

## Coppola em Congonhas: um fotógrafo, três olhares

Mauricio Lissovsky<sup>i</sup>

### *Resumo*

*Em 1945, Horacio Coppola, o mais renomado fotógrafo moderno argentino, realiza uma viagem às cidades históricas mineiras para documentar a obra de Aleijadinho. O resultado desse trabalho levará quase dez anos para vir ser exposto e finalmente publicado. Investigamos nesse ensaio as hesitações e as escolhas estéticas do fotógrafo à luz do debate em torno da originalidade do barroco mineiro e da existência do escultor.*

*Palavras-chave: Fotografia Argentina. Aleijadinho. Congonhas (MG)*

“- Sombra descomunal, a mão do Aleijadinho”.

Manuel Bandeira, em “Ouro Preto” (1928)

Em 12 de fevereiro de 1966, a revista *O Cruzeiro*, o mais popular semanário ilustrado brasileiro, publica “reportagem exclusiva” com uma manchete escandalosa: “O Aleijadinho é uma farsa”. (FRANCO, J., 1966) A declaração era de Augusto de Lima Júnior, 84 anos, político, jornalista, membro do Instituto Histórico e Geográfico de Minas Gerais e da Academia Mineira de Letras. A matéria, de 8 páginas, profusamente ilustrada, era o coroamento de um plano que havia sido traçado três anos antes, por ocasião da criação, em Belo Horizonte, da *Revista de História e Arte*. O Brasil do início da década de 1960 atravessava um período particularmente conturbado de sua vida política, marcado por intensa agitação social. Enquanto o presidente João Goulart aderiria progressivamente a uma agenda reformista, um amplo conjunto de forças conservadoras conspirava com militares, empresários e parte do clero, apoiados pelo Departamento de Estado norte-americano, para evitar a instalação no país de uma “república sindicalista”, sob “influência” dos comunistas.

O pequeno grupo de intelectuais católicos reunido em torno da revista considerava essencial retomar uma agenda antimodernista nesse momento em que o “populismo” pretendia converter o Brasil em uma grande Cuba. Acionando discursos e argumentos

que poderíamos supor definitivamente enterrados com a inauguração de Brasília, em 1960, o modernismo voltava a ser denunciado como fonte de degradação espiritual, moral e política, em virtude de sua inspiração internacionalista judaica – exemplo de “regressão ao primitivismo” cuja origem seria o nomadismo, o esoterismo e a cabala. (ANDRADE, F., 2015) Na opinião de seus editores, o falseamento da História estaria entre as estratégias mais utilizadas pelos modernistas para impor suas ideias. Órgãos públicos como o Serviço de Proteção ao Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (SPHAN), criado em dezembro de 1937, visariam de fato elaborar uma versão da identidade e da cultura nacionais que servisse aos interesses dos esquerdistas que haviam ocupado postos-chaves na burocracia da cultura e da educação durante o primeiro governo Vargas (1930-1945). Era crucial, portanto, que suas ideias chegassem aos principais jornais do Rio de Janeiro e de São Paulo. Nesse sentido, já no primeiro número da revista, em 1963, Augusto de Lima Júnior publicara “O mito do Aleijadinho na história de Minas Gerais”. Agora, finalmente, suas teses eram acolhidas por uma revista de circulação nacional.<sup>1</sup>

A premissa fundamental de Lima Júnior é que o personagem havia sido construído a partir da fusão de vários homônimos; e que sua invenção visava atribuir caráter autóctone às obras mais relevantes do barroco mineiro. Segundo essa tese, o exame acurado dessas obras – em particular nos seus aspectos formais e estilísticos –, provaria que não podiam ser obra de um “mulato”, “aleijado e todo corroído de doenças” (FRANCO, J. 1966, p. 60) O caráter nacionalista, católico e republicano da cultura mineira, manifesta na conspiração dos “inconfidentes” de Vila Rica (atual Ouro Preto), em 1789, estaria sendo maculado pelo mito oficial da “confluência das raças”, mascarando-se a concepção originariamente europeia das obras erroneamente atribuídas a um Aleijadinho.

Não deixa de ser curioso observar como no transcurso das mesmas duas décadas, o poeta modernista Manuel Bandeira decide corrigir um parágrafo de seu *Guia de Ouro Preto*. Acerca de Aleijadinho, havia escrito, em 1938, que “era filho de uma africana ou crioula de nome Isabel, escrava de Manuel Francisco Lisboa.” Por ocasião da publicação de suas obras completas, em 1963, com o poeta ainda vivo, o trecho será revisto, passando a informar que “nasceu em 1738 e era filho natural do mestre de obras português Manuel Francisco Lisboa”. (CORREIA, 2018) A escravidão da mãe é substituída pela caracterização nacional e profissional do pai. O escultor torna-se assim menos mestiço e mais bem-nascido. Em vez de negar sua existência, Bandeira opta por um sutil embranquecimento.<sup>2</sup> Entre as primeiras fotografias que Coppola faz no Brasil, em 1931,

---

<sup>1</sup> A matéria em *O Cruzeiro*, foi precedida por dois artigos de teor similar publicados, respectivamente, na Revista 3 Tempos, em 13/08/1962, e no jornal Estado de Minas, em 9/9/1962.

<sup>2</sup> O motivo original da alteração pode ter sido a necessidade de corrigir a data de nascimento de Antônio Francisco Lisboa. No livro de 1938, Bandeira aceita a informação de Rodrigo Bretas, que indicava 1730 como ano de nascimento do artista. Na edição das obras completas, o poeta segue a proposição de Germain Bazin, que argumenta extensivamente em favor de 1738, corroborando uma revisão já vinha sendo aceita, como atesta o próprio livro de Horacio Coppola, publicado em 1955, que também opta por informar 1738 como ano de nascimento do Aleijadinho. Mas não deixa de ser um requinte de poeta que a frase original e a frase substituta tenham exatamente o mesmo número de sílabas.

voltando da Europa, está o poeta, na janela de sua casa em Santa Teresa, no Rio de Janeiro. (Figura 1) O *Guia de Ouro Preto* ainda seria escrito, a pedido do Patrimônio, mas o soneto *Ouro Preto* já havia sido publicado.<sup>3</sup> Na calçada, uma jovem negra para diante da janela em que o poeta apareceu de pijama, com uma xícara de café. Coppola observa tudo à distância do outro lado da rua. Não sabemos sobre o que conversaram a moça e o poeta. Também não sabemos se Coppola ouviu falar das cidades mineiras naquele momento ou se algum dia leu o soneto que Bandeira escandiu em alexandrinos rimados. Mas percebemos pela fotografia que a noite já vinha chegando “de mansinho”, e que as mãos do poeta e da moça se tocam sobre o beiral da janela. Ela olha para o fotógrafo bem na hora do clique. Sua sombra desliza na calçada da Rua do Curvelo enquanto avulta sobre as pedras lavradas de Ouro Preto, a sombra descomunal da mão do Aleijadinho.



Figura 1

Manuel Bandeira na janela de sua casa. Rio de Janeiro, 1931.

Ao contrário do que esperava Lima Júnior, o golpe militar de 1964 não trouxe consigo a revisão dos “mitos” mestiços do barroco mineiro. Pelo contrário, a ideologia cívica da ditadura retomou com vigor o discurso da formação do povo brasileiro pela confluência de três raças e manteve Aleijadinho no panteão dos heróis nacionais. A polêmica sobre sua existência fantástica praticamente desapareceu.<sup>4</sup> Mas em 1945, quando Horacio Coppola se desloca de Buenos Aires para Minas Gerais para realizar seu

<sup>3</sup> O soneto “Ouro Preto” foi publicado originalmente na *Ilustração Brasileira*, em 1928, e serviu posteriormente de epígrafe ao *Guia de Ouro Preto*, editado dez anos depois. (FRANCO, M. 2013).

<sup>4</sup> No entanto, como o recalado, ela eventualmente retorna. Os argumentos de que a dimensão do Aleijadinho foi propositalmente exagerada pelos modernistas foi mais recentemente retomada em GRAMMONT, 2008. No catálogo relativo à exposição sobre a obra de Coppola e Stern, realizada no MoMA, de Nova York, em 2015, Sarah Meister escreve que após separar-se de Grete Stern, o projeto mais ambicioso de Coppola foi fotografar as obras “desse escultor brasileiro (provavelmente imaginário) conhecido como ‘O Aleijadinho’”. (MEISTER, 2015)

ensaio, os dois lados da disputa tinham acabado de colocar as cartas na mesa e a polêmica ainda estava quente. Os fundamentos dos modernistas haviam sido claramente sintetizados no ensaio de Mário de Andrade, escrito em 1928, mas que veio a ser mais conhecido após sua publicação em livro, em 1935. Na incomparável dialética de Mário de Andrade, Aleijadinho é o corolário da experiência colonial brasileira e, no entanto, o único e o primeiro artista brasileiro em seu tempo. Ele possui a originalidade dos híbridos, isto é, dos vegetais trazidos da Europa e do vasto império ultramarino português e aclimados no Brasil. Por isso, seu engenho simultaneamente é nacional e um “boato-falso” da nacionalidade, pois o Brasil que então se formava não se desenvolvia de dentro para fora, mas excentricamente, por importações, acomodações, artificialismos. Personificação do caráter mestiço da brasilidade, sobre o qual se assenta “logicamente a independência.” (ANDRADE, M., 1935)

No campo oposto, Lima Júnior havia publicado, em 1942, *O Aleijadinho e a arte colonial*, cujo objetivo ainda não era negar a existência de um Aleijadinho, mas contestar a primazia no barroco brasileiro que lhe atribuíam os modernistas do Patrimônio. (ANDRADE, F., 2014) De fato, desde a criação desse organismo, as obras de Aleijadinho vinham sendo intensamente fotografadas e estudadas. Um levantamento realizado em 1950 informa que das 25 mil fotografias de bens tombados em todo o Brasil, 6629 eram sobre Minas Gerais, superando em muito a segunda colocada Bahia, com 3940 fotos. (ANGETTI-SALGUEIRO, 2007, p. 226) A marca do Patrimônio, naqueles tempos, era um dos profetas de Congonhas, e uma réplica de Isaías, em escala 1:1, podia ser vista na sala de espera do gabinete do ministro da Educação. A mais célebre das reações ao “mito” Aleijadinho no período foi a monografia escrita pelo arquiteto e professor José Mariano Filho, publicada em 1947, argumentando que a documentação histórica compilada pelo Patrimônio não fornecia prova suficiente acerca da autoria de quaisquer obras. O método “documentário”, segundo ele, deveria ser substituído pelo método “crítico.”<sup>5</sup> (BAZIN, 1971, p. 79) Mariano Filho havia sido o paladino da arquitetura neocolonial, desde os anos 1920 e durante a década de 1930. Com a crescente influência do grupo modernista no Ministério da Educação, ele se vê derrotado em sua proposta de fazer do neocolonial a expressão oficial da arquitetura nacional brasileira. Tendo perdido a batalha pelo futuro – isto é, pela feição dos prédios públicos – passara a disputar arduamente o passado.

Tal como para os modernistas brasileiros, os temas do “patrimônio” não eram estranhos aos interesses de Coppola. Três anos antes da viagem a Minas, seu último trabalho em parceria de Grete Stern foi sobre os *huacos* peruanos, igualmente publicado por sua editora. (COPPOLA; STERN, 1943) Como assinala Luciano Migliaccio, “o clima de renovado nacionalismo das décadas de 1930 e 1940 na América Latina provocou também um retomado do interesse sobre o patrimônio histórico e artístico local e da herança das civilizações pré-colombianas.” (MIGLIACCIO, 2012, p. 8) A concepção modernista do mulato genial era seguramente conhecida na Argentina. Em 1931, *La Prensa* publica um artigo de Angel Guido – um dos paladinos do neocolonial no país –

---

<sup>5</sup> Bazin (1971) também inclui em seu livro uma resposta Lima Júnior, rebatendo seus argumentos ( p. 108-109)

sobre Aleijadinho. (ANTELO, 2008) Também nesse mesmo ano, na mesma edição de *Sur* em que Coppola divulga seu ensaio de inspiração corbusiana, *Siete temas de Buenos Aires*, podemos ler “Notas de viagem de Ouro Preto”, de Jules Supervielle, que faz referência ao escultor. (MIGLIACCIO, 2012, p. 9) Em 1944, um ano antes da viagem de Coppola a Minas, a revista *Lyra* publica um ensaio de Ramón Gomez de la Serna sobre Aleijadinho e uma pequena monografia de Newton Freitas Coutinho, ilustrada com algumas fotos de suas obras, é lançada pela coleção *Mar Dulce*. Junto com o conhecimento da obra de Aleijadinho, o fotógrafo também deve ter ficado sabendo a respeito das dúvidas acerca da sua existência, a que muitos dos textos a que pode ter tido acesso aludiam e procuravam contestar.

Em meio a um debate, na primeira metade do século XX, sobre a possibilidade de uma arte autóctone na América colonial, é relevante assinalar que a viagem de Coppola às cidades históricas de Minas se fez em um contexto que poderíamos designar como segunda onda de apropriação do barroco mineiro. A primeira correspondeu às expedições filosófico-poéticas das vanguardas modernistas – a mais famosa dessas, com certeza, a “Viagem de Descoberta do Brasil”, como a batizou Oswald de Andrade, levando Blaise Cendrars a tiracolo, em 1924. Com a criação do Patrimônio, em fins de 1937, tem início uma segunda onda, mais profissional, com pesquisadores e técnicos brasileiros e estrangeiros interessados em aprofundar os conhecimentos em torno de artistas e obras do ciclo do ouro. Entre esses, o renomado historiador da arte francês Germain Bazin que visita Minas Gerais em 1945 e toma contato com a obra de Aleijadinho, iniciando uma série de livros sobre o barroco brasileiro que, segundo ele, seriam estudos preliminares para “melhor compreender a eclosão desse gênio” (BAZIN, 1971, p. 13)

O resultado de mais de uma década de trabalho é *O Aleijadinho e a Escultura Barroca no Brasil*, lançado em 1963, a mais completa obra acerca do escultor até então publicada. No livro, fartamente ilustrado – e que inclui um catálogo racional – não há qualquer fotografia de Coppola, apesar do fotógrafo ter publicado seu álbum na Argentina em 1955 e isso ser provavelmente do conhecimento dos interlocutores de Bazin no Patrimônio (aos quais o fotógrafo agradece nas primeiras páginas do álbum). Além do material colorido produzido especialmente para Germain Bazin por Ed Keffel, da equipe de *O Cruzeiro*, predomina no livro do historiador francês o que havia de melhor fotografia de inventário, produzida por fotógrafos estrangeiros residentes no Brasil a serviço do Patrimônio – em particular Marcel Gautherot, tido pelo arquiteto Lúcio Costa, diretor da Divisão de Estudos e Tombamento de 1947 a 1971, como “o mais artístico” dos fotógrafos de sua equipe.<sup>6</sup> (ANGETTI-SALGUEIRO, 2007, p. 225) Além desses, o livro tem pelo menos um colaborador inesperado, sem relação com o serviço público: o fotógrafo amador paulista Carlos Alberto de Sá Moreira, professor de história e locutor do noticiário cinematográfico “Atualidades Francesas” – cuja voz era bem mais conhecida do público brasileiro que suas fotografias. Sá Moreira foi um dos pioneiros da montagem sonorizada de slides – posteriormente conhecida no Brasil como

---

<sup>6</sup> Outros fotógrafos estrangeiros trabalhando para o Patrimônio nos primeiros anos do serviço são Peter Lange, Kasys Vosylius e Eric Hess (esse último tem algumas de suas imagens utilizadas por Bazin).

“audiovisual”. Em 1959 é enviado a Paris pelo Itamaraty para exibir suas montagens sobre arte e arquitetura brasileiras. Uma dessas sessões é realizada no Louvre, em 1960. Germain Bazin, conservador-chefe do museu, comentará mais tarde nunca ter assistido “uma apresentação fotográfica tão comovente da obra de Aleijadinho em Congonhas do Campo”.<sup>7</sup> (BAZIN, 1971, p. 14)

O desconhecimento, tanto no Brasil como entre os pesquisadores estrangeiros do barroco mineiro, acerca das fotografias de Coppola das esculturas do Aleijadinho tem provavelmente vários motivos. Em primeiro lugar, a demora em divulgá-las – ao contrário do que usualmente se supõe, assuntos do século XVIII também podem ficar desatualizados –; secundariamente, a modéstia de seu arquivo em face da extensão e variedade do material produzido sistematicamente no Brasil durante a primeira década do Patrimônio. A esses dois eventuais motivos, o presente ensaio pretende acrescentar mais um: a singularidade da resposta estética de Horacio Coppola às perguntas acerca do “mito” Aleijadinho.

### **A Caderneta de Viagens de Coppola**

Coppola tinha uma pequena caderneta de viagem, que o acompanhou durante seu périplo pelas cidades mineiras.<sup>8</sup> A fotografiação, como dizia Mário de Andrade, efetivamente começou na quarta-feira, 04/07, às 14:30, com o Atlante esquerdo da Igreja de Nossa Senhora do Carmo, em Sabará. Após cada chapa, Coppola anota o assunto, a objetiva, a iluminação, o negativo (sensibilidade e tamanho), o diafragma, o filtro e o tempo de exposição. Segundo essas meticulosas anotações, foram feitas 389 fotos em pouco mais de 40 dias de viagem (Coppola evita fotografar aos domingos e dias santos, pois prefere igrejas vazias). Esse registro acurado não é estranho em quem foi aluno de Walter Peterhans na Bauhaus, notório pela minúcia de suas preocupações com luzes e texturas. Mas se elas outrora foram úteis para os laboratoristas, hoje nos permitem inferir procedimentos, intenções e escolhas do fotógrafo diante dos assuntos que elege.

---

<sup>7</sup> Estabelecido em Paris como locutor cinematográfico, suas montagens sonorizadas são apresentadas e premiadas em vários festivais do gênero na França entre 1960 e 1963, em particular “Ouro Preto” e “A Paixão de Aleijadinho” – sobre o Santuário de Congonhas – cuja exibição era sonorizada com música de José Emerico Lobo de Mesquita, compositor mulato, contemporâneo de Aleijadinho. Ver, sobre isso, os boletins 135 e 176 do Foto-cine Clube Bandeirante, disponíveis em: [http://fotoclub.art.br/acervo/files/original/436/135\\_boletim\\_janeiro-fevereiro\\_1963\\_vol\\_12.pdf](http://fotoclub.art.br/acervo/files/original/436/135_boletim_janeiro-fevereiro_1963_vol_12.pdf) e [http://fotoclub.art.br/acervo/files/original/521/176\\_boletim\\_julho-agosto\\_1970\\_vol\\_15.pdf](http://fotoclub.art.br/acervo/files/original/521/176_boletim_julho-agosto_1970_vol_15.pdf).

<sup>8</sup> Essa caderneta está hoje sob a guarda do Instituto Moreira Salles, no Rio de Janeiro, junto a uma parcela das fotografias realizadas em suas viagens ao Brasil. O autor agradece ao IMS e acesso a esses e outros materiais relativos a Horacio Coppola que integram seu acervo. Agradece também ao Prof. Frederico Tavares, da Universidade Federal de Ouro Preto, que o acompanhou em uma visita a Congonhas onde buscou-se refazer, sete décadas depois, os “passos” do fotógrafo argentino no Santuário do Senhor Bom Jesus de Matosinhos.

Para efeito desse texto, vamos nos concentrar nos últimos dias dessa viagem, dedicados ao santuário do Senhor Bom Jesus de Matosinhos, em Congonhas. Mas antes disso, é interessante tecer alguns comentários gerais sobre os procedimentos de Coppola, valendo-nos de imagens produzidas em outros trechos da viagem. Tomemos, por exemplo, a Igreja de Nossa Senhora do Carmo, em Sabará. O caderno de anotações sugere uma abordagem sistemática, detalhista, catalográfica. Mas se observamos as imagens com atenção, esse impulso sistemático que se manifesta na primeira tomada de um dos atlantes – frontal, sem cortes, onde vemos a figura e o elemento arquitetônico que sustenta – logo cede passo a uma perspectiva oblíqua, contrapicada, onde o que se ressalta na figura é o esforço – as veias saltadas, a expressão triste, os músculos tesos. (Figura 2) Nesse enquadramento radical, o caráter decorativo do atlante perde evidência em favor de sua natureza escultural, pois fotografado apenas do busto para cima, Coppola restitui pernas a um atlante que jamais as teve. O primeiro olhar que Coppola mobiliza, mais inventarial, pertence ao fotógrafo interessado no patrimônio artístico tradicional das Américas. Já esse outro olhar, que logo se infiltra, resulta de um ligeiro deslocamento que faz coincidir a objetiva da câmera com a visão admirada do devoto.

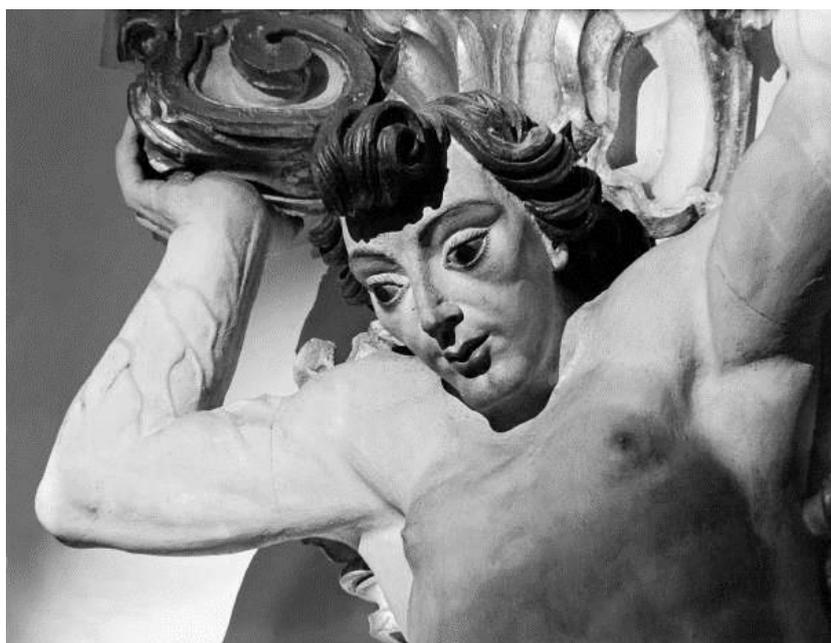


Figura 2  
Atlante. Igreja do Carmo, em Sabará, 1945

O olhar *catalográfico*, inventarial, busca o registro mais acurado possível, com a utilização de diversas objetivas, iluminação, tapadeiras e difusores mais ou menos improvisados, escadas ou quaisquer outros elementos em que se pudesse subir para observar as figuras e estruturas mais altas. Aqui prevalecem a definição, os detalhes, a habilidade do artesão, o juízo erudito e a materialidade museológica das superfícies. O

segundo olhar, por sua vez, corresponde ao *ponto de vista* do peregrino, do crente, quase sempre situado em um plano inferior às obras, onde as figuras perdem seu caráter decorativo e ganham força expressiva, como personagens encarnando narrativas arcaicas e, por isso mesmo, poderosas. A cada nova igreja, cada novo monumento com o que Coppola se defronta, esses dois olhares são acionados.

Mas há ainda um outro deslocamento que institui um terceiro olhar. É possível observá-lo já nos primeiros dias de trabalho: trata-se do uso de um pano escuro como fundo, que não apenas destaca e singulariza as esculturas, como também dificulta, pela falta de contexto, imaginar-lhes a escala. É o que acontece com São João da Cruz, habitante de um dos nichos da Igreja do Carmo, em Sabará. Bazin (1971) sustentava que Aleijadinho tinha por hábito remoçar seus personagens. (188) Mas na fotografia, a personagem foi destituída do envelopamento barroco que a cerca, com suas volutas douradas, e da exaltação mística que lhe conferem os abraços abertos, agora invisíveis. Apeado das alturas do nicho em que vive, junto à parede, ganha ares de adolescente tímido, triste, talvez amedrontado. (Figura 3)



Figura 3

São João da Cruz, Igreja da Nossa Senhora do Carmo, em Sabará (MG)

Nem ele, nem São Simão, na mesma igreja, são tratados frontalmente, como num catálogo, mas em um ligeiro três quartos que os coloca no mesmo plano de um observador cujo olhar não coincide mais com o dos fiéis que eventualmente oram e solicitam sua intervenção. Por meio desse olhar nos irmanamos com essas imagens, estabelecendo com elas uma relação que só a fotografia poderia mediar. O que se sugere, portanto, é que há três olhares concorrentes guiando o percurso e os procedimentos de Horácio Coppola no seu périplo de 40 dias pelas cidades históricas mineiras – olhares que permaneceram, por muito tempo, difíceis de conciliar.

### O Teatro do Passos

Sobe-se a colina frequentando as cenas evangélicas da Paixão, até chegarmos ao adro do Santuário, onde estão dispostos os profetas do Antigo Testamento. Esse é o roteiro que seguem os romeiros que o visitam rumo ao interior da Igreja onde, sob o altar, repousa o Cristo jacente, aguardando o momento de sua ressurreição. Seguem do colorido do cedro pintado d’Os Passos ao cinzento esverdeado da pedra-sabão dos Profetas. O contraste, acredita-se, não seria gratuito:

“Antes de rasgar, por entre as pedras dilacerantes e as línguas de fogo da condição terrena, um caminho para o céu, é preciso rememorar o preço terrível que o próprio Deus deveu pagar para indica-lo aos homens.”  
(MACHADO, 1960, p. 47)

No entanto, não é esse o percurso que Coppola propõe em seu livro, onde os Passos vêm depois dos Profetas. A edição sugere uma preferência pela cronologia bíblica em detrimento da inversão que a topografia do Bom Jesus elabora. A mesma inversão parece ocorrer em *Ocaso*, de Oswald de Andrade, que contempla do alto colina onde estão os profetas as cúpulas brancas dos Passos que se distribuem em zigue-zague pela encosta. Mas essa similaridade é apenas aparente. O poeta não teve olhos para os Passos – ou os considerou demasiado vulgares ou vulgarizados – mas desde o adro ele agora os reconhece em contraste com a incontornável brasilidade das palmeiras, como “degraus da arte” que “ninguém mais subiu”. (ANDRADE, O., 1974, p. 70)

Coppola, no entanto, mantém-se fiel, não apenas à cronologia bíblica, mas igualmente – e talvez, principalmente – à cronologia da própria viagem, pois segundo a caderneta de campo, dedica-se aos Profetas de 6 a 11 agosto, passando a se ocupar dos Passos de 13 a 15 de agosto. Percebemos claramente como sua abordagem do Santuário se distingue da de Marcel Gautherot que, apesar de arquiteto, havia sido treinado pelos etnógrafos do Museu do Homem, em Paris, e de Genevieve Naylor, formada na escola documentária norte-americana. Gautherot e Naylor participam, com maior ou menor intensidade, de uma peregrinação coletiva, cujos personagens se confundem com as figuras do Aleijadinho, em particular os profetas. Vemos os mendigos e as beatas, os padres e os agentes públicos, os velhos e as crianças. Coppola, por sua vez, faz peregrinação de um homem só. Enquanto os romeiros sobem a colina, zigue-zagueando

de uma capela a outra, Coppola opta por um percurso em U cujo único critério parece ser a cobertura sistemática do terreno. (Figura 4)

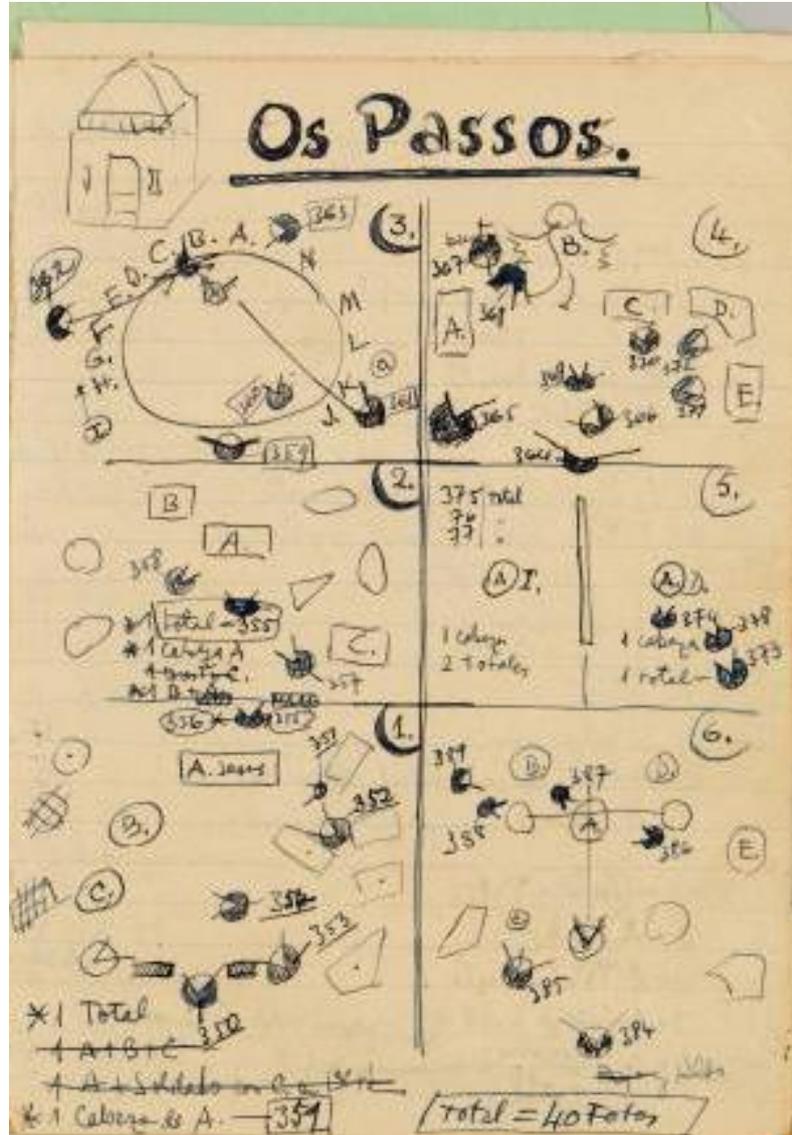


Figura 4

Caderneta de campo de Horacio Coppola. Plano de abordagem d’Os Passos do Santuário do Bom Jesus do Matosinhos, Congonhas do Campo (MG)

Nessa página de sua caderneta de campo, os Passos (representados por uma capelinha no alto à esquerda) são observados desde o adro do Santuário, cuja localização é o pé da página. A sequencia numérica corresponde às etapas do percurso do fotógrafo, do alto da colina para baixo e de volta para cima. Se esse mapa fosse utilizado para guiar os romeiros pelas estações da Via Crucis, a ordem correta da peregrinação seria: 3 → 4 → 2 → 5 → 1 → 6. Quando Coppola realiza a exposição, em 1953, publicando o livro dois anos depois, parece estar incerto quanto à narrativa apresentada pelos Passos. Confuso com as próprias notas, atribui a imagem de Cristo com a qual encerra o volume

a uma cena de Ressurreição (que, a rigor, não existe). Trata-se, na verdade, de uma figura do Passo 2 (4 no mapa do fotógrafo): “Cristo no Jardim das Oliveiras”, também conhecido como Passo do Horto, portanto depois da Ceia e antes da Prisão. A “Ressurreição”, como Aleijadinho e seus contemporâneos certamente sabiam, não poderia ocorrer na Via Crucis, mas apenas no interior do Santuário, por ocasião da missa, onde o corpo do Bom Senhor jaz sob o altar.

Quando Coppola fotografa os Passos, seguindo seu percurso próprio, as esculturas em madeira haviam sido profanadas por uma pintura vulgar, muito distante dos tons predominantemente pasteis com que Mestre Ataíde – o maior pintor do período colonial brasileiro – as havia decorado. As camadas de tinta que se acumularam sobre as estátuas também haviam deformado as feições e arrefecido sua expressividade. Começaram a ser restaurados em 1957. Em livro editado em 1960, originalmente uma série de artigos publicados no Suplemento Literário do jornal *O Estado de São Paulo*, Lourival Gomes Machado conta que havia muita curiosidade em torno do que, após a restauração, essas estátuas “revelariam”. (MACHADO, 1960, p. 10) O autor atribuiu um título épico ao seu relato: “Reconquista de Congonhas”. Não deixa de nos surpreender que o erudito, metucioso e paciente trabalho dos restauradores possa associar-se a uma expressão retirada do jargão militar, ainda que o Santuário do Bom Jesus de Matosinhos fique no alto de uma colina, a cerca de 1000 metros de altitude. Afinal, durante quase dois séculos de existência, jamais deixou de ser objeto de visitas e peregrinações regulares, que costumam se intensificar no mês de setembro. A que perda, então, poderia esse título referir-se? A passagem mais elucidativa a esse respeito ocorre quando o autor menciona as fotografias que acompanham o texto. Afirma que seu companheiro de peregrinação - não ao Bom Jesus, mas às obras de restauração -, o fotógrafo Eduardo Ayrosa,

“transliterou, sem entregar-se à frieza do documento impessoal e sem enganar-se com as distorções da pretensa originalidade, a beleza das velhas peças do Aleijadinho no mesmo momento em que renasciam, com toda força e pureza originais, das mãos dos restauradores da Diretoria do Patrimônio.”<sup>9</sup> (MACHADO, 1960, p. 11)

O que Gomes Machado esperava das fotografias de Congonhas, portanto, é que fossem “honestas”, tal como teria sido honesto o trabalho de restauração do Santuário, cujo objetivo era recompor a beleza “original, sem enfeites e embelezamentos posteriores”, sem “abastardamentos” de gosto duvidoso – isto é, o gosto popular e ignorante dos pósteros. (MACHADO, 1960, p. 37) A beleza original, no entanto, não seria alcançada mascarando-se a passagem do tempo. Pelo contrário, as marcas do tempo, as manchas, os desgastes, funcionariam como “notas de autenticidade”. Elas

“apenas comunicarão um tom de tempo vivido à velha igreja agora de novo visível senão como era ao completar-se, ao menos como foi concebida pelos seus construtores e decoradores. E como a marcou, de leve, a mão

---

<sup>9</sup> Eduardo Ayrosa, tal como Carlos Alberto de Sá Moreira, era membro do Foto Cine Clube Bandeirante.

do tempo, tão diferente da garra da ignorância.” (MACHADO, 1960, p. 38)

A honestidade da fotografia seguia a honestidade da restauração. Ambas estavam a serviço da “reconquista” pois a algoz de Congonhas, aquela que a havia capturado, finalmente identificada, era a “garra da ignorância”. Ao longo de um século, sucessivos remanejamentos haviam comprometido a posição original das figuras. O que Coppola tem diante de si, em 1945, nos termos de Gomes Machado, são peças sem a “coerência de um todo composto” e “harmonia expressiva capaz de justificar sua existência”. (MACHADO, 1960, p. 52) É ainda na condição de monumento ultrajado que Coppola fotografa Congonhas. Que “honestidade” seria possível alcançar naquele momento?

Nas imagens de conjunto feitas por Coppola das diversas cenas, seguindo os procedimentos do olhar catalográfico, é fácil observar a degradação do piso e das paredes, o desgaste da pintura e aspecto desconjuntado das figuras. Comprimidas no fundo das capelas, ignorando a perspectiva e desconhecendo interações entre si. Coppola deve ter se dado conta que se tratava de um material inaproveitável em um ensaio cujo objetivo fosse comprovar a artisticidade do Aleijadinho. Em virtude disso, escolhe publicar apenas enquadramentos mais fechados, com ênfase no rosto de Cristo – indiscutivelmente o foco das atenções dos peregrinos. Mesmo assim, nem o rosto do Filho teria escapado incólume da “garra da ignorância”. Em sua fotografia do Cristo coroado de espinhos, o sangue escorre pelo rosto, pescoço e peito do Senhor. Por ocasião da restauração, no entanto, descobriu-se que a figura original tinha a cara limpa. O sangue teria sido um acréscimo bem posterior, determinado por algum padre zeloso que havia perdido a confiança na paradoxal superposição de beleza e sofrimento que Aleijadinho procurara imprimir antes na alma que no corpo de Jesus em cada um dos Passos de Congonhas. (BAZIN, 1971, p. 260) As páginas finais do livro de Coppola, dedicadas à Via Crucis, são a manifestação clara que era praticamente impossível produzir uma fotografia “honestá” d’Os Passos, naquele momento, mobilizando apenas o olhar catalográfico e o ponto de vista dos romeiros.

Bazin (1971) argumenta que com os Passos, “o Aleijadinho pôde, no último período de sua vida, apesar da enfermidade crescente, produzir, num tema à sua altura, as estátuas que são, talvez, a expressão suprema do seu gênio, reunindo todos os resultados de sua experiência, que era não somente a de artista, mas a do homem sofredor.” (256-257) E Manguel (2001) especula que “para o Aleijadinho, num modo muito particular, a obra talvez terminasse *antes* da pintura, existindo num estado perfeito que precedia a roupagem e a maquiagem oficiais, no qual a criação era puramente o que o artista havia evocado da madeira.” (236) O autor ecoa nesse trecho, claro, a premissa moderna que as artes se expressam melhor na sua pureza, caracterizando a pintura das esculturas como “roupagem” e “maquiagem oficiais”. Mas a pintura de uma estátua de madeira, na época de Aleijadinho, estava longe de ser pensada como coisa acessória, sendo denominada “encarnação”. Não era apenas um elemento ilusionista que visava incrementar o realismo da cena. A escultura em madeira bruta, ainda desencarnada, representava, paradoxalmente, tanto a matéria inerte, sem vida, como o espírito, imaterial, que habita o

cerne de uma imagem. A fotografia em preto e branco dessas esculturas encarnadas confronta-se com esse paradoxo. Vê-se forçada a escolher entre o registro das materialidades e o milagre da encarnação – que procura reencontrar na figura algo de sua espiritualidade.

Nos planos de conjunto feitos por Coppola, onde predomina o olhar catalográfico (e que permaneceram inéditos), podemos constatar a presença dos capacetes e espadas pintados de prata carnavalesca ao contrário do preto e do cinza-escuro com que lhes tinha coberto originalmente Mestre Ataíde. Além dos cílios longos que quase transformam as figuras da Paixão em manequins de uma campanha publicitária de cosméticos. O olhar catalográfico não se sustenta diante do estado precário em que se encontram as cenas e seus personagens. Coppola decide abandonar também o ponto de vista do peregrino que observa as cenas por uma pequena abertura na porta das capelas, e misturar-se a seus centenários moradores. No Passo do Horto, São Pedro e São João Evangelista são vistos dormindo como se observados por esse Jesus que lamenta sua incapacidade de vigiar com ele. Ou, de modo ainda mais aberrante, na última cena da *Via*, o próprio crucificado, deitado sobre a cruz enquanto um soldado assenta-lhe o último cravo, é subitamente erguido pela fotografia de Coppola, numa estranha inversão perspectiva que permite que ele tanto pare sobre nós quanto contemple, desde abaixo, o Céu em que o Pai o aguarda. (Figura 5) Não há em toda a iconografia de Congonhas nenhuma imagem em que o caráter intangível do corpo do Cristo dos Passos – cuja beleza e cuja dor não são desse mundo – esteja tão bem representado.



Figura 5  
Cristo no Passo da Crucificação. Congonhas (MG)

### O Balé do Profetas

A Congonhas que Horacio Coppola visitou era o destino de duas peregrinações: uma religiosa, que remontava a quase um século, e outra, mais recente, artística. Enquanto a primeira alimentava-se da própria fé, a segunda sustentava-se apenas pelo vigor das obras do mestre. Por isso, muitos reconheciam na rigidez hierática dos profetas aquilo que impediu que Congonhas sucumbisse ao mau gosto das romarias populares: “Os profetas, em verdade, lutaram sozinhos todo esse tempo para impedir que a peregrinação artística, tão menos intensa e tão menos fervorosa que a romaria dos devotos, viesse a cessar de todo”.<sup>10</sup> (MACHADO, 1960, p. 33)

---

<sup>10</sup> É fácil compreender porque o SPHAN tomou um Profeta como seu ícone: seus técnicos vinham substituí-los como guardiães da arte colonial brasileira.

“Ocaso” de Oswald de Andrade deixa claro que o poeta realizou apenas a primeira dessas romarias, pois as capelas dos Passos, são para ele “degraus da arte” para que se alcance os Profetas. Vigilantes, eles resistem ao assédio da vulgaridade. Estão fixos, ao contrário das figuras dos Passos, frequentemente arrastadas daqui para ali. Sua palavra profética, representada pelo filactério que cada um deles traz consigo, os atravessa, conectando céu e terra. Os profetas de pedra, no alto da colina, são monumento à palavra:

“Expostos sobre toda a extensão do horizonte artificial da balaustrada, exigindo aos brados o arrependimento de nossos pecados e anunciando o mundo futuro, os profetas não parecem estar se dirigindo a um único indivíduo, mas a toda humanidade.” (MANGUEL, 2001, p. 240)

Os profetas são a única experiência de escultura do Aleijadinho ao ar livre. Foram esculpido em pedra-sabão oleosa e doce, cinzenta, ligeiramente esverdeada. Contrastam com o itacolomito áspero e forte, eventualmente rosado, que se usou no calçamento das cidades coloniais mineiras e na sustentação de portas, janelas e da própria estrutura das igrejas. A pedra-sabão e o itacolomito são o preto & branco das entranhas das Gerais, do mesmo modo talvez que poesia moderna brasileira oscila entre a doçura de Bandeira e a aspereza de João Cabral. Bazin (1971) observa que os profetas devem ter a eloquência de um advogado, de um promotor, seus gestos expressam essa condição. Eles ainda hoje admoestam os judeus que não aceitam a conversão. (273) Mas “desta vez é perante o céu que os profetas lançam suas maldições (...) Lá em cima, no rebordo desse circo, gesticulam esses acrobatas que com seus gestos loucos, parecem ter varrido os montes, desobstruindo a amplidão” O resultado seria um “balé, cujas leis são as da “rítmica”, não mais a da “geometria”. (281)

Coppola dispense pelo menos 3 dias fotografando os profetas. Ele se dá conta da coreografia – estranha coreografia, de fato, que não vale apenas como conjunto, mas que é preciso compor na forma de solos, duos, trios, quartetos. Depois voltar a agrupá-los em conjuntos maiores e logo decompô-los novamente. Seu diário de campo está repleto de anotações onde os diversos ângulos e conjuntos são definidos, como se fosse necessário cumprir uma combinatória exaustiva onde todas as possibilidades deveriam ser testadas e registradas. (Figura 6)

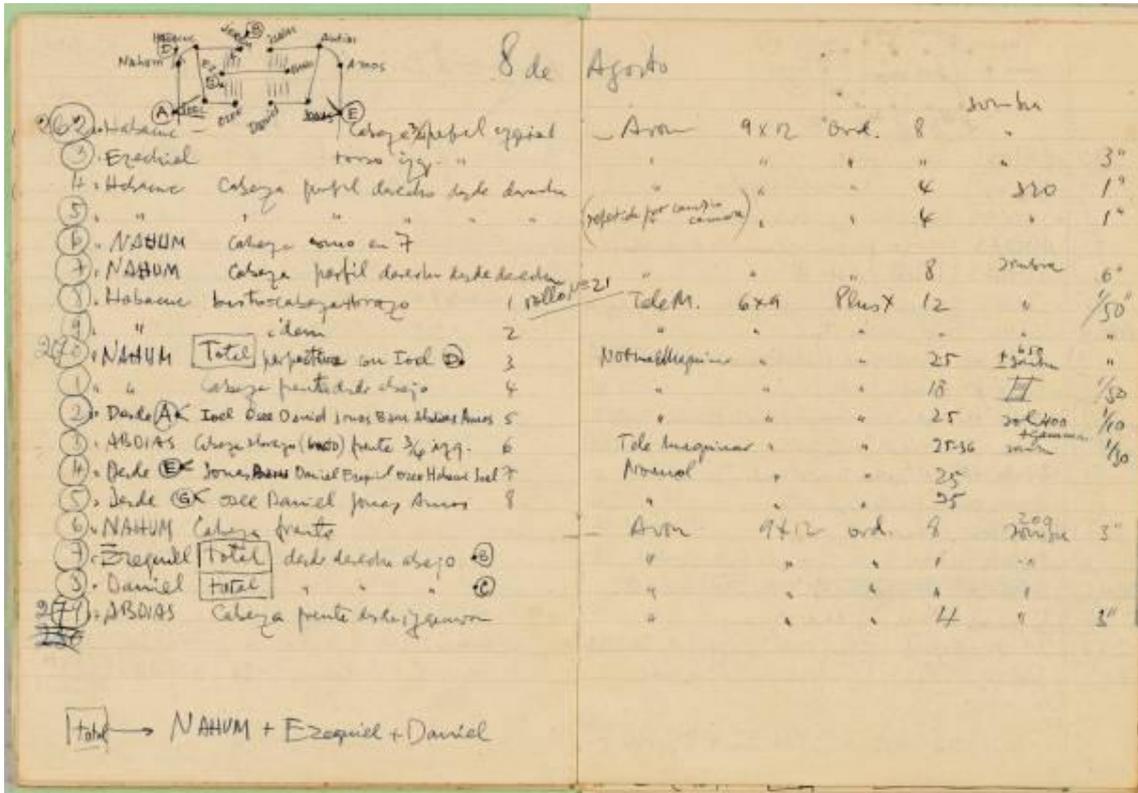


Figura 6  
Caderneta de campo. Planejamento e registro do trabalho em 08/08/1945.

O resultado desse esforço é uma rara confluência entre formalismo modernista e o gosto barroco pelos labirintos. Algumas dessas fotografias são apresentadas em seu livro, em página dupla, como falsos espelhamentos. Em uma dessas composições, o santuário tem dois pórticos em vez de apenas um. Em outra, o quadrilátero simétrico do adro transforma-se em um triângulo guarnecido por profetas que se voltam para o seu interior. O mais impressionante desses falsos espelhamentos são duas fotografias, realizadas em seu segundo dia de trabalho no adro, cujos eixos formam um ângulo de cerca de 120°, como se fossem diagonais de um retângulo. (Figura 7)



Figura 7  
Adro do Santuário do Bom Jesus do Matosinhos, Congonhas (MG).

[montagem reconstituída pelo autor]

Nesse arranjo, cuja realização corresponde às tomadas A e E registradas em sua caderneta de campo (ver figura 6), o santuário desaparece e nos vemos em meio a um pátio vazio de gente, mas repleto de figuras de pedra e escadas simétricas, ou enganosamente simétricas, como em uma gravura de Escher. Mas se observamos com atenção, a imagem torna-se cada vez mais perturbadora, pois não há 12 profetas ali, como no adro do santuário, mas 14. Se fossem apenas dois profetas a mais, a bem da composição, a solução seria perdoável, mas estão faltando 3 (Isaías, Jeremias e Naum – esse, de fato, está presente, quase totalmente encoberto por Joel, na extrema esquerda do quadro, o que elevaria o número de profetas a 15, mas o próprio Coppola optou por ignorá-lo) e 5 deles aparecem duplicados (Abdias, Baruk, Daniel, Jonas e Oséas). E nem é preciso ser um fanático por ficção científica para imaginar que podemos estar diante de uma paisagem do planeta natal de Luke Skywalker, pois as sombras sobre o pátio sugerem que há dois sóis brilhando simultaneamente em Congonhas.

Por meio desses falsos espelhamentos, o fotógrafo procurava dar conta de duas intuições fundamentais acerca dos profetas: era preciso fazê-los dançar para que os diálogos e as relações entre as estátuas pudessem ser melhor observadas. Graças a essa dança, por exemplo, Jonas e Joel que habitam hemisférios opostos no adro, agora estão lado a lado, em primeiro plano, e podemos observar a coordenação de seus movimentos; ao mesmo tempo, era necessário perder-se em sua coreografia como qualquer romeiro que não saberia para onde olhar, assediado pelas mais terríveis admoestações e profecias. Perder-se, claro, até encontrar refúgio no interior do santuário. Na mesma semana em que Horacio Coppola fotografava os profetas, os Estados Unidos lançavam suas bombas atômicas sobre Hiroxima e Nagasaki. Que melhor motivo poderiam ter os peregrinos para buscar abrigo? Que outra razão poderia ter um fotógrafo para criar um mundo povoado apenas por estátuas de talco?

Além da infinita combinatória de eixos óticos que desenha sobre o adro, Coppola também se dedica ao retrato. Cada profeta terá direito ao seu, em close ou primeiro plano, em ângulo baixo ou ligeiramente baixo. Os doze profetas são fotografados assim, a modo galeria. Existe apenas uma exceção, que permaneceu inédita na época. Trata-se de Jonas, representado por Aleijadinho logo após ser vomitado pela Baleia na terra seca, no momento em que recebe de Deus a missão de ir pregar em Nínive. Ainda é possível ver ao lado do profeta a baleia soltando dois esguichos de água. Mas fotografando Jonas, em 09/08/1945, Coppola resolve tentar algo diferente. Ele sobe em uma escada ou plataforma e fotografa o profeta do alto. (Figura 8) Que ponto de vista buscava ali? Era a escuta solitária de Jonas ou, de modo ainda mais, dramático, o próprio olhar do divino no momento em que lhe impõe a partida? Nesse momento, creio, decide por um procedimento ainda mais singular. Troca a grande-angular pela teleobjetiva, estende seu pano escuro por trás do profeta e se aproxima dele (Figura 9)



Figura 8



Figura 9

Jonas. Santuário de Senhor Bom Jesus do Matosinhos

Quando o pano é estendido por trás de Jonas, o profeta perde contato com o céu – ou, nesse caso em particular, com a forte luminosidade refletida pelas pedras de itacolomito do piso do adro. Isso permite um tempo de exposição mais longo, favorecendo o registro mais nuançado das sombras e da textura da pedra. Mas a descontextualização tem um segundo efeito, bem mais sutil: perdemos a referência do horizonte. O Jonas de Aleijadinho, recém-saído da baleia, recebe de Deus a missão de ir pregar em Níneve; mas o Jonas de Coppola, que não vê o entorno (talvez estivesse ainda no estômago do “peixe”), nos interroga sobre o seu destino e inclina a cabeça, sem compreender nossa resposta ou a falta dela. Despido das vestes do profeta, não é mais o divino que ele questiona. Seu olhar agora, como bem observa Natalia Brizuela, é de espanto, perplexidade e piedade. (BRIZUELA, 2015, p. 258) A humanização de Jonas (destituído da profecia e da interlocução direta com Deus) não esgota o gesto de Coppola. Nem mesmo a singularidade de seu sofrimento, tal como foi explorada por Marcel Gautherot, em 1947, em um *close up* extremo, tão próximo de sua boca aberta que quase podemos ouvir seu lamento. Muito além do nosso olhar, protegido da vista humana por um tecido grosseiro suspenso por uma corda, como quando fora esculpido, Jonas reencontra o olhar do Aleijadinho. Se a pergunta sobre a existência de escultor mítico poderia ter uma resposta fotográfica – e não apenas aquela que se poderia encontrar em fólios ocultos nos baús de igrejas centenárias –, Coppola tinha acabado de encontrá-la.

### Entalhar e fotografar: esculpir com apenas dois dedos

Coppola leva cerca de 8 anos para expor o seu trabalho e 10 para publicá-lo.<sup>11</sup> A extensão do material, com quase 4 centenas de fotos pode ter dificultada a seleção, mas acredito que os distintos tratamentos que deu à obra de Aleijadinho, os distintos olhares que mobilizou, tornaram difícil encontrar a unidade do trabalho ou garantir sua originalidade. Seu livro guarda um pouco dessas múltiplas visões, ainda que sob o predomínio do olhar catalográfico, bem mais frequente. Mas se questões formais e estéticas como essas podem ter tornado a edição do material complexa demais, a ponto de ter sido longamente adiada sua exibição, isso não pode explicar o que levou o fotógrafo a retomá-la e concluí-la em 1953, expondo e, finalmente, publicando seu ensaio dois anos depois.

Ao longo desse período, pode ter mantido contato com gente do Patrimônio, bem como com escritores e artistas brasileiros. Na biblioteca da Academia Brasileira de Letras, no Rio de Janeiro, por exemplo, há um exemplar do *O Aleijadinho*, de Coppola, dedicado a Augusto Rodrigues (1913-1993), artista plástico, educador e, no final da vida, também fotógrafo – pioneiro na divulgação dos artistas populares brasileiros. É plausível que tivesse tido notícia que as obras de restauração de Congonhas, previstas há muito tempo, iriam finalmente começar. Talvez tenha se dado conta que, nessas circunstâncias, boa parte do material que havia feito no santuário, e particularmente, Os Passos, ficaria defasado. Isso ajudaria a compreender porque, a despeito da importância desses na obra escultórica do Aleijadinho, estão claramente subrepresentados em seu livro (apenas 6 fotografias).<sup>12</sup>

Na elaboração oitocentista da figura do Aleijadinho, sua natureza mestiça era tida como contingente, sem qualquer valor ontológico ou conexão com a obra. Toda a ênfase recaía no contraste entre a feiura e deformidade do artista, sua aparência asquerosa e medonha, e a beleza de suas criações. Uma anedota da época, relatada por Bretas, dá conta que tendo Aleijadinho “comprado um preto boçal [isto é, recém-chegado da África] de nome Januário atentara esse contra a própria vida servindo-se de uma navalha, tendo dito antes que o faria para não se ver obrigado a servir a um senhor tão feio.” (DRUMMOND, 2014, p. 67) É desse contraste que Bretas retira uma de suas frases mais citadas na posteridade: “Tanta miséria ousando aliar-se à tanta poesia!” (DRUMMOND, 2014, p. 81)

---

<sup>11</sup> A exposição foi realizada em 1953 na galeria Amigos del Libro, em Buenos Aires.

<sup>12</sup> Isto é, pouco mais de 6% do material publicado. Se levarmos em conta que Os Passos representavam 10% das fotografias tiradas por Coppola e 16% da primeira seleção feita por ele, conforme anotado em sua caderneta de campo, podemos dimensionar quanto as expectativas em torno dessas imagens viram-se posteriormente frustradas.

Por várias décadas o artista não podia mais caminhar sobre os pés deformados e as dores lancinantes nos dedos das mãos forçaram-lhe a decepá-los um a um, até que restassem apenas o indicador e o polegar aos quais eram amarradas as ferramentas de esculpir. Coppola tinha todos os dedos, mas para o ofício de fotógrafo, dois eram mais do que suficientes. Meio século depois, Roland Barthes dirá que o órgão do fotógrafo não é o olho, mas o dedo. (BARTHES, 1984, p. 30) O dedo que indica, claro. Mas, podemos acrescentar, também o dedo, mesmo dedo, que aciona o obturador, interrompendo o fluxo do mundo. Os escultores do tempo – como uma vez chamou Tarkovsky (1990) aos cineastas – não precisam de mais que dois dedos, assim como dois foram suficientes para que o romeiro, compelido pela dolorosa injustiça, alvejasse o olho de Judas no Passo da Ceia.<sup>13</sup> (PIRES, 1942, p. 95) Diante da pungente dramaturgia dos Passos e da perturbadora coreografia dos profetas era essencial reencontrar o movimento, a emoção, o tempo, sem o qual o dedo desse novo aleijão – o artista-fotógrafo de um olho só – não poderia esculpir sua própria obra. Cada escultura do Aleijadinho emerge em contraste com o horrendo e o disforme, portando eventualmente algumas de suas marcas, como o defeito dos polegares que veio a tornar-se um de seus mais notórios “indícios” de autoria. Assim também o fotógrafo, como sugeriu Benjamin, extrai da sombra a imagem que conforma. (BENJAMIN, 1985)

Talvez o pano preto que encobria o rosto dos fotógrafos no tempo das câmeras de madeira tenha algo a ver com a tenda com a qual Aleijadinho se fazia abrigar para permanecer apartado do olhar dos outros – olhar simultaneamente de curiosidade e repulsa, de admiração e nojo, de inveja e piedade. Rumor barulhento desses olhares que não lhe deixavam trabalhar em paz. Aleijadinho, o encoberto, refaz a si mesmo a cada entalhe. Completa-se a cada golpe do cinzel. Até que finalmente, concluído o trabalho, lascada a última lasca, ele se afasta de sua obra e desaparece na noite, montado em um burrico, quando não era mais possível distinguir sua figura deformada das demais sombras que habitavam a cidade.

Sombra entre sombras. Fotografar também já foi um modo de ausentar-se do mundo. É isso que percebemos nesse terceiro olhar, que não se supõe neutro, como uma imagem de catálogo, nem busca o ponto de vista que simule a visão do peregrino. Esse terceiro olhar, raro de se ver, como a sombra de alguém que acaba de partir, é o olhar que Horacio Coppola oferece ao jovem São João, ao Cristo Crucificado e ao profeta Jonas. Olhar fraterno em face de uma pergunta irrespondível – e que devolve às estátuas do Aleijadinho o seu primeiro silêncio.

## REFERÊNCIAS

ANDRADE, Francisco Eduardo de. “Augusto de Lima Júnior entre o mito e a verdade histórica - Aleijadinho e Tiradentes”. Abril, 2015. Disponível em:

---

<sup>13</sup> A anedota aparece em vários autores, entre eles na biografia de Aleijadinho feita pelo historiador eclesiástico Padre Heliodoro Pires, citada por Coppola em seu livro.

[http://historiografiaterritoriopatrimonio.blogspot.com/2015/04/augusto-de-lima-junior-entre-o-mito-e\\_35.html](http://historiografiaterritoriopatrimonio.blogspot.com/2015/04/augusto-de-lima-junior-entre-o-mito-e_35.html). Acesso em 06/01/2019.

ANDRADE, Mário de. *O Aleijadinho e Álvares de Azevedo*. Rio de Janeiro: R. A. Editora, 1935.

ANDRADE, Oswald de. *Poesias Reunidas*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1974.

ANGETTI-SALGUEIRO, Heliana (org). *O olho fotográfico Marcel Gautherot e seu tempo*. São Paulo: FAAP, 2007.

ANTELO, Raul. “As Imagens como força”. *Crítica Cultural*, volume 3, número 2, jul./dez. 2008. Disponível em:

[http://portaldeperiodicos.unisul.br/index.php/Critica\\_Cultural/article/view/117/128](http://portaldeperiodicos.unisul.br/index.php/Critica_Cultural/article/view/117/128). Acesso em 06/01/2019.

BARTHES, Roland. *A Câmara Clara*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.

BENJAMIN, Walter. “Pequena história da fotografia”. In: *Obras Escolhidas I*. São Paulo: Brasiliense, 1985.

BAZIN, Germain *O Aleijadinho e a escultura barroca no Brasil*. Rio de Janeiro: Record, 1971.

*BOLETIM do Foto-cine Clube Bandeirante* (São Paulo), v. 12, n. 135, jan.-fev., 1963. Disponível em: [http://fotoclub.art.br/acervo/files/original/436/135\\_boletim\\_janeiro-fevereiro\\_1963\\_vol\\_12.pdf](http://fotoclub.art.br/acervo/files/original/436/135_boletim_janeiro-fevereiro_1963_vol_12.pdf). Acesso em 06/01/2019.

*BOLETIM do Foto-cine Clube Bandeirante* (São Paulo), v. 16, n. 176, jul.ago. 1970. Disponível em: [http://fotoclub.art.br/acervo/files/original/521/176\\_boletim\\_julho-agosto\\_1970\\_vol\\_15.pdf](http://fotoclub.art.br/acervo/files/original/521/176_boletim_julho-agosto_1970_vol_15.pdf). Acesso em 06/01/2019.

BRIZUELA, Natalia. “Grete Stern, Horacio Coppola and the Question of Modern Photography in Argentina” *Journal of Latin American Cultural Studies*, 24:2, 2015, p. 258, DOI: 10.1080/13569325.2015.1040748.

CORREIA, Éverton Barbosa. “Guia de Ouro Preto e os poemas ouro-pretanos de Bandeira.” *Signótica*, Goiânia, v. 30, n. 1, p. 29-51, jan./mar. 2018. Disponível: <https://www.revistas.ufg.br/sig/article/view/47432>. Acesso em 06/01/2019.

COPPOLA, Horacio. STERN, *Grete. Huacos. Cultura Chimú*. Buenos Aires: Ediciones de la Llanura, 1943.

DRUMOND, Maria Francelina Silami Ibrahim. *A Biografia de Aleijadinho e seu contexto*. Ouro Preto: Editora Liberdade, 2014.

FRANCO, José. “O Aleijadinho é uma farsa”. *O Cruzeiro*, 12 fev.1956, p. 58-65.

FRANCO, Márcia Arruda. “Ouro Preto dos Poetas Modernistas”. In: *Remate dos Males* (Campinas), 33, 1-2, Jan./Dez. 2013, p. 211-224.

GRAMMONT, Guiomar de. *Aleijadinho e o aeroplano o paraíso barroco e a construção do herói colonial*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2008.

MANGUEL, Alberto. *Lendo Imagens. Uma história de amor e ódio*. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

MEISTER, Sarah Hermanson. “What the eye does not see: the photographic vision of Horacio Coppola”. In: MARCONI, Roxane; MEISTER, Sarah Hermanson. *From Bauhaus to Buenos Aires: Grete Stern and Horacio Coppola*. New York: MoMA, 2015.

MACHADO, Lourival Gomes. *Reconquista de Congonhas*. Fotografias de Eduardo Ayrosa. Rio de Janeiro: Instituto Nacional do Livro/MEC, 1960.

MIGLIACCIO, Luciano (curadoria). *Horacio Coppola: Luz, cedro e pedra*. IMS: São Paulo, 2012.

PIRES, Pe. Heliodoro. *Aleijadinho*. São Paulo: Melhoramentos, 1942.

TARKOVSKI, Andrei. *Esculpir o tempo*. São Paulo: Martins Fontes, 1990.

---

<sup>i</sup> Docente aposentado da UFRJ, professor do Programa de Pós-graduação em Comunicação/ECO/UFRJ, professor-visitante no PPGCOM/UFPE, pesquisador do CNPq.