determinada, [isto] nos parece ser, por isso mesmo, a [forma] mais apta a resolver também os problemas da historia da arte brasileira » (LEVY, 1941, p. 284).

18. Edward Said, *L'Orientalisme : l'Orient créé par l'Occident*, Paris, 1980 [éd. orig. : *Orientalism: Western Representations of the Orient*, Londres, 1978]; Homi Bhabha, *Nation and Narration*, Londres, 1990; Homi Bhabha, *Les Lieux de la culture : une théorie postcoloniale*, Paris, 2007 [éd. orig. : *The Location of Culture*, Londres/New York, 1994].

19. Jaynie Anderson éd., *Crossing Cultures: Conflict, Migration and Convergence*, (colloque, Melbourne, 2008), Carlton, 2009.

20. David Summers, *Real Spaces: World Art and the Rise of Western Modernism*, Londres/New York, 2003; Thomas Da Costa Kaufmann, *Toward a Geography of Art*, Chicago/Londres, 2004.

21. L'auteur a organisé récemment la publication d'un dossier sur Manoel da Costa Ataíde qui est devenu l'étude la plus complète sur l'œuvre du peintre mineiro et a élargi les recherches antérieures, comme celle de Lélia Coelho Frota (FROTA, 1982; CAMPOS, 2005).

22. Voir <http://ufpa.br/forumlandi> (consulté le 10 novembre 2013).

Bibliographie

- ACIOLY, 2008 : Vera Lúcia C. Acioly, *A identidade da beleza: dicionário de artistas e artífices do século XVI ao XIX em Pernambuco*, Recife, 2008.
- *Aleijadinho...*, 2002 : *Aleijadinho e Mestre Piranga: processos de atribuição e história da arte*, Dalton Sala éd., (cat. expo., São Paulo, Pinacoteca do estado de São Paulo, 2002-2003), São Paulo, 2002.
- ALVES, 1976 : Marieta Alves, *Dicionário de artistas e artífices na Bahia*, Salvador, 1976.
- AMARAL, 1981 : Aracy Amaral, *A hispanidade em São Paulo: da casa rural a Capela de Santo Antônio*, São Paulo, 1981.
- AMARAL, 1994 : Aracy Amaral éd., *Arquitectura neocolonial: América Latina, Caribe, Estados Unidos*, São Paulo, 1994.
- AMBRÓSIO, 2012 : Eliana Ribeiro Ambrósio, *Presépio napolitano do Museu de Arte Sacra de São Paulo e de coleções internacionais: cenografia e expografia*, thèse, Universidade Estadual de Campinas, 2012.
- ANDRADE, 1921 : Mário de Andrade, « De São Paulo », dans *Ilustração Brasileira*, Fevereiro, 1921.
- ANDRADE, 1928 : Mário de Andrade, « Aleijadinho: posição histórica », dans *O Jornal*, 1928.
- *Arte barroca*, 2000 : *Mostra do redescobrimiento: Arte barroca*, Nelson Aguilar, Myriam Andrade Ribeiro de Oliveira éd., (cat. expo., São Paulo, Bienal de São Paulo, 2000), São Paulo, 2000.
- BAETA, 2010 : Rodrigo Espinha Baeta, *O Barroco, a arquitetura e a cidade nos séculos XVII e XVIII*, Salvador, 2010.
- BASTOS, 2009 : Rodrigo Almeida Bastos, *A maravilhosa fábrica de virtudes: o decoro na arquitetura religiosa de Vila Rica, Minas Gerais (1711-1822)*, thèse, Universidade Federal de São Paulo, 2009.
- BAUMGARTEN, 2010 : Jens Baumgarten, « Staging Baroque Worship in Brazil », dans David Morgan éd., *Religion and Material Culture: The Matter of Belief*, Londres/New York, 2010, p. 173-192.
- BAZIN, 1956-1958 : Germain Bazin, *L'Architecture religieuse baroque au Brésil*, Paris, 1956-1958.
- BELOW, 2005 : Ingrid Below, « 'Jene widerspenstige Leichtigkeit der Innovation' Hanna Deinhard's Wissenschaftskritik, Kunstsoziologie und Kunstvermittlung », dans Ursula Hudson-Wiedenmann, Beate Schmeichel-Falkenberg éd., *Grenzen Überschreiten: Frauen, Kunst und Exil*, Würzburg, 2005, p. 151-179.
- BRANDÃO, 1998 : Ângela Brandão, *Abrasilizando a coisa lusa: O Aleijadinho pelo olhar de Mário de Andrade*, Ouro Preto, 1998.
- *Brazil: Body and Soul*, 2001 : *Brazil: Body and Soul*, Edward J. Sullivan éd., (cat. expo., New York, Guggenheim Museum, 2001-2002), New York, 2001.
- BRENNA, 1982-1983 : Giovanna Rosso Brenna, « Medieval ou barroco? Proposta de leitura do espaço urbano colonial », dans *Revista Barroco*, 12, 1982-1983, p. 141-146.
- BRESCIA, 2012 : Rosana Marreco Brescia, *É lá que se representa a comédia: A Casa da Ópera de Vila Rica, 1770-1822*, Jundiá, 2012.
- BRESSAN, 1997 : Maria Lúcia Bressan, *Modernizada ou Moderna? A arquitetura em São Paulo, 1938-45*, thèse, Universidade Federal de São Paulo, 1997.
- BRESSAN, 2011 : Maria Lúcia Bressan, *Neocolonial, modernismo e preservação do patrimônio no debate cultural dos anos 1920 no Brasil*, São Paulo, 2011.
- BUARQUE DE HOLANDA, 1936 : Sérgio Buarque de Holanda, *Raízes do Brasil*, Rio de Janeiro, 1936.
- BUENO, 2012 : Beatriz Piccolotto Siqueira Bueno, *Desenho e Design: o Brasil dos engenheiros militares, 1500-1822*, São Paulo, 2012.
- CAMPOS, 2005 : Adalgisa Arantes Campos, *Mestre Ataíde: aspectos históricos, estilísticos, iconográficos e técnicos*, Belo Horizonte, 2005.
- CARMO, 1999 : Rogério Amorim do Carmo, *Ouro Preto: experiência imaginária da paisagem e gesto projetual*, mémoire, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Faculdade de Arquitetura e Urbanismo, Programa de Pós-Graduação em Urbanismo, 1999.
- CARVALHO, 1999 : Anna Maria Fausto Monteiro de Carvalho, *Mestre Valentim*, São Paulo, 1999.
- CHIARELLI, 2007 : Tadeu Chiarelli, *Pintura não é só beleza: a crítica de arte de Mário de Andrade*, Florianópolis, 2007.
- CAMPOS, 1994 : Adalgisa Arantes Campos, *A terceira devoção do setecentos mineiro: o culto a São Miguel e Almas*, thèse, Universidade Federal de São Paulo, 1994.
- CAMPOS, 2005 : Adalgisa Arantes Campos, *Manoel da Costa Ataíde: aspectos históricos, estilísticos, iconográficos e técnicos*, Belo Horizonte, 2005.
- COSTA, (1941) 1997 : Lúcio Costa, « A arquitetura dos jesuítas no Brasil », dans *Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional*, 26, (1941) 1997, p. 105-169 ;
- DACOSTA KAUFMANN, 2004 : Thomas DaCosta Kaufmann, *Towards a Geography of Art*, Chicago, 2004.
- DANTAS, 2004 : Leonardo Dantas, *Pernambuco Preservado*, Recife, 2004.
- DAVENPORT, 1975 : Nancy Davenport, « European sources for the prophets at Congonhas do Campo », dans *Revista Barroco*, 7, 1975, p. 407-421.
- DE CAMPOS, 1979 : Haroldo de Campos, « Ruptura dos gêneros na literatura latino-americana », dans César Fernández Moreno éd., *América Latina em sua literatura*, São Paulo, 1979, p. 281-305.
- DE CAMPOS, 1989 : Haroldo de Campos, *O sequestro do barroco na formação da literatura brasileira: o caso Gregório de Matos*, Salvador, 1989.
- DEINHARD, 1967 : Hanna Deinhard, *Bedeutung und Ausdruck*, Neuwied/Berlin, 1967.
- DEL NEGRO, 1958 : Carlos Del Negro, *Contribuição ao estudo da pintura mineira*, Rio de Janeiro, 1958.
- ETZEL, 1974 : Eduardo Etzel, *O Barroco no Brasil: psicologia – remanescentes em São Paulo, Goiás, Mato Grosso, Parana, Santa Catarina, Rio Grande do Sul*, São Paulo, 1974.
- FONSECA, 2001 : Sônia Maria Fonseca, *A invenção do Aleijadinho: historiografia e colecionismo em torno de Antônio Francisco Lisboa*, mémoire, Universidade Estadual de Campinas, 2001.
- FONSECA, 2003 : Cláudia Damasceno Fonseca, *Des terres aux villes de l'or : pouvoirs et territoires urbains au Minas Gerais, Brésil, XVIII^e siècle*, Paris, 2003.
- FLEXOR, 1974 : Maria Helena Ochi Flexor, *Oficiais mecânicos na cidade do Salvador*, Salvador, 1974.
- FLEXOR, 2009 : Maria Helena Ochi Flexor, *Mobiliário baiano*, Brasília, 2009.
- FLEXOR, 2011 : Maria Helena Ochi Flexor, *Igrejas e conventos da Bahia*, Brasília, 2011.
- FREIRE, 2006 : Luiz Alberto Ribeiro Freire, *A Talha neoclássica na Bahia*, Rio de Janeiro, 2006.
- FROTA, 1982 : Lélia Coelho Frota, *Ataíde: vida e obra de Manoel da Costa Ataíde*, Rio de Janeiro, 1982.
- GOMES, 1988 : Paulo Varela Gomes, *A cultura arquitectónica e artística em Portugal no século XVIII*, Lisbonne, 1988.
- GOMES JÚNIOR, 1998 : Guilherme Simões Gomes Júnior, *Palavra peregrina: O Barroco e o pensamento sobre artes e letras no Brasil*, São Paulo, 1998.

- GRAMMONT, 2008 : Guiomar de Grammont, *O Aleijadinho e o aeroplano: O Paraíso e a construção do herói colonial*, Rio de Janeiro, 2008.
- GUERRA, 1989 : Fernando Guerra, *A igreja de São Pedro dos clérigos do Recife*, Recife, 1989.
- HANSEN, 1987 : João Adolfo Hansen, *Alegoria: construção e interpretação da metáfora*, São Paulo, 1987.
- HANSEN, 1989 : João Adolfo Hansen, *A sátira e o engenho: Gregório de Matos e a Bahia do século XVII*, São Paulo, 1989.
- HANSEN, 1992 : João Adolfo Hansen, « Colonial e barroco », dans Jayme Salomão éd., *América: descoberta ou invenção*, (colloque, Rio de Janeiro, 1992), Rio de Janeiro, 1992, p. 347-361.
- HANSEN, 2003 : João Adolfo Hansen, « Barroco, neobarroco e outras ruínas », dans *Estudos Portugueses*, 3, 2003, p. 171-217.
- JANCOS, KANTOR, 2002 : István Jancsó, Iris Kantor éd., *Festa: cultura e sociabilidade na América portuguesa*, (colloque, São Paulo, 1999), São Paulo, 2001.
- KUBLER, 1959 : George Kubler, *The Art and Architecture of Spain and Portugal and Their American Dominions*, Baltimore, 1959.
- KUBLER, 1962 : George Kubler, *The Shape of Time*, New Haven, 1962.
- LEITE, 2011 : Pedro Queiroz Leite, « O Missal da Régia Officina Typographica e seu legado na pintura Rococó mineira: uma refutação à influência de Bartolozzi », dans *Anais do VII Encontro de História da Arte da UNICAMP*, Campinas, 2011, p. 405-415, <http://www.unicamp.br/chaa/eha/atasIIeha.html> (consulté le 10 novembre).
- LEMOS, 1979 : Carlos Lemos, *A casa colonial Paulista*, São Paulo, 1979.
- LEMOS, 1999 : Carlos Lemos, *A imaginária paulista*, São Paulo, 1999.
- LEON *et al.*, 1998 : , Fernando Ponce de Leon *et al.*, *História da arte luso-brasileira: guia bibliográfico*, Recife, 1998.
- LEON, GASPAS, 1998 : Fernando Ponce de León, Lúcia Gaspar, *História da arte luso-brasileira: Guia bibliográfico*, Recife, 1998.
- LEVY, 1936 : Hanna Levy, *Henri Wölfflin, sa théorie, ses prédécesseurs*, (thèse, faculté des lettres de l'université de Paris, 1936), Rotweil, 1936.
- LEVY, 1940 : Hanna Levy, « Valor artístico e valor histórico: importante problema da história da arte », dans *Revista do patrimônio histórico e artístico nacional*, 4, 1940, p. 181-192.
- LEVY, 1941 : Hannah Levy, « A propósito de três teorias sobre o barroco », dans *Revista do patrimônio histórico e artístico nacional*, 5, 1941, p. 250-284.
- LEVY, 1942 : Hannah Levy, « A pintura colonial no Rio de Janeiro », dans *Revista do patrimônio histórico e artístico nacional*, 6, 1942, p. 7-79.
- LEVY, 1944 : Hannah Levy, « Modelos Europeus na pintura colonial », dans *Revista do patrimônio histórico e artístico nacional*, 8, 1944, p. 7-66.
- LEVY, 1945 : Hannah Levy, « Retratos coloniais », dans *Revista do patrimônio histórico e artístico nacional*, 9, 1945, p. 251-290.
- MACHADO, 1969 : Lourival Gomes Machado, « Teorias do Barroco », dans MACHADO, 1969, p. 29-78.
- MACHADO, 1969 : Lourival Gomes Machado, *Barroco mineiro*, São Paulo, 1969.
- MARINS, 1999 : Paulo César Garcez Marins, *Através da rótula: sociedade e arquitetura no Brasil, século XVII a XX*, São Paulo, 2001.
- MARINS, 2001 : Paulo C. Garcez Marins, *Através da rótula: sociedade e arquitetura no Brasil, séculos XVII a XX*, São Paulo, 2001.
- MARTINS J., 1974 : Judith Martins, *Dicionário de artistas e artífices dos séculos XVIII e XIX em Minas Gerais*, Rio de Janeiro, 1974.
- MARTINS R., 2009 : Renata Maria de Almeida Martins, *Tintas da terra tintas do reino: arquitetura e arte nas Missões Jesuíticas do Grão-Pará*, thèse, Universidade Federal de São Paulo, 2009.
- MASSIMI, 2012 : Marina Massimi éd., *A novela história do predestinado peregrino e seu irmão Precito (1682): compêndio dos saberes antropológicos e psicológicos dos jesuítas no Brasil colonial*, São Paulo, 2012.
- MATOS, 2007a : Eusébio de Matos, *Ecce Homo*, Porto Alegre, publié au XVII^e siècle, 2007.
- MATOS, 2007b : Eusébio de Matos, *A Paixão de Cristo Senhor Nosso: desde a instituição do sacramento na ceia até a lastimosa soledade de Maria Santíssima*, José Américo Miranda, Nilton de Paiva Pinto éd., Belo Horizonte, publié au XVII^e siècle, 2007.
- MELLO, 2007 : Magno Mello, « Retórica e persuasão na arte barroca: o teto da igreja do seminário jesuítico em Santarém », dans *Anais do III Encontro de História da Arte da UNICAMP*, 2007, p. 418-430.
- MENEZES, 1984 : José Luiz da Mota Menezes, *Dois monumentos do Recife*, Recife, 1984.
- MENEZES, 1988 : José Luiz da Mota Menezes, *Atlas histórico cartográfico do Recife*, Recife, 1988.
- MIGLIACCIO, 2007 : Luciano Migliaccio, *Arte brasileira do XIX século*, Udine, 2007.
- MONTEZUMA, 2002 : Roberto Montezuma, *Arquitetura Brasil 500 anos: uma invenção recíproca*, Recife, 2002.
- MOREIRA, 1994 : Rafael Moreira éd., *A Arquitetura militar na expansão portuguesa*, Lisbonne, 1994.
- MORESCHI, 2004 : Marcelo S. Moreschi, *A Inclusão de « barroco » no Brasil: o caso dos catálogos, mémoires*, Universidade Estadual de Campinas, 2004.
- MOSER, 2001 : Walter Moser, « Résurgences et valences du baroque », dans *Résurgences baroques : trajectoires d'un processus transculturel*, Bruxelles, 2001, p. 25-44.
- MUHANA, 2002 : Adma Muhana, *Poesia e pintura ou Pintura e poesia: tratado seiscentista de Manuel Pires de Almeida*, São Paulo, 2002.
- *Negro de corpo...*, 2000 : *Mostra do redescobrimto: negro de corpo e alma*, Nelson Aguilar, Emanuel Araújo éd., (cat. expo., São Paulo, Bienal de São Paulo, 2000), São Paulo, 2000.
- OLIVEIRA, 2003 : Myriam Andrade Ribeiro de Oliveira, *O Rococó religioso no Brasil e seus antecedentes europeus*, São Paulo, 2003.
- OTT, 1982 : Carlos Ott, *A escola baiana de pintura: 1764/1850*, São Paulo, 1982.
- *O Universo...*, 1998 : *O Universo mágico do barroco brasileiro*, Emanuel Araújo éd., (cat. expo., São Paulo, Galeria de Arte do SESI, 1998), São Paulo, 1998.
- PÉCORA, 2001 : Alcir Pécora, *Máquina de gêneros: novamente descoberta e aplicada a Castiglione, Della Casa, Nóbrega, Camões, Vieira, La Rochefoucauld, Gonzaga, Silva Alvarenga e Bocage*, São Paulo, 2001.
- PÉCORA, 1994 : Alcir Pécora, *Teatro do sacramento: a unidade teológico-retórico-política dos sermões de Antonio Vieira*, Campinas, 1994.
- PICCOLI, 2013 : Valeria Piccoli, « Carlos Julião e o desenho etnográfico no mundo português », dans Camila Dazzi, Isabel Portella, Artur Valle éd., *Oitocentos: intercâmbios culturais entre Brasil e Portugal*, Rio de Janeiro, 2013, p. 496-508.
- PIO, 1957 : Fernando Pio, *A ordem terceira de São Francisco do Recife*, Recife, 1957.

- QUITES, 2006 : Maria Regina E. Quitès, *Imagem de vestir: revisão de conceitos através de estudo comparativo entre as ordens terceiras franciscanas no Brasil*, thèse, Universidade Estadual de Campinas, 2006.
- RAGGI, 2003 : « Giusepina Raggi, Pinturas de fundais e falsos interiores : Decorações pictóricas integrais de Pasquale Parente », dans *Revista Monumentos*, 18, 2003.
- REIS FILHO, 2000 : Nestor Goulart Reis Filho, *Contribuição ao estudo da evolução urbana do Brasil, 1500-1720*, São Paulo, 2000.
- REIS FILHO, 2001 : Nestor Goulart Reis Filho, *Imagens de Vilas e cidades no Brasil Colonial*, São Paulo, 2001.
- Robert C. Smith, 2000 : Robert C. Smith, *1912-1975: a investigação na história da arte*, Manuel da Costa Cabral, Jorge Rodrigues éd., (cat. expo., Lisbonne, Fondation Calouste Gulbenkian, 2000), Lisbonne, 2000.
- ROSSA, 2002 : Walter Rossa, *A Urbe e o traço*, Coimbra, 2002.
- RUSSO, 2010 : Silveli Maria de Toledo Russo, *Espaço doméstico, devoção e arte: a construção histórica do acervo de oratórios brasileiro, séculos XVIII e XIX*, thèse, Universidade Federal de São Paulo, 2010.
- SAIA, 1978 : Luís Saia, *Morada Paulista*, São Paulo, 1978.
- SANCHES MARTINS, 2007 : Fausto Sanches Martins, *Artistas e artífices e a sua mobilidade no mundo de expressão portuguesa*, (colloque, Porto, 2005), Porto, 2007.
- SANT'ANNA, 2006 : Sabrina Mara Sant'anna, *A boa morte e o bem morrer: culto, doutrina, iconografia e irmandades mineiras (1721 a 1822)*, thèse, Universidade Federal de Minas Gerais, 2006.
- SANTOS, 1951 : Paulo Santos, *O barroco e o jesuítico na arquitetura brasileira*, Rio de Janeiro, 1951.
- SANTOS, 2001 : Paulo Santos, *Formação de cidades no Brasil Colonial*, Rio de Janeiro, 2001.
- SEBASTIÁN, 1989 : Santiago Sebastián, *Contrareforma y barroco: lecturas iconográficas y iconológicas*, Madrid, 1989.
- SOUZA, 1999 : Maria Beatriz de Mello e Souza, *Les Images de la Vierge Marie au Brésil colonial: Brésil Baroque. Entre Ciel et Terre*, Paris, 1999.
- TAVARES, 2012 : André L. Tavares peireira, « Displaying the Traslatio Imperii: Roman Art and Iconography between Portugal and Portuguese America in late 18th century », dans Giovanna Capitelli, Stefano Grandesso, Carla Mazzarelli éd., *Roma fuori di Roma: l'esportazione dell'arte moderna da Pio VI all'Unità, 1775-1870*, Rome, 2012, p. 323-333.
- TEIXEIRA, 1999 : Ivan Teixeira, *Mecenato pombalino e poesia neoclássica: Basílio da Gama e a poética do encômio*, São Paulo, 1999.
- TELLES, 2013 : Patrícia Delayti Telles, « Brasil e Portugal à sombra de Saint-Sulpice: Retrato dos viscondes da Pedra Branca com a sua filha », dans *Oitocentos: intercâmbios culturais entre Brasil e Portugal*, (colloque, Rio de Janeiro, 2012), Rio de Janeiro, 2013, p. 412-423.
- TIRAPELLI, 2003 : Percival Tirapelli, *Igrejas paulistas: barroco e rococó*, São Paulo, 2003.
- Tradição e Ruptura, 1984 : *Tradição e ruptura: síntese da arte e cultura brasileira*, (cat. expo., São Paulo, Fundação Bienal de São Paulo, 1984-1985), São Paulo, 1984.
- TRINDADE C., 1958 : Cônego Raimundo Trindade, *São Francisco de Assis de Ouro Preto*, Rio de Janeiro, 1958.
- TRINDADE J., 1998 : Jaelson Bitran Trindade, « Corporação e as Artes Plásticas: o Pintor, de Artesão a Artista », dans *O universo...*, 1998, p. 246-269.
- VALLADARES, 1982-1991 : Clarival do Prado Valladares, *Nordeste histórico e monumental*, Salvador, 1982-1991.
- VASCONCELLOS, 1968 : Sylvio de Vasconcellos, *Minas: cidades barrocas*, São Paulo, 1968.
- WARNKE, 1989 : Martin Warnke, « On Heinrich Wölfflin », dans *Representations*, 27, 1989, p. 172-187.