

CARLO BARBERI: UN MARMOLISTA DE FORMACIÓN ECLÉCTICA

Borges, Maria Elizia
PPGH/ UFG-CNPq / Brasil

Resumen: Esta presente comunicación se propone mostrar la singularidad de las obras del escultor/marmolista, constructor y arquitecto italiano Orlando Carlo Francisco Barberi (1865-1943). Destacamos, entre ellas, las estatuarias funerarias, específicamente las plañideras en pose de descanso, y los proyectos arquitectónicos eclécticos que contribuyeron para alterar la fisionomía de las calles de la ciudad de Ribeirão Preto (SP) y de su primer cementerio secularizado, el Cementerio da Saudade (1892). La diversificación de su producción artística se explica en grande parte por ser él proveniente de una formación profesional ecléctica obtenida en la *Scuola Di Belle Arti Di Pietrasanta*, en el período de 1879 a 1885, en Italia.

Palabras claves: Arte funerario; marmolista; constructor-arquitecto; eclecticismo; Brasil.

Introducción

Orlando Carlo Francisco Barberi o Carlo Barberi, como era más conocido nació en 1865 en el territorio de Marina Di Massa, cerca de la actual ciudad balnearia de Forte Dei Marmi, fundada por su abuelo que en aquel tiempo era la jurisdicción de la ciudad de Pietrasanta (Italia). Cuando niño, Barberi posiblemente recorría los Alpes da Versília, local considerado como uno de los mejores para la retirada del mármol de Italia, igualándose a la vecina región de Carrara. Probablemente le eran familiares las esculturas de mármol producidas por las industrias locales, cuya producción era reconocida en todo el país. Diríamos que él nació en una región privilegiada dentro de aquello que se propuso ser: un marmolista y un constructor arquitecto.

El sueño del entonces adolescente de catorce años, así como el de muchos de sus colegas, era estudiar en la Scuola Di Belle Arti (actual Instituto Statale D'arte Di Pietrasanta), una escuela que tenía por objetivo formar profesionales para atender a la demanda impulsada por las industrias marmolistas que ya eran seculares en la región. Se puede decir que durante sus seis años de estudio en esa escuela (1879-1885), Barberi fue un aprendiz dedicado, adquirió buena destreza artesanal, desarrolló sus dotes artísticos y adquirió una formación bien ecléctica, dado el gran abanico de disciplinas que cursó y la relación de premios que

recibió. Entre estos, citamos algunos obtenidos en 1885: primer lugar en el 1º Concurso de Composición de Arquitectura; primer lugar en el 1º Concurso de Fundición y tercer lugar en el Concurso de Yeso. Ante tal currículum, suponemos que él haya trabajado en la región de Pietrasanta antes de venir para el Brasil, a los 25 años (Borges, 2002: 93- 96).

Un marmolista especial

Barberi fue uno de los muchos inmigrantes italianos que llegaron al Brasil por iniciativa propia. Fue para Amparo, ciudad del interior paulista, atendiendo a una invitación pre-establecida de sociedad, concretizado con un patricio radicado hace más tiempo en el país. Se sabe que era una costumbre de la época buscar personas capacitadas en Italia para ser agregadas al trabajo en las marmolerías, debido a la falta de mano de obra calificada. En 1891, el periódico *O Correio Amparense* comunica que la Marmolería Amparense constituyó nueva firma, bajo la razón de L. Fazzi & C. Barberi. En registros de la prensa local, se encuentran indicios de que él inmediatamente se destacó en sus actividades profesionales, inclusive habiendo sido o responsable por la ejecución del altar-mor de la iglesia matriz de la ciudad de Amparo. Después de dos años en el Brasil, Barberi decidió instalar la primera marmolería de la ciudad de Ribeirão Preto, una región nueva y en franco progreso proveniente de la monocultura cafetera, que se expandía para el oeste del estado de São Paulo (Borges, 2002: 97-98). Ese establecimiento fue registrado inicialmente como Marmolería Ítalo-Brazileira.

Tal pionerismo le propició, con el pasar de los años, reconocimiento profesional y condiciones económicas satisfactorias para educar a sus seis hijos. Algunos de ellos también se hicieron marmolistas y otros, profesionales liberales. Las obras producidas en la Marmolería Ítalo-Brazileira ciertamente contribuyeron para alterar la fisonomía del Cementerio da Saudade, fundado en 1892, así como las dos calles de la ciudad de Ribeirão Preto (SP), pues el establecimiento recibía encomiendas para la realización de monumentos funerarios, de casas comerciales con segundo piso y de casas para los “coroneles del café” al fin del siglo XIX y comienzo del siglo XX.

Barberi también se destacó en la sociedad de Ribeirão Preto al convertirse en uno de los socios-fundadores y presidente de la Sociedad Dante Alighieri (1910), una entidad que tenía por objeto congregar los inmigrantes italianos y estrechar sus relaciones con los demás integrantes de la comunidad, en el decurso de las actividades sociales, culturales, deportivas, recreativas y beneficiadoras que promovían. Todavía fue reconocido por sus dotes poéticas,

pues tenía el hábito de publicar poesías en la prensa local, la mayoría de ellas enalteciendo personas ilustres de la ciudad.

Al mismo tiempo, Barberi era profesor de la Escuela de Diseño instalada dentro de la entonces Marmolería Central (llamada inicialmente de Ítalo-Brazileira). En el período diurno trabajaba en la referida marmolería y en el período nocturno, impartía clases para sus hijos y para los hijos de los patricios que porventura desearan convertirse en artesanos. Para divulgar la escuela, Barberi tenía por hábito anunciarla en el periódico *A Cidade*, de Ribeirão Preto. Él, inclusive, expuso la producción de alumnos en la Exposición Luso-brasileña patrocinada por la Sociedad Beneficencia Portuguesa (1917).

El sistema de aprendizaje era similar al método de enseñanza adoptado en los liceos de artes y oficios del país. Primeramente el alumno entrenaba la manipulación de materiales como lápiz, *crayon*, nanquín y tinta aguada sobre papel. A seguir ejercitaba la hechura del diseño de representación, mediante la observación de modelos de esculturas de yeso o de mármol. Esas piezas eran réplicas de obras que seguían el estándar de belleza establecido por el código neoclásico, muchas de ellas, provenientes de su marmolería o adquiridas en tiendas especializadas de São Paulo. Los aprendices eran entrenados en el aprendizaje de la reducción y de la ampliación del objeto y a adquirir nociones básicas de diseño geométrico y de perspectiva. Se ve que el dominio de la concepción matemática del espacio y del diseño como técnica operativa son condiciones necesarias para la formación del artista artesano. Se sabe que, esporádicamente, el profesor daba clases de modelo vivo, desarrollando así la creación libre y espontánea de los jóvenes aprendices.

Una vez que concluye esa primera fase de aprendizaje, algunos alumnos eran seleccionados para practicar y aprender, dentro de los postulados de la enseñanza informal, todo el proceso de producción desarrollado en la marmolería, de la cual podrían venir a convertirse en funcionarios (BORGES, 2002:89-90). Estamos ante un inmigrante italiano educador, que se propuso calificar a los artistas-artesanos mediante una enseñanza sistemática e informal, conforme aprendiera en Italia; un escultor y un constructor arquitecto preocupado con la producción artística de su tiempo; un hombre volcado para las cuestiones sociales de la comunidad italiana en Ribeirão Preto. En fin, un hombre de formación ecléctica, que se destacó por sus habilidades artísticas y culturales superiores al promedio del pueblo de Ribeirão Preto.

E nel inicio de la década de 1940, Barberi fue poco a poco desactivando su empresa y deshaciéndose de toda la maquinaria, por causa de la edad y de las dificultades que ese tipo de emprendimiento estaba sufriendo en el país. Falleció en 1943, a los 79 años, y fue enterrado

en el panteón de la familia e nel Cemeterio da Saudade. Su tumba pose ela estatua de una plañidera, probablemente esculpida por su hijo Ovídio Barberi, que acompañó toda la trayectoria de la marmolería.

Los montajes eclécticos en la ciudad de los muertos

Como los demás pueblos brasileños del siglo XIX, el núcleo central de la ciudad de Ribeirão Preto se amplió en torno a la matriz, con un cementerio muy simple a su lado. La simbiosis desarrollista de la región monocultura cafetera/ vía férrea / inmigración italiana llevó a la ciudad a crear, bien de prisa, condiciones para atender a los recién llegados y establecerlos en un espacio urbano todavía bastante incipiente. La expansión de la ciudad propició la creación de un cuarto cementerio en Ribeirão Preto Cemeterio da Saudade, construido en 1892 Barrio de los Campos Elíseos, bien alejado del centro de la ciudad, administrado por la prefectura. En esa fase comenzaron a llegar a la ciudad inmigrantes más calificados para atender a las necesidades de la expansión inmobiliaria, como ingenieros, carpinteros, maestros de obras y, en este caso, Barberi, como marmolista.

Recién llegado de la ciudad de Amparo, Barberi tuvo la incumbencia de construir en Ribeirão Preto el monumento funerario de Antonio Honório Alves Ferreira († 1898), mejor ejemplo de construcción arquitectónica ecléctica en el Cemeterio da Saudade (Figuras 1 y 2).

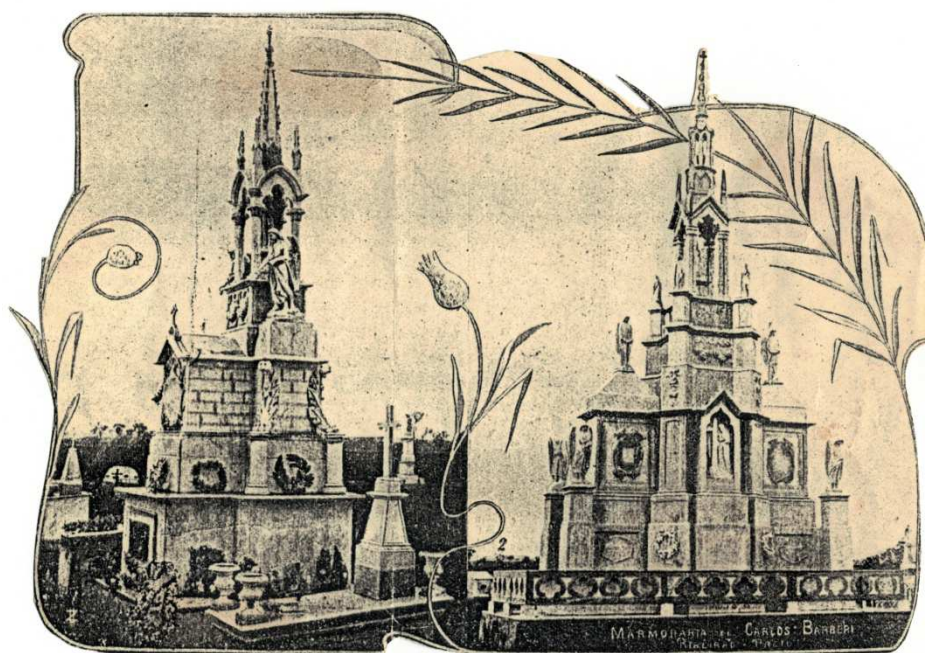


Figura 1. Monumento funerário de la Família Alves Ferreira (1898-1906), revestido de losas de márml de Carrara. Cemitério da Saudade, Ribeirão Preto (SP).
 Fonte: Il Brasile e gli Italiani, 1906, p. 1.120.



Figura 2. Monumento funerário de la Família Alves Ferreira (1898-1906), revestido de losas de márml de Carrara. Cemitério da Saudade, Ribeirão Preto (SP).
 Fonte: foto de César Mulati.

El periódico *Fanfulla* (28 julio de 1898), dirigido para la comunidad italiana, publicó una nota sobre el contrato firmado entre la viuda de Antonio Honório Alves Ferreira, Dona Maria Thereza Gonçalves Ferreira (†1903) y Barberi, el “buonissimi Scalpellini”, para la construcción del monumento funerario de su fallecido marido, añadiendo, inclusive, el valor de la referida obra: “22 contos di reis”. El modelo original se convirtió en propaganda del emprendimiento de Barberi e nel libro *Il Brasile e Gli Italiani* (1906: 1.120) y eso tuvo gran repercusión en el estado de São Paulo. El suceso de la elaboración de esa obra se debe no solo a su valor artístico, y sino que también por tratarse del monumento funerario de uno de los más acaudalados hacendados de café de la región. Según la declaración de Roberto Vasconcelos Martins (set. 1989), Antonio Ferreira fue padre de D. Iria Alves Ferreira, considerada por la sociedad de la época como la “reina del café”, por causa de su poderío económico y de la rigidez con que administraba el patrimonio económico de la familia. Por las fechas de fallecimiento de sus padres y del término del monumento, posiblemente le tocó a ella administrar el fin de la obra.

Barberi creó una estructura grandilocuente y maciza, con secciones protuberantes que parten de la base y van escalonándose hasta que llega al tope del monumento, ostentado por

un altar del tipo gótico flameante, que guarda la imagen del Cristo Criança (Cristo Niño). Él está localizado en local estratégico del cementerio, en la esquina de la cuadra 1, frente a la alameda principal y, por eso, el marmolista tuvo que dar les una visibilidad para las cuatro caras de la obra. Las extremidades de la primera y de la segunda escalinata son ladeadas por ángeles, algunos de los cuales representan la Alegoría de la Saudade, que esparce las flores del recuerdo sobre el monumento, mientras otros, la Alegoría de la Desolación, que, con las manos entrecruzadas, oran en posición de súplica. Sus vestimentas y sus portes físicos nos remiten a la estatuaria greco-romana, sin embargo, el escultor creó una desenvoltura en el movimiento de las ropas y bordes bien elaborados en cada pieza, denotando así la destreza técnica y su valor creativo.

La tercera escalinata del monumento es ladeada por São Pedro, por Santo Antônio, por el Sagrado Corazón de María y por el Sagrado Corazón de Jesús. Son imágenes sacras convencionales que cargan consigo los atributos que le son debidos. Las vestimentas de los santos presentan una sobriedad y un tipo de relevo proveniente del estilo neoclásico. Para indicar el frente del monumento, existe en el centro de la segunda escalinata un nicho neogótico que contiene otra Alegoría de la Desolación, inspirada en la imaginaria católica de María Magdalena abrazando la cruz.

Todas esas iconografías religiosas están allí para proteger el monumento y demostrar la fe de esa familia, que culmina en la adoración de la imagen del Cristo Crianza instalada en la cima de la obra. La imagen estaba dentro de un nicho del tipo neogótico y hoy solo vemos la presencia de esa estatuaria. La colocación de adornos en bajorrelieve, como festones, coronas, blasones y arabescos, distribuidos en algunas partes de las losas de mármol estatuario blanco refuerzan el grado de ostentación característico de los modelos de construcciones eclécticas. La necesidad de utilizar tales símbolos, además de homenajear al fallecido, refuerza el mensaje de una muerte acogedora y bella, y también demuestra el deseo de la familia burguesa de perpetuarse ante de la comunidad local. Una vez que analizamos ese funerario, notamos el goteo de varias formas estilísticas que contribuyen para comprender la epopeya del optimismo burgués cafetero. Apesare de que la obra haya sido protegida por la Secretaría de la Cultura Municipal de Ribeirão Preto en 1986, hoy ella se encuentra en estado de conservación sufrible.

Junto con esa obra, otros monumentos funerarios fueron realizados por la Marmolería Ítalo-Brazieña e nel cementerio de Ribeirão Preto y de otros de la región denominada Alta Mogiana. Mismo que fuera reconocido y admirado por sus dotes artísticos, no hay duda que su establecimiento disputaba servicios con las otras marmolerías que se instalaron en Ribeirão

Preto después de su llegada. Citamos aquí la Marmolería Italiana (1914 a 1944), de Antônio Roselli y Alfredo Gelli; la Marmolería Progresso (1908 a 1978), iniciada por Vicente Franceschini y Aldamiro Fazzi; y la Marmolería Paulista, de Renato Bulgarelli y João De Bortoli, establecida en 1926, y que hoy ella está subdividida entre sus descendientes.



Figura 3. Túmulos: Cap. Abdenago do Nascimento (†1926); pintor Victor Gregolini (†1936); anónimo.
Fonte: foto Maria Elizia Borges.

Queremos, aquí, destacar el modo como Barberi elaboró las estatuarias funerarias en mármol de Carrara, específicamente las plañideras. Son representaciones iconográficas de mujeres jóvenes tenidas como “bellas”, presentadas según los valores de la belleza clásica, pero que poco a poco fueron adquiriendo formas neoclásicas y modernas. Se sabe que ese fue uno de los motivos favoritos de la escultura funeraria e nel transcurrir de los siglos XVIII y XIX en Europa. Citamos como ejemplos de plañideras las obras de los escultores Antonio Canova (1757-1822), Paul Albert Bartholomé (1848-1928) y François-Dominique Aimé Milhomme (1758-1823).

Las plañideras tienen la misión de ser guardianas perennes del túmulo, así como los ángeles. Para el investigador Nicholas Penny (1979: 189), ese tema presenta encértelas iconográficas, pues no está claro si ellas son amigas o parientes de los fallecidos, o se personifican alguna virtud. Para nosotros, esas figuras también son ejemplos de mujeres modernas: dóciles, a punto de soportar el dolor de la separación de modo sereno y resignado;

dispuestas a consolar a sus familiares; y madres y/o viudas que compatibilizan la espiritualidad del cristianismo y cuyos gestos interpretan, en llanto, el lamento y el dolor de la pérdida del ente querido.

En nuestra pesquisa de campo realizada en los cementerios brasileños, detectamos plañideras en tres posiciones distintas: de pie y altivas, ante la tristeza eminente de la pérdida: debruzadas sobre el monumento, dado el desespero del dolor; sentadas o arrodilladas, por causa del cansancio. Son piezas únicas, que denotan cierta libertad de la marmolería en su confección, aunque persista una apropiación de los modelos encontrados en los álbumes europeos (BORGES, 2011:356).

En el Cementerio da Saudade restan tres ejemplos similares de ese último modelo esculpidas por Barberi: son plañideras de tamaño natural, sentadas, en posición de descanso y posicionando el cuerpo levemente para el lado izquierdo, con los pies juntos y en un gesto único, el de taparse el rostro con las dos manos, interpretan su estado de desolación (Figura 3). Ellas usan una vestimenta larga y un manto (*himation*, para los griegos) que cubre toda la cabeza. Ese tipo de vestimenta es común para representar las plañideras y la Virgen María.

¿Es posible identificar una caligrafía escultórica en las piezas de Carlo Barberi? Queremos recordar que se hace difícil descubrir propuestas estilísticas singulares dentro de una marmolería, pues el sistema de trabajo de una pieza es hecho en colectivo en la oficina y en la mayoría de las veces reproducidas en serie, apenas variando de tamaño, según un iníciate proceso de industrialización del objeto artístico funerario, principalmente tratándose de ángeles y santos. Con mucha atención podemos detectar determinados tipos de adornos y de acabamiento de vestuario que son más utilizados en esa o en aquella marmolería.

Referente a las plañideras de Barberi, podemos trazar, en líneas generales, su proceso de construcción, así como detectar las peculiaridades del escultor. El mármol de Carrara llegaba al sector de producción (oficina marmolea) en forma de bloque. Barberi orientaba al que hacía el esbozo o desbastador sobre la manera correcta de tallarla piedra para que quede en la forma y en el tamaño más próximo de la pieza a ser esculpida por él. Se sabe que hacía uso previo de modelo preparatorio tridimensional de argila o de yeso, reproduciendo así el modelo escogido de manera fácil, económica y rápida. Partiendo de ese molde, le cabía a Barberi determinar el acabamiento final del cuerpo y de las vestimentas, dándole así una versión personal a la pieza.

La plañidera del túmulo del Capitão Abdenago do Nascimento († 1926) está con los pies que aparecen sobre la base que la sustenta; las ropas de la joven y su manto contienen pliegues más desenvueltos y bordes grabados con símbolos cristianos, que denotan el

primoroso acabamiento dado por ese *scarpellino*, que grababa los motivos con cincel liso. Ya en la plañidera del túmulo del pintor Victor Gregolini († 1936), los motivos de los bordes son más simples y ella tiene puesto una sandalia que sigue el modelo de la “moda romana”. En la última plañidera, de un túmulo sin identificación, las vestimentas son desprovistas de adornos. La volumetría de los cabellos encaracolados que caen sobre el cuerpo de todas las plañideras y es considerada por nosotros como una peculiaridad formal de Barberi.

A partir de los años de 1920, ante una nueva realidad económica nacional, hubo una sensible reducción de la importación de mármol, lo que exigió el empleo de materiales nacionales “menos nobles” en las construcciones de los túmulos, como mampostería aparente, granito y bronce. Para mantener sus status, sin embargo, las familias insistían en colocar por lo menos una pieza de mármol de Carrara en los túmulos de sus entes fallecidos, y la más escogida era la plañidera.

El despunte de los estilos neoclásico y ecléctico en la ciudad de los vivos

Dada la formación profesional de los marmolistas en Italia, era común que ellos obtengan en el Brasil un certificado de "constructores arquitectos" para ejercer la referida profesión, como fue el caso de Barberi. Probablemente él disputaba sus servicios con los otros dos arquitectos e ingenieros de Ribeirão Preto, Dr. Daniel Kujawski y Dr. Afonso Geribello. Pero la hechura de los grandes proyectos arquitectónicos de la ciudad era realizada por arquitectos de São Paulo, como la Catedral Metropolitana, proyectada por Carlos Ekman (1902); el proyecto de la Estación Ferroviaria Mogiana (1910), elaborado por la Firma Ramos de Azevedo y que, según consta, sería una réplica de la Estação da Luz de la Ciudad de São Paulo; la Fábrica de la Compañía Cervejaria Paulista (1914), delineada por el Dr. Hipólito Pujol (BORGES, 2002: 38).

Probablemente la primera construcción civil realizada por Barberi, y que sirvió como su cartón de visita, haya sido el primer edificio de la Marmolería Ítalo-Brazileira, de su propiedad, concluido en 1908 y demolido en la década de 1940 (Figura 4). Posiblemente los buenos honorarios recibidos por Barberi de la familia Alves Ferreira contribuyeron para la construcción del referido edificio, donde funcionaban los talleres de escultura y de arquitectura, la oficina de mármol, en el fondo, la residencia da familia.

Se trataba de una bella construcción de fachada neoclásica, que agregaba elementos decorativos como el frontón triangular como destaque del centro de la entrada; tres portadas arcadas guarnecidas de columnas clásicas que se abrían para un salón amplio. Por la fachada,

se veía que las arcadas laterales servían como vitrina de las piezas, que quedaban expuestas. El edificio fue rematado por balaustradas en hileras y regularmente dispuestas en su parte superior, que tenía la función de esconder el tejado. El topo central era coronado por una platabanda ricamente decorada, donde estaba escrito *Atelier de Escultura*. Esta, con certeza, era la propaganda de destaque que Barberi quería pasar para los transeúntes de la Rua Duque de Caxias, 547.



Figura 4. Grande Marmolería Ítalo-Brazileira de Carlo Barberi. Ribeirão Preto. Rua Duque de Caxias, 547. Fonte: Acervo de Urano Barberi.



Figura 5. Casa comercial de dos Pisos de Ribeirão Preto (SP), actualmente descaracterizado.
 Fonte: Acervo de Urano Barberi.

Ya en la construcción de este otro emprendimiento comercial, probablemente edificado en la década de 920, Barberi introdujo en la fachada una ornamentación ecléctica que utiliza elementos provenientes de los estilos *art nouveau* y neobizantino. Se trata de un tipo de construcción común en las áreas comerciales de Ribeirão Preto, donde en el térreo funcionaba la tienda comercial y en el primer piso, la vivienda de la familia (Figura 5).

Barberi supo valorizar la posición del inmueble, instalado en la esquina de la Rua São Sebastião con la Rua Tibiriçá. Lo que más llamaba la atención era el balcón saliente en relación a la pared del edificio en el primer piso, de esquina para las calles, una solución muy cercana de aquello que la arquitectura llama de *oriel window*—ventanas curvas proyectadas hacia el piso posterior. Las columnas que sustentaban las arcadas eran bien delgadas. La vasija, elemento de sustentación del piso del balcón, era prendida en la pared y toda decorada con hojas de acanto hechas de estuco (masa de yeso, polvo de mármol, moldura de madera o alambre). Para completar la ostentación de ese balcón, había en su punta una cúpula de influencia bizantina, que iba además de la altura del sobrado. El empleo de la cúpula era usual en los proyectos arquitectónicos de la Firma Ramos de Azevedo, instalada en la capital paulista, y su estilística influyó a los demás arquitectos de la época.

Aún con relación a este edificio comercial de Ribeirão Preto, las laterales del primer piso tenían ventanas altas y estrechas, emparejadas por una pared que al mismo tiempo separaba y

ayudaba a formar un arco ojival moldurado con guirlandas de flores. Los balcones de las paredes laterales contenían rejas de fierro bien ornamentadas con motivos florales que seguían el estándar *art nouveau*. Así como en su taller, Barberi creó una estructura de platabanda para encubrir el techo, conforme modismo de la época. Ese edificio aún existe, pero, totalmente sin lo que le caracterizaba. Como no había como alterarla altura del edificio, entonces, para modernizarlo, fue sacado el cuerpo del bello balcón y las ventanas fueron cambiadas por aberturas mayores, rectangulares con vidrio blindex. La parte térrea no sufrió alteraciones significativas. Diríamos que estamos hoy con un sobrado de fachada mucho más simple.

Carlo Barberi: un gran intérprete de repertorios estilísticos

Por las construcciones civiles y funerarias realizadas por Barberi, se ve que él difundió en la ciudad de Ribeirão Preto las tendencias arquitectónicas aprendidas en su patria, el eclecticismo. Para Patetta (1987: 13), se trata de una cultura arquitectónica propia de una clase burguesa que daba primacía al confort, amaba el progreso y las novedades, pero que, todavía, rebajaba la producción artística al nivel de la moda y del gusto. De ahí la gran aceptación de ese marmolista por la sociedad de Ribeirão Preto.

Referente a sus plañideras, ellas fueron esculpidas con cierto grado de realismo que encantaba al gran público por el mensaje codificado y de fácil comprensión. Ellas están instaladas en un ambiente nostálgico, que ayuda a despertar en los sobrevivientes el más profundo y significativo sentimiento de fe, conciliado a los recuerdos de los muertos. Hasta hoy la población tiene la oportunidad de apreciar ese ideal artístico que mucho ha contribuido para la formación del gusto artístico de una época, conforme observa Tadeu Chiarelli (1982). Notamos que la instancia estética del arte funerario acompaña la ideología social en ese fenómeno peculiar del arte.

Bibliografía

A CIDADE (1917): Ribeirão Preto, 07 jul.

Borges Maria Elizia (2002): Arte Funerária no Brasil (1890–1930): ofício de marmoristas italianos em Ribeirão Preto= Funerary Art in Brazil (1890- 1930): Italian Marble Carver Craft in Ribeirão Preto. Editora C/ Arte, Belo Horizonte.

_____. (2011):Ressignificações da Saudade e da desolação: pranteadoras guardiãs perenes dos túmulos. In: XXXI COLOQUIO BRASILEIRO DE HISTÓRIA DA ARTE. 2011.

Campinas, SP. Anais- [Com/ CON]tradições na História da Arte. UNICAMP, Campinas, SP, pp. 355- 367.

Chiarelli Tadeu (1982): "A obra de Barberi e a arte em Ribeirão Preto". In: Jornal O diário-Suplemento Especial. Ribeirão Preto, 10/08.

FANFULLA (1898): São Paulo, 28 giul.

IL BRASILE E GLI ITALIANI (1906): G. Bemporad & Filho, Firenze.

Martins Roberto Vasconcelos. Depoimento [set. 1989]. Entrevistadora: Maria Elizia Borges. Ribeirão Preto.

O CORREIO AMPARENSE (1891). AMPARO, 20 jan.

Patetta Luciano (1987): "Considerações sobre o ecletismo na Europa". In: Fabris Annateresa (Coord.): Ecletismo na arquitetura brasileira. Nobel/ Edusp, São Paulo, pp. 10- 27.

Penny Nicholas (1979): "Symbol and style in English Nineteenth Century Sepulcral Sculpture". In: Janson H.W. (Coord.): La scultura nel XIX secole. 24° CONGRESSO INTERNAZIONALE DE HISTÓRIA DA ARTE. 6, Editrice Clueb, Bologna, pp. 189- 198.