ALEXANDRE FERREIRA MASCARENHAS

MOLDES E MOLDAGENS: *INSTRUMENTOS DE PROTEÇÃO, PRESERVAÇÃO E PERPETUAÇÃO DA OBRA DE ANTONIO FRANCISCO LISBOA*

V.1

Tese apresentada ao curso de Doutorado em Arquitetura e Urbanismo da Escola de Arquitetura da Universidade Federal de Minas Gerais, como requisito parcial para a obtenção do título de Doutor em Arquitetura e Urbanismo.

BANCA EXAMINADORA

_____

Prof. Carlos Antônio Leite Brandão, Ph.D. (orientador)
Universidade Federal Minas Gerais

_____

Profa. Rosilena Martins Peres, D.Sc.
IFSul – Instituto Federal Rio grande do Sul

_____

Prof. Nelson Pôrto, D.Sc.
UFES – Universidade Federal do Espirito Santo

_____

Prof. Antônio Fernando Batista dos Santos, D.Sc.
IPHAN

_____

Profa. Jupira Gomes de Mendonça, D.Sc.
Universidade Federal Minas Gerais

_____

Prof. André Guilherme D. Angelo, D.Sc.
Universidade Federal Minas Gerais

Maio de 2013

ALEXANDRE FERREIRA MASCARENHAS

MOLDES E MOLDAGENS: *INSTRUMENTOS DE PROTEÇÃO, PRESERVAÇÃO E PERPETUAÇÃO DA OBRA DE ANTONIO FRANCISCO LISBOA*

V.1

Tese apresentada ao curso de Doutorado em Arquitetura e Urbanismo da Escola de Arquitetura da Universidade Federal de Minas Gerais, como requisito parcial para a obtenção do título de Doutor em Arquitetura e Urbanismo.

BANCA EXAMINADORA

_____

Prof. Carlos Antônio Leite Brandão, Ph.D. (orientador)
Universidade Federal Minas Gerais

_____

Profa. Rosilena Martins Peres, D.Sc.
IFSul – Instituto Federal Rio grande do Sul

_____

Prof. Nelson Pôrto, D.Sc.
UFES – Universidade Federal do Espirito Santo

_____

Prof. Antônio Fernando Batista dos Santos, D.Sc.
IPHAN

_____

Profa. Jupira Gomes de Mendonça, D.Sc.
Universidade Federal Minas Gerais

_____

Prof. André Guilherme D. Angelo, D.Sc.
Universidade Federal Minas Gerais

Maio de 2013

AGRADECIMENTOS

Agradecimento especial:

Ao meu Coorientador José Aguiar – CIAUD Faculdade de Arquitectura da Universidade Técnica de Lisboa.

No Brasil:

Aos meus pais Pacifico e Emilia Margarida Mascarenhas pelo apoio de sempre; aos meus irmãos Kika e Lito pela compreensão da variação de humor e ansiedade, sobretudo, entre os anos 2012 e 2013.

Ao professor e orientador Carlos Antônio Leite Brandão (Cacá) pela atenção, compreensão, acolhimento e cordialidade.

À CAPES pela bolsa-sanduíche concedida de 6 meses para pesquisas em Portugal e Bélgica.

Ao Núcleo de Pós-graduação da EAUFMG – NPGAU pelas oportunidades financeiras que contribuiu para a aquisição de informações imprescindíveis em Porto Alegre, Rio de Janeiro, São Paulo e São João Del Rey. Gostaria ainda de fazer um especial agradecimento à Renata Albuquerque de Araujo, do NPGAU, pela constante disponibilidade, prestabilidade e bom humor. Aos funcionários Sr. Waltinho Fírbida, Vantuil, Arkhimedes Correia de Almeida (Sala de Foto-documentação) e ao Marco Antônio Lorena Queiroz, da Biblioteca da EAUFMG, pelas orientações em relação às normas e regras de formatação da tese, Belo Horizonte.

Ao Instituto Federal Minas Gerais *campus* Ouro Preto pela licença concedida por um ano para realizar bolsa-sanduiche e finalizar minha tese de doutorado, Ouro Preto.

Ao Museu Regional de São João del Rey; ao diretor João Luís Domingos Barbosa e ao museólogo Ryanddre Sampaio de Souza, São João del Rey.

Ao Museu de Arte Sacra da Matriz de Nossa Senhora do Pilar; ao Sr. “Caju” pelo acesso aos fragmentos em barro cozido de atribuição a Aleijadinho, Ouro Preto.

Ao IEPHA, Belo Horizonte.

Ao Museu da Incofidência, Ouro Preto.

Ao IAB-MG, Belo Horizonte.

À Faculdades Metodistas Izabela Hendrix | FAMIH, Belo Horizonte.

Ao Museu D.João VI | EBA-UFRJ; à museologa Renata, à restauradora Benvinda de Jesus Ribeiro e às bibliotecárias Wilma Silva e Marinalda Melo Athayde, pela digitalização de textos, pela oportunidade e disponibilidade de pesquisar o acervo de gessos e pelas informações técnicas adquiridas, Rio de Janeiro.

Ao Museu Nacional de Belas Artes; à responsável pelo Departamento de Esculturas Mariza Guimaraes Dias, à chefe da Reserva Técnica de Esculturas Nilsélia Maria Monteiro Campos Diogo, ao Alessander Batista de Souza e à bibliotecária Mary Komatsu Shinkado, pela simpatia e pela paciência em acompanhar durante dias intensivos minhas pesquisas - levantamento métrico, fotográfico e de patologias das moldagens mantidas na reserva técnica, pelas dicas de bibliografia e empréstimo de livros, Rio de Janeiro.

À Oficina Escola de Manguinhos; às arquitetas Sônia Nogueira e Cristina Coelho e ao mestre-estucador Adorcino Pereira da Silva, Rio de Janeiro.

À Fundação Armando Álvares Penteado | FAAP; à diretora do Museu de Arte Brasileira Maria Izabel Branco Monteiro, à Claudia Caroli e à secretaria do MAB Rose, pelo acolhimento cordial, pelo acesso às moldagens inclusive àquelas mantidas na reserva técnica, pelo acesso aos documentos, imagens e pela digitalização do Catálogo da Exposição do Barroco, de 1961, São Paulo.

Ao Museu de Arte Sacra de São Paulo; à diretora Denise Emerick e ao César Rodrigues, responsável pelo setor educativo e arquivos, São Paulo.

À Pinacoteca do Estado de São Paulo; à resaturadora e conservadora Tatiana Russo, São Paulo.

À Universidade Federal do Rio Grande do Sul – Faculdade de Arquitetura; à diretora Maria Cristina Dias Lay, Porto Alegre.

Aos restauradores Júnia Araújo e Aldo Araújo pela colaboração ao retirar as amostras das moldagens dos gessos da EAUFMG e do Museu da Inconfidência de Ouro Preto para análises no Laboratório Hércules da Universidade de Évora.

Em Portugal:

Ao coorientador José Manuel Aguiar Portela Costa da Faculdade de Arquitectura da Universidade Técnica de Lisboa | FA-UTL pela colaboração e pelo acesso às principais instituições acadêmicas e museológicas de Portugal e aos profissionais com os quais foi possível agregar e trocar experiências teóricas e práticas, Lisboa.

À Marta Frade, eterna amiga e grande profissional da área de conservação de estuques e gessos escultóricos; aos nossos momentos de parceria, às nossas infinitas conversas - troca de informações, colaboração profissional e coleta de arquivos e textos -; às nossas idas e vindas aos congressos e visitas técnicas em Lisboa, Coimbra, Conímbrica, Odrinhas, Sintra e Porto e, aos demorados cafés na Alfama e no Rossio em Lisboa.

À arquiteta Irene Frazão, à bibliotecária Manuela Moreira e principalmente à arquiteta e especialista em patrimônio histórico Maria Fernandes, do IGESPAR – Instituto de Gestão do Patrimônio Arquitectónico e Arqueológico de Lisboa.

Ao historiador Ricardo Mendonça, à restauradora Martha Tavares, aos professores e grandes pesquisadores de arte portuguesa Vitor Serrão e José Meco, aos professores de escultura da Faculdade de Belas Artes da Universidade de Lisboa | FBA-UL Cristina Branco e José Viriato pelas “imensas” contribuições teóricas, pelos textos e arquivos digitais disponibilizados.

Ao professor Hélder Carita e à bibliotecária Dina Lucas da Escola Superior de Artes Decorativas | ESAD, Lisboa.

À Biblioteca da Fundação Calouste Gulbenkian, pela simpatia dos funcionários Dolores Sebastião, Marco Mesquita, Ana Margarida Alves e Paulo Câmara e, sobretudo, pela disponibilidade de tocar e consultar os raros e antigos livros, manuais e tratados relacionados à arte, Lisboa.

À Biblioteca da Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa.

À Sociedade Nacional de Belas Artes e à Biblioteca da Imprensa Nacional de Lisboa.

À arquiteta Luísa Cortesão, responsável pelo projeto e fiscalização das obras de conservação das *yeserias* do Palácio de Monserrate em Sintra, pela visita técnica no canteiro de obras e pelas preciosas dicas de bibliografia, Sintra.

À Gabriela Cordeiro, do departamento museológico do Convento de Mafra, em disponibilizar acesso aos modelos originais dos retábulos em gesso executados pelos escultores e modeladores Alexandre Giusti e Machado de Castro na segunda metade do século XVIII para a Basílica de Mafra. Tive ainda a permissão de retirar reduzidas amostras de alguns destes gessos para análises que foram realizadas no Laboratório Hércules da Universidade de Évora, Mafra.

À Fernada Santos, responsável pelos serviços educativos do Convento de Mafra, pelo acesso às moldagens de gesso do antigo Museu de Escultura Comparada de Mafra que permanece fechado ao público desde a década de 1960, Mafra.

Aos professores Antônio Candeias e José Mirão, aos bolsitas Luís Dias e Ana Margarida pelo integral acompanhamento das análises - 25 amostras de gessos das moldagens da obra de Aleijadinho (século XX), de Soares dos Reis e Antonio Canova (século XIX) e de Alexandre Giusti e Machado de Castro (século XVIII) - realizadas no Laboratório Hércules da Universidade de Évora, Évora.

À Milene Gil em compartir seu conhecimento técnico e prático no que diz respeito à conservação de pinturas murais históricas e à confecção de tintas a base de pigmentos minerais ou vegetais, Évora.

À Elsa Rabelo, responsável pelo departamento artístico da “Fábrica de Faianças Bordallo Pinheiro”, pela visita técnica à “Fábrica” e pelas explicações acerca do processo de feitura das cerâmicas – modelos, moldes e moldagens, Caldas da Rainha.

Ao Instituto de Conservação e Restauro | ICR vinculado ao Museu de Arte Antiga; às conservadoras do laboratório de escultura Elsa Murta e Michele Portela, pelas informações técnicas sobre o processo de execução dos painéis em gesso art-déco policromado de Almada Negreiro que se encontram em fase de intervenção, Lisboa.

Ao Arquivo Nacional da Torre do Tombo pelo precioso acervo onde foi possível obter uma quantidade enorme de documentos datados do século XVII ao século XIX sobre os profissionais do gesso. Estes documentos foram gentilmente digitalizados pelos funcionários desta instituição, Lisboa.

Ao Instituto de Artes e Oficios | IAO; à diretora Alda Abril, à Maria Cristina Paiva Mourão Ribeiro e às bibliotecárias Rita Brito de Souza e Margarida Jara, Lisboa.

Ao Museu da Cidade de Lisboa: à Dra. Rosário Dantas, do, pelo acesso aos estudos, “esbocetos”, às maquetes, moldagens e modelos de gesso do escultor Leopoldo de Almeida, Lisboa.

Ao Major Mendonça, do Museu Militar de Lisboa, pelas informações sobre o processo de fundição da estátua eqüestre de D. José I e pela visita ao acervo dos gessos onde se destaca o modelo original de gesso em escala natural, Lisboa.

À Dra. Eduarda Vieira da Universidade Católica do Porto pelas dicas de bibliografia, pelos textos disponibilizados e pela disposição em acompanhar e apresentar as

instituições e os principais profissionais relacionados com o gesso na cidade do Porto.

À Dra. Maria Augusta Marques, responsável pelo Banco de Materiais da Câmara Municipal do Porto, pelo acesso ao laboratório de conservação e à reserva técnica onde se encontra o espolio dos modelos e das moldagens em gesso dos estucadores da família Meira, Porto.

À Dra. Ana Paula Machado, conservadora do Museu Soares dos Reis, pelo acesso e pelas informações sobre os esboços, desenhos e croquis dos estucadores da família Baganha, Porto.

À Dra. Paula Santos, do Museu Soares dos Reis, pelas explicações técnicas acerca do processo escultórico e do acervo de modelos originais em gesso do espólio do escultor homônimo existente na reserva técnica desta instituição, Porto.

À Dra. Raquel de Martino, responsável pelo Museu Teixeira Lopes, pelas informações, pelos textos e bibliografia disponibilizados e pela explicação do processo técnico do escultor por meio de visita técnica aos modelosem gesso distribuídos nos espaços museológicos e na reserva técnica, Vila Nova de Gaia.

Ao Sr. Graciano Barbosa, pelo acesso aos forros de estuque policromado da Igreja de Miragaia, Porto.

Aos bibliotecários Pedro Costa e Isabel Barroso da Biblioteca da Faculdade de Belas Artes da Universidade do Porto| FBA-UP, pela digitalização de textos e imagens, Porto.

Ao conservador e pesquisador Carlos Belotto, responsável pelo acervo escultórico da Quinta Real de Caxias.

Ao restaurador-estucador Jorge Romeira, pela entrevista sobre o processo de intervenção das maquetes em gesso do Panteao de Lisboa e dos estuques da Quinta da Regaleira, Sintra.

Ao mestre canteiro Avelino Baleia pelo dia intenso em seu ateliê de escultura, Odrinhas.

Ao estucador Domingos Rodrigues Fontainha pelas especiais informações sobre a conservação e execução de estuques e ornamnetos em gesso, Afife.

Na Bélgica, Itália, Suiça, Inglaterra e Espanha:

À equipe do *Ateliê de Moulages* dos Museus Reais de Arte e História de Bruxelas, sobretudo, à responsável pelo ateliê, Nele Strobbe, e aos mestres e especialistas na confecção de moldes em tacelos de gesso, em silicone e em gelatina e na execução de moldagens de gesso, Thierry Demulder e Yan com os quais convivi diariamente durante dois meses. Foi o período mais emblemático da minha pesquisa no exterior, pois foi o local onde adquiri a maior parte dos meus conhecimentos práticos associados ao gesso. Especial agradecimento aos voluntários e conservadores Huguette Waseige, Elisabelth Kersten, Jacqueline D. Famenne, Jean Marie Crabbe, Marie-Therése Beal, William Schuer, Christiane Gregoire (Kiki), Marc Wauteurs e Brigitte Marchal. Esta última, grande companheira, parceira e amiga, Bruxelas, Bélgica.

À Linda Van Santvoort, pelas informações precisas acerca do processo escultórico do ateliê e “Museu de Arte Funerária Ernest Salu”, Bruxelas, Bélgica.

À Bernard Van Den Driessche, responsável pleo museu e pela reserva de moldagens medievais e greco-romamas em gesso da Universidade de Louvain-La-Neuve, pela visita técnica ao acervo desta instituição, Louvain-La-Neuve, Bélgica.

À Eckard Marchand, especilista em história das coleções de gesso no Reino Unido, pela disponibilidade e simpatia de encontrar-me em um domingo para discutir questões relacionadas a conservação de gessos no Museu *Victoria & Albert*, Londres, Inglaterra.

À Sofia Marques, restauradora da coleção de gessos do Museu *Victoria & Albert*, pelas informações sobre o processo de intervenção que realizou sobre as cópias do acervo que se encontra exposto no primeiro piso deste museu e, pelo convite para participar do seminário *Study Afternoon: The Portico de La Gloria*, onde foi exposto o processo de execução dos moldes em tacelos, em escala natural, da portada da catedral de Santiago de Compostela, em 1866 por Domenico Brucciani, Londres, Inglaterra.

Às Ángeles Solís Parra, Judit Gasca Miramón e Silvia Viana Sánchez, restauradoras da Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, pela intensa semana de práticas de intervenção, sobretudo no que diz respeito à higienização dos *calcos* de gesso. Um agradecimento especial ao diretor deste museu José Maria Luzón que me permitiu esta convivência espetacular no ateliê de conservação desta instituição, Madri, Espanha.

À Maria Bolanos, diretora do Museo Nacional de Escultura de Valladolid, Espanha, pela oportunidade de participar e apresentar um artigo no *II Encuentro Internacional de Museos y Colecciones de Escultura: Copia e invención – modelos, réplicas, series y citas en la escultura europea,* evento ocorrido em fevereiro de 2013, Valladolid, Espanha.

À Mario Guderzo, diretor do Museu Canova de Possagno, Itália, pelas discussões e pela visita técnica a este fabuloso mundo da escultura: modelos e moldagens de gesso do renomado escultor Antonio Canova, Possagno, Itália.

À Tomas Lochman, diretor da skulpturhalle de Basilea e presidente da "Associação Internacional para a Conservação e Promoção de Moldagens", pela interessante e entusiasmada conversa e visita a este museu dedicado à cópias de gesso greco-romanas, Basel, Suiça.

À Gérard Giebert, professor emérito e responsável pela coleção de gessos da Gypsoteca da Universidade de Estrasburgo, França.

No Uruguai e Argentina:

Ao Marcos Delgado, conservador responsável pelo ateliê de restauro dos gessos do *Museo de Historia del Arte,* Montevideu, Uruguai.

Ao Museo de Calcos Ernesto La Carcova; à diretora M. Fernanda Fontán, aos professores e estudiosos da conservacao em gesso Juan Maffi e Maria Coniglio, Buenos Aires, Argentina.

À Escuella taller Del Casco Historico; à diretora Cristina Beatriz Malfa e aos profissionais do gesso Alberto Gonzalez, Alberto Morinigo e Casimiro Sejas, Buenos Aires, Argentina.

EPIGRAFE

“Aos sábios fique a sabedoria e ao povo estimulemos-lhe o amor pela obra do seu sangue.” Diogo de Macedo, 1942.

RESUMO

Esta tese está dedicada a apresentar e valorizar os moldes e as moldagens em gesso realizadas entre as décadas de 1930 e 1970 de parte da obra arquitetônica e escultórica de Antônio Francisco Lisboa – expoente máximo da escultura barroca em Minas Gerais. Ressaltamos a importância destas técnicas em obras de restauração e conservação de bens imóveis, integrados e/ou móveis, mas, sobretudo o seu uso como instrumento de divulgação, objeto de pesquisa, preservação, difusão e perpetuação da obra em si e, consequentemente, do artista cuja importância é parte integrante de determinada sociedade e em alguns casos, considerado identidade e patrimônio cultural. Além disto, percebemos que as réplicas apresentam maior qualidade e quantidade de informação ornamental, formal, estilística, iconográfica e técnica que as obras originais, na maioria dos casos, expostas às ações das intempéries e do vandalismo e, apresentam-se bastante degradadas. Portanto, o resgate destas técnicas se faz necessário uma vez que se observa a escassez de mão-de-obra atuante neste segmento de trabalho, e as informações teóricas e práticas abordadas nesta pesquisa encontrarão um campo vasto de aplicações na prática, pois vai contribuir para a permanência e valorização da técnica e das moldagens como elemento essencial na disseminação da obra de Aleijadinho.

Palavras-chave: Moldes. Moldagens. Preservação. Difusão. Técnicas. Aleijadinho.

ABSTRACT

This doctorate degree research paper aims to give value to the techniques of execution of moulds and casts direct on original sculptures by Antonio Francisco Lisboa, Aleijadinho – the greatest exponent of baroque sculpture in Minas Gerais. It is important to point out not only the importance of using these techniques in restoration or conservation of immovables (facades and historical plafonds|ceilings) and/or movables (sculptures), but, mainly their use as conservation, preservation, diffusion and perpetuation tool of the work per se and consequently, of the artist whose importance is an integrating part of a given society and in some cases, considered as cultural and identity heritage. In addition to this, we noticed that the replicas casts have higher quality and quantity ornamental, stylistic and iconographic information than the original works, in most cases, exposed the actions from the weather and human vandalism, and are quite degraded. Therefore, the recovery of these techniques is deemed necessary since the labour performing in this work segment is scarce and, particularly, technical and practical information to be approached in this research has a vast field of applications in the practice, for it shall contribute to various levels of conservation, restoration, valuing, diffusion and perpetuation of these techniques and mainly the work by *Aleijadinho*.

Key-words: Plaster moulds. Casts. Preservation. Diffusion Techniques. *Aleijadinho*.

LISTA DE ILUSTRACOES

Pág.

FIGURA 1: Moldagem do corpo de um habitante de Pompéia, em 79 d.C.. 45

FIGURA 2: De architectura libridecem de Vitrúvio 46
a) Representação das ordens das colunas (livro III)
b) Perspectiva de pátio de uma casa particular romana (Livro III).

FIGURA 3: Ornamentação (estuques) antropomorfa da arte romana. 49
a) Figura alada segurando elmo - Tumba de Platorini, I séc. d.C.
b) Figura huana e cavalo alados - Terma de Dioclesiano, 305 a.C.
c) Figura humana - Tumba Isola Sacra, II séc.d.C.

FIGURA 4: Estátua em gesso de Ain Ghazal, Jordânia. 50

FIGURA 5: Muqarnas: estalactites – ornamentação mourisca. 52

FIGURA 6: Fundição em bronze da Estatua eqüestre de Bartolomeo Colleoni por Andréa Verrochio. 54

FIGURA 7: O gladiador de Borghese. 54
a) O gladiador, estátua em mármore, Museu do Louvre, em Paris.
b) O gladiador, reprodução em gesso, The Beazley Archive, Oxford, Inglaterra.
c) O gladiador, reprodução em gesso, Museu Nacional de Belas Artes, Rio de Janeiro.

FIGURA 8: Decoração em estuque executada por Francesco Primaticcio e Rosso Fiorentino para o castelo de Fontainebleau – século XVI. 55

FIGURA 9: Grupo escultórico Laocoonte. 56
a) Laocoonte, origianal em mármore, Museu do Vaticano, Itália.
b) Laocoonte, reprodução em mármore, Galeria Uffizi, Florença, Itália.
c) Laocoonte, reprodução em gesso, Museu Nacional de Belas Artes, Rio de Janeiro.

FIGURA 10: Ornamentação de tetos e paredes. 57
a) Ornamentacao de Giovanni Cambi e Marcantonio Palladio para o Palácio do Duque de Veneza.
b) Ornamentação parietal do Teatro em Vicenza.

FIGURA 11: Grupo escultórico Laocoonte: reprodução em bronze, 1542-1543. 59

FIGURA 12: Giácomo Serpota, Palermo, Sicília: Estátuas alegóricas, 1685-1688 | Oratório do Rosário de Santa Cita. 61

FIGURA 13: Reserva técnica e Ateliê da Escola de Belas Artes de Genebra, Suíça. 64

FIGURA 14: Ateliê de moldes e modelagem do Museu de Berlim, Alemanha. 64

FIGURA 15: Ateliê de moldes e moldagem, Museu do Louvre, Paris, França. 64

FIGURA 16: Moldagens e modelos em gesso, Gipsoteca de Possagno, Itália. 65

FIGURA 17: Basílica de Vézelay – projeto de restauro de Viollet-le-Duc, Vézelay, França. 69

a) Desenho da fachada principal da Basílica de Vézelay por Viollet-le-Duc, 1849.
b) Fachada principal da basílica de Vézelay.
c) Croqui de capitel por Viollet-le-Duc em 1848.
d) Modelagem | Criação em gesso de figura, representando São Matias, para inserção em capitel.

FIGURA 18: Fundições Val D´Osne – catálogo de modelos, França. 72

a) Capa do Catálogo Album N°2 – Fontes *d´Art* das Fundições *Val D´Osne*.
b) Modelo do conjunto escultórico Laocoonte.
c) Modelo da escultura Apolo Belvedere.
d) Modelo da escultura Vitória de Samotrácia.

FIGURA 19: Imagem N. S. do Carmo. Escultura em gesso policromada do final do século XIX com selo de identificação em metal da *Maison Raffl et Cie*, Paris, França. 73

FIGURA 20: Painéis decorativos em alto relevo em gesso policromado elaborados pelas irmãs Frances Macdonald MacNair e Margaret Macdonald Mackintosh, Glasgow, I Reino Unido. 74

a) Detalhe do painel The story of willowwood - *Kelvingrove Art Gallery and Museum.*
b) Painel em gesso e incrustacoes – Residência Charles Rennie e Margaret Macdonald Mackintosh.
c) Painel sem policromia, placas decorativas em alto relevo em gesso - *The Willow Tea Rooms.*
d) Projeto para painel decorativo – Buchanan Street Tearooms, 1896-1897.

FIGURA 21: Maison Horta; 76

a) Maçaneta em ferro original da porta interna
b) Moldes em gesso de maçanetas e outras ferragens
c) Molde de ornamentação de fachada.

FIGURA 22: Maison Cauchie – mobiliário e esgrafiados em relevo policromados em gesso, Bruxelas. 77

FIGURA 23: Gessos de Rodin (1880) 78

a) Modelo de gesso de Jean-Baptiste Carpeaux exposto no Museu D' Orsay, Paris | Modelo em terracota do Monumento a Jean-Charles Alphand (32 X 55 X 31 cm) exposto no Petit Palais – Museu de Belas Artes de Paris, França.
b) Modelo em gesso, tamanho natural, de 1893 de Jules Coutan em exposicao no Museu D' Orsay em Paris. Modelo que serviu como base para a fundição da peca em bronze em 1901 exposto no Museu de Historia Natural, França.
c) Modelo e moldagem em gesso de Auguste Rodin expostos no Museu Rodin, Paris.
d) Modelo de figura feminina em gesso (41 X 15 cm) exposto no Museu François Pompom em Salieu, França.

FIGURA 24: Reserva de moldagens do Louvre, Paris. 79

FIGURA 25: Museu de Escultura Comparada no final do século XIX – Palácio do Trocadero, futuramente denominado Museu dos Monumentos Franceses, Paris, França. 80

FIGURA 26: Coleção Delaporte | Musée Indo-Chinois no Palácio do Trocadero - local que futuramente iria abrigar o Museu dos Monumentos Franceses, Paris, França. 81

FIGURA 27: Exposição Colonial Internacional de Paris, 1931. 83
a) Poster de divulgação da Exposição Colonial Internacional de Paris
b) Cartão-postal do Pavilhão representativo da cultura kmer – reprodução parcial de Angkor Wat.
c) Fotografia frontal da visitação do público ao Pavilhão.
d) Fotografia aérea do complexo monumental do Pavilhão.

FIGURA 28: Museu dos Monumentos Franceses, Paris, França. 84
a) Revitalização do Museu de Monumentos Franceses em 2008.
b) Detalhe da moldagem do conjunto arquitetônico da fachada principal da basílica de Vézelay.
c) Museu de Monumentos Franceses em 2012.

FIGURA 29: Museu Victoria & Albert – coleção de moldagens, Londres. 85

FIGURA 30: Museu Skulpturhalle Basel des Antikenmuseums, Basel, Suiça. 86
a) Frisos do Partenon
b) Aluno exercitando o desenho a partir das moldagens de bustos de imperadores romanos em gesso
c) Reseva técnica com pequeno auditório ao fundo.

FIGURA 31: Museu de gessos de Louvain-la-Neuve, Bélgica. 88
a) Coleção de moldagens do Museu de Arqueologia Clássica instalada na Universidade católica de Louvain, 1930.
b) Museu de Louvain-la-Neuve – sala com moldagens de figuras medievais.
c) Reserva técnica de moldagens da Universidade Católica de Louvain-la-Neuve.

FIGURA 32: *Musée du Cinquantenaire*, Bruxelas, Bélgica. 90
a) Vista parcial do complexo arquitetônico do Musée du Du Cinquantenaire.
b) Sala das Moldagens em exposição permanente – final do século XIX.
c) Moldagem em gesso da grande colunata de Apamée, Síria, em exposição permanente no Museu de Arte e de História – junho 2012.

FIGURA 33: *Ateliê de Moulage du Musée du Cinquantenaire – Musée Royaux d´Art et d´Histoire*, Bruxelas, Bélgica. 92
a) Catálogo descritivo de Henry Rousseau para a exposição das moldagens de gesso no Musée Du Cinquantenaire.
b) Reserva ténica de moldes do *Atelie de Moulage du Musée du Cinquantenaire*.
c) Galeria de moldagens em exposição para comercialização de peças aos clientes – detalhe de Hércules Farnese.
d) Ateliê de moldagens, modelagem e reprodução de gessos a partir de moldes originais do século XIX.

FIGURA 34: Museu de Arte Funerária Ernest Salu, Bruxelas, Bélgica. 94
a) Modelo em gesso de monumento (busto) funerário.
b) Modelo vivo para concepção do modelo em gesso para composição de monumento funerário.
c) Modelo de monumento funeráro – maquete em escala reduzida em gesso.
d) Ateliê do modelador e escultor Ernest Salu.

FIGURA 35: Moldes e moldagens expostos no Museu Real da África Central, Bruxelas, Bélgica. 96
a) Molde e reprodução em gesso de busto da etnia Kimbu, Congo, 1911.
b) Escultura sobre marfim executada após modelo de gesso de criança da etnia makoko, Congo, 1911.
c) Molde em tasselos de gesso para produção de cópia em bronze de figura da etnia Kimbo, Congo, 1911.

FIGURA 36: Modelos, moldes e moldagens em de inspiração naturalista – realista. 97
a) Moldagem executada sobre um corpo natural feminino - Geoffroy-Dechaume, 1840-1845.
b) Moldagem executada sobre a cabeça de Matua Tawai, da Nova Zelândia – Dumoutier, 1838.
c) Moldagem de pelicano executada por meio de modelo e molde de gesso – François Pompon, 1913-1918.
d) Molde em gesso executado diretamente sobre espécies vegetais naturais - Reserva técnica de gessos da Universidade Católica de Louvain-la-Neuve.

FIGURA 37: Real Academia de Bellas Artes de San Fernando: Moldagens em gesso em exposição permanente | atelie de conservação, Madri. 99

FIGURA 38: Museo Nacional de Reproducciones Artísticas: moldagens em gesso em exposição permanente. 99

FIGURA 39: Acervo de gessos da Faculdade de Belas Artes da Universidade de Lisboa. 100
a) Modelo em gesso de figuras alegóricas – atribuição à Machado de Castro - Reserva técnica.
b) Moldagem do grupo escultórico Laocoonte exposto no corredor da instituição – tamanho natural.

FIGURA 40: Modelagem em gesso do Púlpito da Igreja do Mosteiro de Santa Cruz de Coimbra - Atribuição à Guido Baptista Lipi, final do século XIX - Museu de Escultura Comparada, Palácio de Mafra. O púlpito original em calcário é atribuído a Joannes Magister por João Barreira em “A Escultura” (1929). 102

Figura 41: Modelo em gesso para o retábulo da Sagrada Família. Autoria: Alexandre Giusti – século XVIII. 102

FIGURA 42: Acervos e Coleções de gessos de diversas instituições museológicas em Portugal. 105
a) Moldagens e modelos de escultor Leopoldo de Almeida, Lisboa.
b) Moldagens e modelos do escultor Teixeira Lopes, Vila Nova de Gaia.
c) Moldagens e modelos do escultor Domingos Soares Branco, Mafra.

FIGURA 43: Catálogo de moldagens: modelos para desenho. Costa Rica. 107

FIGURA 44: Museo Dihigo em Havana, Cuba. 107

FIGURA 45: Museo de Calcos Ernesto de La Carcova, Buenos Aires, Argentina. 109
a) Figuras em gesso distribuidos no espaço museológico do museu.
b) Moldagem em gesso de Davi de Miguel Angelo em exposição permanente.

Figura 46: Museu de História da Arte de Montevidéu. 111
a) Sala de exposição das moldagens em gesso e originais em mármore da arte

clássica.
b) Moldagem em gesso de Diana de Versalhes.

FIGURA 47: Acervo de moldagens em gesso do Museu Nacional de Belas Artes, Rio de Janeiro. 115
a) Sala de exposição das moldagens de cunho greco-romano no MNBA.
b) Moldagem do 'Centauro e o Amor' com selo de identificação *Musees Nationaux de Moulage.*
c) Moldagem do grupo escultórico 'Laocoonte'.
d) Reserva Técnica da coleção de gessos do MNBA.

FIGURA 48: Acervo de modelos e moldagens em gesso e selos de identificação, Museu D. João VI, Rio de janeiro. 117

FIGURA 49: Exposição Nacional Comemorativa de 1908, Rio de Janeiro, Brasil. 118
a) Pavlhões da Bahia e de Minas Gerais.
b) Pavilhão dos Estados, o único edifício mantido após o término da Exposição.
c) Pavilhão das Indústrias.

FIGURA 50: Pavilhão do Brasil na Exposição em Saint Louis, 1904, posteriormente denominado Palácio Monroe. 119
a) Pavilhão do Brasil na Exposição Internacional de Saint Louis, 1904, EUA.
b) Palácio Monroe instalado em 1906 no centro do Rio de Janeiro, Brasil.
c) Demolição do Palácio Monroe em 1976, Rio de janeiro, Brasil.

FIGURA 51: Escola de Arquitetura | UFMG, Belo Horizonte. 121
a) Reserva técnica - reproduções de ornamentos fitomorfos com identificação.
b) Reserva técnica - Moldagens de bustos da coleção de gessos da EA | UFMG.

FIGURA 52: Intervenção de conservação | higienização moldagens gesso greco-romanas do acervo da EA - UFMG. 122

FIGURA 53: Moldagem do Medalhão da Portada da Igreja de São Francisco de Assis. 122

FIGURA 54: Estucadores revestindo uma parede, Gravura do século XVII. 126

FIGURA 55: Oficina de escultura representada em detalhe de capitel, em cantaria, da Igreja de Orsanmichele, Florença, Itália. 130

FIGURA 56: Oficina de escultura representada em gravura de F. Carradori. 130

FIGURA 57: Modelo em gesso do retábulo Sagrada Família. Autoria: Alexandre Giusti. 140

FIGURA 58: Retábulo em mármore da Sagrada Família. Basílica de Mafra. Autoria: Alexandre Giusti. 140

FIGURA 59: Alexandre Gomes e Francisco Leal: modelos em barro cozido e esculturas. 143
a) Modelo em barro cozido (22,5 X 12,3 X 6,5 cm) - Francisco Leal Garcia e Machado de Castro. Acervo Museu Nacional de Arte Antiga. P.153
b) Modelo em barro cozido (21 X 10 X 7 cm) – Alexandre Gomes e Machado de Castro. Acervo Museu nacional de Arte Antiga p.191
c) Esculturas Dois Santos – Alexandre Gomes e Francisco Leal Garcia, séc.XVIII.

FIGURA 60: Machado de Castro: Processo escultórico das etapas para a execução da Estátua Equestre de D. José I. 144
a) Estampa X da Descripção Analytica.
b) Modelo em cera patinado a dourado (40 x 14 x 30 cm) – Coleção particular.
c) Modelo em barro cozido (40 x 14 x 30 cm) – Museu da Cidade.
d) Modelo em gesso (96 x 76 x 47,5 cm)-Museu Nacional de Arte Antiga, Lisboa.
e) Modelo em gesso (tamanho natural – altura de 6.93m) - Museu Militar de

Lisboa.
f) Escultura fundida em bronze (tamanho natural – altura de 6.93m) – Praça do Comércio, Lisboa.

FIGURA 61: Capas de algumas publicações de Joaquim Machado de Castro. 146
a) "Discurso sobre as utilidades do desenho" (1805).
b) "Descripção Analytica da execução da estátua eqüestre" (1810).
c) "Carta Que Hum Affeicoado as Artes do Desenho Escreveo a Hum Alumno da Esculptura" (1780).

FIGURA 62: Esboços, croquis, desenhos, projetos de diversos escultores e ceramistas portugueses. 149
a) Desenho de Santa Catarina (18,7 X 12,6 cm) – Joaquim Machado de Castro, 1770-1800.
b) Estudo para estátua de Brotero – Soares dos Reis, final século XIX.
c) Esboço de jarro – Rafael Bordalo Pinheiro, final do século XIX.

FIGURA 63: José João de Aguiar: alegorias na galilé do Palácio da Ajuda, Lisboa. 151
a) Providência.
b) Anúncio Bom.
c) Afabilidade.
d) Perseverança.

FIGURA 64: O Desterrado: escultura em mármore executada e assinada em Roma, 1872. Obra em exposição permanente do Museu Nacional de Soares dos Reis, Porto. 154

FIGURA 65: Nossa Senhora da Vitória – Soares dos Reis, final do século XIX, Porto, Portugal 157
a) Nossa Senhora da Vitória – modelo preparatório em gesso assinado e datado: A.S. dos Reis, 1875 (dimensões: 118 X 37 x 29,5cm). Apresenta em toda sua superfície a marcação dos pontos de transferência. Reserva Técnica do Museu Nacional de Soares dos Reis, Porto.
b) Rosto original entalhado na madeira e policromado, atribuído a Soares dos Reias, Porto.
c) Imagem de N. Sa. da Vitória - madeira entalhada e policromada, com rosto substituído. Igreja Nossa Senhora da Vitória, Porto.

FIGURA 66: Flor Agreste – original e reproduções comerciais. 160
a) Escultura original em mármore – Museu Nacional de Soares dos Reis, Porto.
b) Reprodução em bronze – Catálogo de vendas.
c) Reprodução em *biscuit* da Fábrica Vista Alegre monocromado cor branco.
d) Escultura em terracota patinada, base em madeira "assinada e datada".

FIGURA 67: Catálogo da Fábrica Cerâmica e de Fundição das Devezas, Vila Nova de Gaia. 162

FIGURA 68: Salão de Escultura de Paris, Grand Palais, 1900. 163

FIGURA 69: A Dor – processo escultórico e suas diferentes etapas de construção. 164
a) Modelo | maquete em gesso - Casa-Ateliê-Museu Teixeira Lopes.
b) Modelo | maquete em gesso patinado – Casa-Ateliê-Museu Teixeira Lopes.
c) Moldagem em gesso – dimensão natural – exposição permanente Casa-Ateliê-Museu Teixeira Lopes.
d) Fundição em bronze – dimensão natural – exposição permanente no jardim do palácio de Cristal, Porto.

FIGURA 70: Teixeira Lopes: Maquetes e modelos em gesso de monumentos e jazigos – Casa-Ateliê-Museu Teixeira Lopes, Vila Nova de Gaia. 166

a) Modelo|maquete reduzido em gesso do túmulo do Duque de Palmela.
b) Modelo|maquete reduzido em gesso de jazigo funerário.
c) Detalhe do modelo em gesso do Monumento ao General Bento Gonçalves.
d) Maquete reduzida em gesso do Monumento aos Mortos da Grande Guerra em La Couture, França.

FIGURA 71: Teixeira Lopes: Maquetes e modelos em gesso de monumentos e seus originais em cantaria ou em argamassa - estuque. 167
a) Modelo|maquete reduzido em gesso do jazigo de Almeida Garret – Reserva técnica Casa-Ateliê-Museu Teixeira Lopes – Vila Nova de Gaia.
b) Jazigo de Almeida Garret em cantaria – Jardim Casa-Ateliê-Museu Teixeira Lopes – Vila Nova de Gaia.
c) Maquete reduzida em gesso da Portada do Museu Militar – Reserva técnica Casa-Ateliê-Museu Teixeira Lopes – Vila Nova de Gaia.
d) Portada do Museu Militar – estuque – Lisboa.

FIGURA 72: Porta Principal da Igreja Nossa Senhora da Candelária. 168
a) Eboço - croqui
b) Modelo reduzido em gesso
c) Teixeira Lopes e o modelo em tamanho natural em seu ateliê em Vila Nova de Gaia, Portugal.
d) “Assinatura” do Fundidor impressa na parte inferior da porta.
e) Porta principal em bronze instalada na fachada.
f) Detalhes da iconografia da porta principal em bronze e vista geral da fachada principal.
g) ”Assinatura” do escultor, local e data: Teixeira Lopes, Porto 1900 impressa na parte inferior da porta.

FIGURA 73: António Fernandes de Sá - O rapto de Ganímedes. 170
a) Modelo em gesso.
b) Detalhes da marcação dos pontos de transposição.
c) Escultura fundida em bronze – Porto.

FIGURA 74: Leopoldo de Almeida: Cine Éden. 173
a) Detalhe dos ornamentos da fachada.
b) Modelagem em barro de figuras monumentais.
c) Modelagem a aprtir de modelos vivos em seu ateliê.

FIGURA 75: Catálogo da Exposição de artistas premiados pelo SNI, edição de 1952 | Pavilhão das Artes e Indústrias da Exposição do Mundo Português de 1940. 175

FIGURA 76: Leopoldo de Almeida e oficina – Padrão dos Descobrimentos: 177
a) Maquete reduzida em gesso patinado e base de madeira, s/d, dimensões: 35 x 30 x 37 cm. Acervo Museu da Cidade, Lisboa.
b) Modelagem em barro de figuras no ateliê do escultor em Belém. Arquivo Leopoldo de Almeida.
c) Equipe de operários e escultores auxiliares trabalhando na passagem a gesso das figuras. Arquivo Leopoldo de Almeida.

FIGURA 77: Leopoldo de Almeida e oficina – Padrão dos Descobrimentos 178
a) Cerimônia de Inauguração em agosto de 1960.
b) Cerimônia de Inauguração em agosto de 1960.
c) Detalhe das figuras do Padrão dos Descobrimentos.
d) Detalhe das figuras do Padrão dos Descobrimentos.

FIGURA 78: Proposta de acabamento da cúpula do edifício da Igreja Santa Engrácia transformada em Panteão Nacional no governo Salazar, década de 1960, Lisboa. 182

a) Maquetes reduzidas em gesso de cúpulas executadas por João Laerte, 1960.
b) Oficina de moldes, moldagens e de cantaria, 1965.
c) O edifício Panteão em fase final de execução, 1966.

FIGURA 79: Leopoldo de Almeida e o programa escultórico | Panteão Nacional 182
a) Estudo reduzido (40 X 15,5 X 12 cm) para imagem de Santo António.
b) Esudo em barro tamanho original da imagem de São João de Deus.
c) Escultura em mármore em tamanho natural da imagem de Santo Antônio.
d) Obra finalizada do Panteão Nacional
e) Fachada principal e detalhe interior da cúpula.

FIGURA 80: Leopoldo de Almeida: Modelos na Reserva Técnica do Museu da Cidade, Lisboa. 183

FIGURA 81: Casa-Museu Rafael Bordalo Pinheiro e Reserva-técnica, Caldas da Rainha, Portugal. 185
a) Rafael Bordalo Pinheiro e Augusto José Baptista em ateliê– modelagem de busto em barro.
b) Reserva técnica onde estão armazenados dezenas de moldes em tacelos de gesso.
c) Molde original de apenas um único tacelo de gesso de um ladrilho| azulejo decorativo.

FIGURA 82: Processo manual de execução das peças na Fábrica Bordalo Pinheiro, Caldas da Rainha, Portugal. 185

FIGURA 83: Leopoldo de Almeida: Estátua Pedetre Ramalho Urtigão 188
a) Modelo em gesso em tamanho natural – Reserva Técnica Museu da Cidade, Lisboa.
b) Estátua pedestre em pedra calcárea em tamanho natural – Praça da República, Porto.
c) Assinatura do escultor Leopoldo de Almeida, 1953 | assinatura do canteiro J. Raimundo e local de origem da pedra: Pero Pinheiro.

FIGURA 84: Trabalhos em estuque – tetos – atribuídos a João Grossi em Portugal. 192
a) Teto em estuque (final década 1760) da Igreja da Conceição Velha, Lisboa – João Grossi e Felix da Rocha.
b) Teto em estuque (1763) do transepto da Igreja do Convento de Santa Catarina (Igreja dos Paulistas), Lisboa – João Grossi e equipe.

FIGURA 85: Detalhes de desenhos utilizados na sua transposição à superfície – *spolvere* –Oficina Baganha - espólio do Museu Nacional dos Soares dos Reis, Porto. 196

FIGURA 86: Palácio da Ajuda: Esboços em carvão e lápis sobre superfície em argamassa de teto. 197

FIGURA 87: Palácio da Ajuda: Teto com superfície em argamassa e pintura artística. 197

FIGURA 88: Vista geral e detalhe do rocaille do forro de estuque em abóbada na sacristia do Mosteiro de Santa Maria de Alcobaça, Portugal - terceiro quartel do século XVIII. 199

FIGURA 89: Exemplos de estuques realizados pela “Oficina Domingos Meira”|“Escola de Afife” e Avelino Ramos Meira. 203
a) Detalhe de arabescos fitomorfos na parede, capiéis e arcos do Palácio de Montsserate, Sintra – Domingos Meira.
b) Detalhe de ramos e frutos no teto de sala do Palácio da Pena, Sintra – Oficina de Domingos Meira ou Escola de Afife.
c) Detalhe de ramos e folhagens em sala no Chalet da Condessa D´Edla, Sintra – Domingos Meira.

d) Elementos mouriscos nas janelas da Casa do Alentejo, Lisboa – atribuição à Oficina de Domingos Meira.
e) Detalhe de arabesco parietal do Salão Árabe no Palácio da Bolsa, Porto – Avelino Ramos Meira.
FIGURA 90: Espólio da “Oficina Avelino Ramos Meira”, Porto, Portugal. 205
a) Reserva técnica espólio acervo “Oficina Avelino Ramos Meira” – Câmara Municipal do Porto.
b) Banco de Materiais do Departamento Municipal de Museus e Patrimônio Cultural, Porto.
FIGURA 91: Exemplos de estuques realizados pela “Oficina Baganha”, Porto. 208
FIGURA 92: Oficina Baganha: esboços, croquis, projetos à lápis e carvão de ornamentação – MNSR, Porto. 213
FIGURA 93: Exercícios práticos de transposição dos pontos de um modelo em gesso para uma placa de argila. Faculdade de Belas Artes da Universidade de Lisboa, 2012. 217
FIGURA 94: Mapa do século XIX, no qual se observa a referência de alguns núcleos urbanos. 219
FIGURA 95: Mapa de Vila Rica – ca. 1775-1800 - Original manuscrito do Arquivo Histórico do Exército. 225
FIGURA 96: Imagens antigas de Vila Rica: Bairro do Rosário e de Antonio Dias. 225
FIGURA 97: Compromisso com estatutos da Irmandade de São Goncalo da Igreja Matriz de Nossa Senhora da Conceicao de Vila Rica, 1725. 229
FIGURA 98: Solar Mateus em Vila Real, Portugal | Casa de Câmara e Cadeia de Mariana | Casa de Câmara e Cadeia de Ouro Preto, atual Museu da Inconfidência. 231
FIGURA 99: Santuário Nossa Senhora dos Remédios, Lamego, Portugal | Santuário de Bom Jesus de Braga, Portugal | Santuário de Bom Jesus de Matozinhos de Congonhas do Campo, Minas Gerais, Brasil. 232
a) Santuário Nossa Senhora dos Remédios, Lamego, Portugal.
b) Santuário de Bom Jesus de Braga, Portugal.
c) Santuário de Bom Jesus de Matozinhos de Congonhas do Campo, MG, Brasil.
FIGURA 100: Arremates de campanários e torres sineiras. 236
FIGURA 101: Detalhes de torres sineiras estucadas | argamassadas em formatos cônicos e bulbosos. 236
FIGURA 102: Exemplares de estuques de forro e de fachada: argamassas de acabamento e ornamentos parietais e de forro. 237
FIGURA 103: Assento de Batismo de Manuel Francisco Lisboa em Odivelas, 1697. 239
FIGURA 104: Gravuras 244
a) Gravura representando São Tiago – Irmaos Klauber
b) Gravura de rocalha nº130 de Carl Pier
c) Gravura da Alegoria “Valor” – Iconologia de Cesare Ripa.
FIGURA 105: Reprodução facsimilar da assinatura de Antônio Francisco Lisboa. 247
FIGURA 106: Esboços | Croquis | “Riscos” de autoria de Antônio Francisco Lisboa 249
a) Detalhe do “risco” original da Igreja de São Francisco de Assis de SJDR, 1774.
b) “Risco” original da fachada da Igreja de São Francisco de Assis de SJDR, 1774.
c) “Risco” do detalhe do corte da capela-mor da Igreja de São Francisco de Assis de Ouro Preto, 1766
FIGURA 107: Portrait de Antonio Francisco Lisboa executado por Euclásio da Pena Ventura, século XIX. 250
FIGURA 108: Fragmentos em barro cozido atribuídos a Aleijadinho expostos no Museu 254

de Arte Sacra da Matriz do Pilar, Ouro Preto, Minas Gerais.
FIGURA 109: Reprodução facsimilar de um recibo assinado por Aleijadinho em Congonhas, 1796. 255
FIGURA 110: Reproducao facsimilar de um recido assindao por Aleijadinho em Congonhas, 1799. 256
FIGURA 111: Correio Oficial de Minas nº 169. 258
FIGURA 112: Correio Oficial de Minas nº 170. 259
FIGURA 113: Oficina Bernardino Gesso, Rio de Janeiro. 262
FIGURA 114: Oficina de estucaria da FioCruz, Rio de janeiro. 263
a) Mestre Adorcino Pereira da Silva.
b) Molde em tasselos em cimento de ornamento de fachada.
c) Detalhe ornamento “mourisco” da fachada principal do “Castelo” – FioCruz.
d) Detalhe da fachada principal do “Castelo Mourisco” – FioCruz..
FIGURA 115: Cristo Flagelado, gesso. Museu Nacional de Belas Artes, Rio de Janeiro. 273
FIGURA 116: Atlante, gesso policromado. Faap, São Paulo, SP. 273
FIGURA 117: Busto Profeta Amós, gesso. Escola de Arquitetura da UFRGS, Porto Alegre, RS. 273
FIGURA 118: Eduardo Tecles: original e moldagem em gesso da tarja (imagem de Nossa Senhora do Carmo) da portada da Igreja N. S. Carmo em São João del Rei. 276
FIGURA 119: As moldagens dos profetas inseridas na Escola de Arquitetura, Belo Horizonte, Minas Gerais. 278
a) Os profetas Joel e Amós situados no jardim externo.
b) Os profetas Abdias, Abacuc e Naum no pátio interno.
c) Meschessi executa acabamento na moldagem de gesso do profeta Daniel.
d) A.B. Meschessi executa as moldagens em gesso da base para um profeta
FIGURA 120: Capa do livro Aleijadinho na Escola de Arquitetura | medalhão de são Francisco de Assis | Molde com tacelos do profeta Daniel. 281
FIGURA 121: O “Museu” – moldagens expostas em corredor de acesso à Biblioteca. 283
FIGURA 122: Moldagens do profeta Jonas no hall de entrada e do profeta Joel no jardim externo. 284
FIGURA 123: Profeta Abdias no jardim interno | placa frontal do tambor de púlpito na Biblioteca | Vista do Depósito | Vista da Reserva técnica. 284
FIGURA 124: Ficha Patrimonial, 1952: Cabeça de Buda da arte Khmer fornecida pela *Maison Bonnet.* 287
FIGURA 125: Ficha Patrimonial, 1957: Cópia de máscara do profeta Daniel executado por Benjamim Meschessi. 288
FIGURA 126: Ficha Patrimonial, 1969: Medalhão da fachada da Igreja de São Francisco de Assis de Ouro Preto “fabricada pela cadeira de Modelagem da Escola e incorporada ao Patrimônio da mesma”. 288
FIGURA 127: Medalhão da fachada da Igreja de São Francisco de Assis - Depósito da EA / UFMG, 2009. 289
FIGURA 128: Bustos dos cinco profetas doados à Escola de Arquitetura em Porto Alegre pela Escola de Arquitetura de Belo Horizonte na década de 1950. 291
FIGURA 129: Bustos dos profetas Abacuc e Amós no corredor do 1º pavimento da atual Escola de Arquitetura da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, em Porto Alegre. 291
FIGURA 130: Selo de autoria de execução do busto do profeta Joel, Porto Alegre, Rio Grande do Sul. 292
FIGURA 131: Inauguração da exposição O Barrôco no Brasil no saguão principal da FAAP, 1961. 293

FIGURA 132: Saguão principal da FAAP – exposição permanente das moldagens. 294
FIGURA 133: Profeta Joel | Detalhe profeta Joel | Selo (carimbo) de autoria de execução das moldagens assinadas por A. Benjamim Meschessi. 295
FIGURA 134: BR 040 - Moldagem em cimento do profeta Abacuc. 296
FIGURA 135: Catálogo da *Maison Bonnet.* 298
FIGURA 136: Reserva técnica MNBA e algumas moldagens em gesso. 299
a) Vista Geral da reserva técnica.
b) Profetas Abacuc e Joel.
c) Placas frontais dos tambores dos púlpitos da Igreja São Francisco Assis, OP.
d) Cristo da Flagelação do Passo da Paixão de Congonhas do Campo.
FIGURA 137: MNBA: Acervo. 300
a) Busto em bronze de autoria de Rodolfo Bernardelli
b) Busto em bronze de autoria de Marc Ferraz
c) Moldagem em gesso de cunho clássico – Jasão atando a sandália
d) Moldagem clássica – Vênus de Milo.
FIGURA 138: MNBA: Moldagens diversas expostas em um corredor lateral do segundo pavimento. O Gladiador em destaque e algumas peças em gesso da obra da Aleijadinho – Cristo da Coluna, Cristo Crucificado, púlpito da Igreja do Carmo de Sabará, profeta Joel e medalhão de São Francisco de Assis. 301
FIGURA 139: Museu D. João VI, Campus Universitário UFRJ, Rio de Janeiro. 303
FIGURA 140: Museu D. João VI, Campus Universitário UFRJ, Rio de Janeiro. 303
FIGURA 141: Concurso para docência da cadeira de modelagem – Celita Vaccari | Escola Nacional de Belas Artes. 303
FIGURA 142: Museu D. João VI - Selos de identificação do fornecedor | Numeração em porcelana. 305
FIGURA 143: Hall EBA - UFRJ - Medalhão da Igreja de São Francisco de Assis. 306
FIGURA 144: Museu D. João VI - UFRJ – Chave de Verga | Coroa | Atlante. 306
FIGURA 145: Instituto Estadual do Patrimônio Artístico e Histórico | Moldagem do profeta Oséias em 3 partes. 307
FIGURA 146: Restauro do profeta Baruc. | Museu Regional de São João Del Rei e Sala de Exposição Permanente das moldagens em gesso patinado e policromado. 308
FIGURA 147: Museu Regional de São João Del Rei – púlpito | detalhe altar-mor | Profeta Baruc. 308
FIGURA 148: Museu de Arte Sacra - MAS - Profetas em bronze no pátio externo | Profeta Ezequiel. São Paulo. 309
FIGURA 149: Moldagem do profeta Daniel no Museu da Inconfidência, Ouro Preto. 310
FIGURA 150: Moldagens mantidas na reserva técnica. 311
FIGURA 151: Cine Bandeirantes em estilo *art deco* antes de ser reformulado e renomeado Cine Ouro. 313
FIGURA 152: Moldagens: Casa dos Contos,OP | Ministério da Fazenda,BH | IHGMG,BH 313
a) Moldagem do profeta Baruc – Casa dos Contos.
b) Moldagem do profeta Isaías – Casa dos Contos..
c) Moldagem do profeta Jeremias – Casa dos Contos.
d) Conjunto de fragmentos das moldagens em gesso dos profetas Baruc, Isaías e Jeremias – Casa dos Contos.
e) Conjunto de moldagens de 4 profetas expostos no interior do Museu Casa dos Contos, Ouro Preto, s/d.
f) Moldagem do profeta Joel – Auditório do Ministério da Fazenda.
g) Moldagem dom profeta Oséias – hall de entrada do IHGMG.

FIGURA 153: Faculdades Metodistas Izabela Hendrix – BH | Busto do profeta Daniel. 315
FIGURA 154: Instituto dos Arquitetos do Brasil, BH | MG | Profeta Oséias. 315
FIGURA 155: Memorial da Mineração | Profeta Amos instalado no teatro de arena 316
FIGURA 156: Ato de vandalismo e destruição da moldagem em gesso do Profeta Amos, setembro de 2011. 317
FIGURA 157: IPHAN de Salvador, Bahia - Profeta Ezequiel em gesso patinado. 318
FIGURA 158: Fachada da Igreja de São Daniel Profeta, Rio de Janeiro. 318
FIGURA 159: Museu de História del arte de Montevideo – Moldagens Aleijadinho | *Folder* de exposição. 320
FIGURA 160: Pavilhão do Brasil na Exposição de Bruxelas, Bélgica. 321
FIGURA 161: Busto de figura feminina do Chafariz do Alto da Cruz: original e moldagens. 340
a) Busto original em cantaria do Chafariz do Alto da Cruz, Ouro Preto..
b) Moldagem em gesso – “Museu” da EA – UFMG, Belo Horizonte.
c) Reprodução em resina – Museu da Inconfidência, Ouro Preto.
FIGURA 162: Chafariz da Samaritana - Original em cantaria e moldagem em gesso (EA – UFMG). 341
FIGURA 163: Igreja São Francisco de Assis. 343
a) Vista geral da fachada principal.
b) Portada em cantaria original.
c) Moldagem da portada em gesso – FAAP
FIGURA 164: Medalhão dedicado a São Francisco 344
a) Original em cantaria.
b) Moldagem em gesso patinado do medalhão no Hall da EBA – UFRJ.
c) Moldagem em gesso patinado da cabeça de São Francisco de Assis - Museu da Inconfidência.
FIGURA 165: Púlpitos. 345
a) Púlpitos originais em cantaria.
b) Moldagens da placa frontal do tambor do púlpito do lado do evangelho em gesso patinado (FAAP) e em gesso natural (EA-UFMG)
c) Moldagens da placa frontal do tambor do púlpito do lado da espistola em gesso patinado (FAAP), em gesso natrual (MNBA) e em gesso patinado (Montevideo).
FIGURA 166: Frontal da mesa do altar-mor. 346
a) Original em madeira policromada.
b) Moldagem de gesso – Museu da Inconfidência – OP.
c) Moldagem de gesso policromada e dourada – Museu Regional de SJDR.
FIGURA 167: Igreja da Ordem Terceira do Carmo. 347
a) Vista geral da fachada frontal.
b) Portada original em cantaria.
c) Moldagem em gesso patinada da Portada – FAAP
FIGURA 168: Lavabo da sacristia da Igreja da Ordem Terceira do Carmo, Ouro Preto. 348
a) Lavabo original em cantaria.
b) Parte superior do lavabo original em cantaria.
c) Parte central do lavabo original em cantaria.
d) Parte superior – moldagem em gesso – EA – UFMG.
e) Parte central – moldagem patinada (FAAP) e em gesso natural (EA – UFMG).
f) Selos entalhados em madeira policormada | Moldagens policromadas e

douradas (FAAP).

FIGURA 169: Chave de verga com querubim central: original em cantaria e moldagens em gesso. 349

FIGURA 170: Atlante. 350
a & b) Atlante original em madeira policromada.
c) Atlante – moldagem em gesso policromado – EBA - UFRJ.
d) Atlante – moldagem em gesso natural – EA | Museu D. João VI – UFMG
e) Atlante – moldagem em gesso policromado – FAAP

FIGURA 171: Púlpitos. 351
a) Púlpito original em madeira policromada e dourada da década de 1980.
b) Púlpitos originais em madeira policromada e dourada da década de 1980.
c) Púlpito – moldagem em gesso natural – EA – UFMG | moldagem em gesso policromado do Museu Regional SJDR.
d) Púlpitos – moldagens em gesso policromado – FAAP.
e) Púlpito – moldagem em gesso policromado – Museu da Inconfidência, OP.

FIGURA 172: Portada da Igreja Nossa Senhora das Mercês e Misericórdia, Ouro Preto. 352
a) Fachada frontal.
b) Detalhe da tarja, dois Querubins e Coroa – originais em cantaria.
c) Moldagens em gesso dos Querubins (EA – UFMG) | Moldagem em gesso da Coroa (EBA | Museu D. João IV).
d) Moldagem em da Tarja em gesso com pátina (FAAP).

FIGURA 173: Vista geral da fachada frontal da Matriz Nossa Senhora da Conceição em Congonhas do Campo | moldagem da Tarja da Portada (Arca de Noé) em gesso patinado – FAAP, São Paulo. 353

FIGURA 174: Cristo Crucificado – Original em madeira policromada - Matriz de Nossa Senhora da Conceição de Catas Altas | Moldagem em gesso – MNBA, Rio de Janeiro. 354

FIGURA 175: Vista geral da fachada da Igreja de Bom Jesus de Matozinhos (São Miguel e Almas) – Ouro Preto | Detalhe em cantaria no nicho com imagem de São Miguel em cantaria | moldagem em gesso de detalhe ornamental da parte superior do nicho (EA – UFMG). 355

FIGURA 176: Fragmento com cabeça de Cristo: original em cantaria e moldagem em gesso (Museu da Inconfidência, OP). 355

FIGURA 177: Santuário do Bom Jesus de Matosinhos – Congonhas do Campo. 356

FIGURA 178: Cristo da Flagelação. 357
a) Original em madeira policromada, 1963.
b) Original em madeira policromada, 2008.
c) Original em madeira policromada, 2010.
d) Moldagem em gesso natural – MNBA, Rio de Janeiro.

FIGURA 179; Profetas originais em cantaria | Moldagens diversas em gesso, cimento e bronze. 360
a) Profeta Joel, original em pedra no adro do Santuário Bom Jesus de Matosinhos, Congonhas do Campo.
b) Busto profeta Joel: moldagem em gesso natural, UFRGS.
c) Cabeça de Abacuc: moldaqgem em gesso natural, EA – UFMG.

d) Busto profeta Daniel: moldagem em gesso natural, FAMIH.
e) Profeta Abacuc: moldagem em cimento, BR 040.
f) Profeta Baruc: moldagem em gesso patinado, Museu Regional de SJDR.
g) Profeta Jonas: moldagem em gesso natural, EA – UFMG.
h) Profeta Ezequiel: fundição em bronze, MAS.
i) Profeta Naum: moldagem em gesso patinado, FAAP.

FIGURA 180: Gravuras com iconografia que teriam inspirado Aleijadinho na idealização dos profetas de Congonhas. 361

FIGURA 181: Exemplos de decorações e escultura produzidas a partir de um molde. 365
a) Friso mourisco, 'Casarão 8' em Pelotas, Rio Grande do Sul, Brasil.
b) Detalhe de moldagem em gesso do altar-mor da Igreja de São Francisco de Assis, Ouro Preto, Brasil.
c) Escultura de vulto (cópia) no jardim de Luxemburgo, Paris, França.

FIGURA 182: Moldagem em gesso | Desenho a lápis e carvão sobre papel de Miguel Berdejo, 1799 – Acervo da Real Academia de bellas Artes de San Fernando | RABASF, Madri. 366

FIGURA 183: As Quatro Estações – desenhos de Charles Le Brun. 367

FIGURA 184: Tratado *Dela Statue et de la Peinture* de Leon-Battista Alberti : capa e instrumentos para medição. 368

FIGURA 185: Gravuras de Juan de Arfe y Villafane, (1535-1595) in *De varia commensuracion para la esculptura y architectura.* 369

FIGURA 186: Gravura de putti, coluna e rocalhas com motivos fitomorfos in *Monumenti*. 369

FIGURA 187: Academia de desenho representada em oleo sobre tela de Michele-Ange Houasse, 1746. 371

FIGURA 188: Pedro Alvares Cabral: Estudo (20 X 30cm) | Modelo em gesso (110 X 86 X 28cm) | Fundição em bronze. 373

FIGURA 189: Santo Condestável: Estudo em desenho em papel e caneta (22 X 18cm) | Detalhe do baixo relevo em mármore original, 1952-53. 373

FIGURA 190: Exemplares de desenhos, croquis e esboços para projetos de escultura e arquitetura. 374
a) Desenho de Nu – Rodin.
b) Esquissos e notas em desenho de Leonardo da Vinci, 1478.
c) Desenho arquitetônico preparatório para a mesquita de Alhambra por Francisco Antonio Contreras Munoz, 186.
d) Lâmina XLV do Tratado de Juan Caramel Lobkowitz denominado Architectura civil recta y obliqua: considerada y dibuxada em el templo de Jerusalem, 1678.

FIGURA 191: Tratado de Iconologia de Jacques de Bie e I. Baudoin, 1643. 375

FIGURA 192: Tratado de Iconologia de Cesare Ripa – Org. por I. Baudoin, 1644. 376

FIGURA 193: Estampas do processo metodológico criativo e construrtivo descrito em 'Descripção Analytica da execução da Estátua Equestre, erigida em Lisboa à Glória do Senhor Rei Fidelissimo D. JOSÉ I'., 1810. 377

FIGURA 194; Palácio e Jardins de Queluz – Portugal, século XVIII. 378
a) Fachada principal e lago de Netuno – desenho.

b) Fachada principal e lago de Netuno, 2012.
c) Detalhe da fundição em bronze de Sansão matando um Filisteu.
d) Gravura de Simon Thomassin (1654-1733) representando Mercure et Argus.

FIGURA 195: Estudo de anatomia humana. 378
a) Atlas Anatómico de Crisóstomo Martinez, Paris, 1680-1689 – Coleção Correa de Madri.
b) *Las proporciones Del cuerpo humano tomadass de las más bellas estatuas de la antiguedad de Gerônimo Antonio Gil*, *1780* – Acervo da Real Academia de San Fernando, madri.
c) Torso de Antinoo de Anjos Teixeira, 1897 – Desenho grafite, carvão e esfumino sobre papel - Acervo FBAUL, Lisboa.

FIGURA 196: Exercícios de modelagem. 380
a) Modelagem em argila. Oficina Escola de Manguinhos, Rio de Janeiro.
b) Modelagem em argamassa de cal e pó de mármore. São Paulo.
c) Croquis para servirem de base para a modelagem.

FIGURA 197; Rodin executando modelagam a partir de modelo vivo | Rodin finalizando um modelo em gesso | Atelie de Rodin: modelos em gesso, sobretudo da Porta do Inferno. 382

FIGURA 198: Ateliês de escultores e modelos em gesso e em terracota. 383
a) Ateliê de Houdon em tela a óleo de Boilly, 1804 | Modelo em terracota de monumento funerário.
b) Bourdelle em ateliê ao lado do gesso do cavalo da estátua eqüestre do General Alvear.
c) Zorrilla de San Martin em ateliê trabalhando sobre o modelo em gesso de estátua equestre.

FIGURA 199: Negativo e Positivo – molde e modelo. 384
FIGURA 200: Molde rígido em tacelos de cimento. 386
FIGURA 201: Molde flexível em silicone. 386
FIGURA 202: Transferência dos “pontos” do modelo para o bloco de mármore. 387
a) Pontos marcados na moldagem em gesso para serem transferidos ao bloco em pedra para se executar a escultura. Gypsoteca de Canova. Possagno, Itália.
b) Transposição dos pontos do modelo para a escultura em mármore.

FIGURA 203: Capas dos livros Elementos de Modelacao de Ornato e Figura, Memoria D’Escultura e *Modelage Pratique: l’ art de faire une maquette*. 388
FIGURA 204: Moldes de vários tacelos em argamassa cimentícia executados pelo Sr. Adorcino. 391
FIGURA 205: Molde de um tacelo de gesso. 393
FIGURA 206: Molde em vários tacelos de gesso de um dos profetas de Congonhas – EA – UMG décadas de 1950-1970. 395
FIGURA 207: Execução da moldagem em gesso pelo professor escultor Aristóteles Benjamim Meschessi, no ateliê de escultura da Escola de Arquitetura de Belo Horizonte, Minas Gerais. 396
FIGURA 208: Processo de execução de moldagem em gesso. 397
a) Preparo do gesso.
b) Aplicação do gesso no molde de vários tacelos amarrados com arame.

c) Secagem da moldagem.
d) Desmontagem do molde e retirada da cópia.

FIGURA 209: Molde de cera por imersão. 399

FIGURA 210: Molde de silicone líquido. 406
a) Reintegração e acabamento.
b) Aplicação de silicone líquido.
c) Execução de “berço” de gesso.
d) Desmolde da forma de silicone e retirada da moldagem em gesso.

FIGURA 211: Espátulas de estucador. 407

FIGURA 212: Molde de silicone líquido. 410
a) Aplicação da segunda camada de silicone líquido por meio de pincel.
b) Etapa de silicone finalizada.
c) Execução de “berço “de gesso.

FIGURA 213: Molde de silicone em pasta (bisnaga). 413

FIGURA 214: Molde de silicone líquido + resina poliéster do profeta Joel em Congonhas.
a) Molde parcial do profeta Joel, em Congonhas, Minas Gerais. 415
b) O verso do molde onde se observa a resina poliéster e a fibra de vidro com os parafusos.
c) Detalhe do sistema de amarração – aparafusamento dos tacelos.

FIGURA 215: Moldagem em resina do profeta Joel em Congonhas, Minas Gerais. 416
a) Retirada cuidadosa do primeiro tacelo da cabeça do profeta.
b) Retirada do segundo tacelo (capa em resina poliéster e fibra de vidro).
c) Remoção do molde – capa de silicone líquido.
d) Cabeça em resina.

FIGURA 216: Manta de fibra de vidro. 417

FIGURA 217: Molde de resina de poliéster e fibra de vidro de um tacelo. 419
a) Execução do modelo em gesso.
b) Acabamento do modelo.
c) Aplicação das camadas de fibra de vidro e resina poliéster por meio de pinceladas.
d) Secagem e retirada do molde.

FIGURA 218: Molde de resina poliéster e fibra de vidro de vários tacelos. 420

FIGURA 219: Molde perdido e Execução da moldagem de gesso. 422

FIGURA 220: Processo do molde perdido quando permite apenas uma reprodução, pois o modelo e o molde são destruídos. 423
a) 1.Modelo em barro | 2. Plano de junção do molde de gesso | 3. Molde de gesso.
b) 4. Molde em gesso | 5. Moldagem em gesso com determinada plasticidade.
c) 6. O molde de gesso é destruído cuidadosamente para não agredir a moldagem única.

FIGURA 221: Processo de marcação e transferencia de pontos. 425

FIGURA 222: Processo escultórico dentro de uma oficina – gravuras do Sculpture em tous genres. 426
a) *Planche I, Fig. 1: Sculpture em terre & em plâtre à la main.*

b) *Mouler en Plâtre : Planche I, Fig. 1 : Attelier des mouleurs, outils & ouvrages.*
c) *Elevation du Marbre : Planche I, Fig. 1 : L' opération d' elever un bloc de marbre, & outils.*
d) *Travail du Marbre : Planche I, Fig. 1 : Differentes opérations pour le travail du marbre et outils.*

FIGURA 223: Método utilizando cruzetas, compassos e gansépios. 427

FIGURA 224: Joaquim de Carvalho Pechilga em seu ateliê – etapas do processo de cruzetas. 428
a) Marcação dos pontos no modelo.
b) Medição das alturas e das laterais – inicio da marcação das cruzetas no modelo.
c) Colocação da cruzeta e marcação dos pontos no bloco de mármore.
d) Aplicacao dos pontos e remoção pontual da pedra para alcançar as alturas e larguras desejadas.
e) Finalizacao do processo de esculpir a pedra.
f) Modelo em barro, Moldagem em gesso e escultura final em pedra.

FIGURA 225: Avelino Baleia em seu ateliê – etapas do processo de cruzetas. 429
a) Marcação dos pontos no modelo.
b) Cruzeta no modelo em gesso.
c) Marcação dos pontos no bloco de mármore.
d) Aplicacao das cruzetas para replica de busto em pedra.
e) Ferramentas – compassos de ponta, compassos de atracar.
f) Processo: modelo em gesso | marcação dos pontos a lápis.
g) Escultura em pedra.

LISTA DE TABELAS

Pág.

TABELA 1: Estucadores da Família Meira. 206

TABELA 2: Estucadores do Concelho de Viana, norte de Portugal. 207

TABELA 3: Estucadores da família Baganha 209

TABELA 4: Referências jornalísticas que mencionaram alguma notícia sobre as moldagens de Aleijadinho. 271

TABELA 5: Instituições que possuem ou possuíram moldagens da obra de Aleijadinho em seu acervo, por ordem quantitativa. 280

TABELA 6: Escultores – Academia Imperial de Belas Artes | Escola Nacional de Belas Artes. 304

TABELA 7: Listagem das institicoes e suas respectivas moldagens. 324

TABELA 8: Moldes: as técnicas de reprodução. 389

SUMARIO

VOLUME 1

Pág.

INTRODUÇÃO 36

1. HISTÓRIA E ORIGEM DA TÉCNICA DA MOLDAGEM E DAS COLEÇÕES DE GESSO 43

1.1 Breve histórico da origem da técnica e seu uso desde a antiguidade ao século XXI 43

1.1.1 Antiguidade 44

1.1.2. Idade Média 50

1.1.3 A Renascença 52

1.1. 4 O barroco 60

1.1.5 Os séculos XVIII e XIX: Iluminismo | Revolução Francesa | Neoclássico 62

1.1.6 A Arte Nova e Arte Déco (séculos XIX e XX) 73

1.2 Surgimento de outros museus e coleções de gesso na Europa e América | Exposições Uinversais 79

1.2.1 Museus e Coleções de gesso na Europa | Exposições Universais 79

1.2.2 Museus e Coleções de gesso na América 106

1.2.3 Museus e Coleções de gesso no Brasil | Exposição Universal 111

2. OFICINAS, PROFISSIONAIS DO GESSO E CORPORAÇÕES DE OFÍCIO: 124

O PROCESSO ESCULTÓRICO

2.1 Introdução: profissionais e corporações do ofício – breve contextualiazação 125

2.2 Cruzamentos lusos-brasileiros: contribuições sobre o processo escultórico e o uso de moldes e modelos em gesso nas oficinas de escultura e estucaria a partir do século XVIII em Portugal e no Brasil 132

2.2.1 Os artistas do gesso e as oficinas de escultura em Portugal 136

2.2.2 Os oficiais | mestres e as oficinas de estucaria em Portugal 189

2.2.3 A disseminação social e tecnológica portuguesa na produção artística dos ofícios da escultura e estucaria a partir do século XVIII em Vila Rica 218

2.2.3.1 – Breve contextualização histórica, econômica e social. 218

2.2.3.2 – Breve relato sobre o surgimento e a disseminação das oficinas e dos artífices da escultura e da estucaria a partir da chegada dos "mestres" portugueses e da contribuição das Ordens Terceiras | Irmandades | Confrarias em Vila Rica 226

2.2.3.3 – Breve narrativa da vida e obra de Antônio Francisco Lisboa, o Aleijadinho – de aprendiz a mestre oficial da escultura e da arquitetura 238

2.2.3.4 – Algumas contribuições no que diz respeito à el anência, preservação e difusão das técnicas escultóricas e na estucaria nos séculos XIX, XX e XXI 259

3 ANTÔNIO FRANCISCO LISBOA – MOLDAGENS DE SUA OBRA 265

3.1 – Breve contextualização do resgate e difusão da obra de Antônio Francisco Lisboa em âmbito nacional e internacional por meio de reproduções em gesso 266

3.2 – Os personagens responsáveis pela execução das moldagens 274

3.2.1- Eduardo Benjarano Tecles 274

3.2.2 – Aristóteles Benjamim Meschessi 277

3.3 – Instituições que possuem reproduções: origem, história, execução e 279

distribuição

3.3.1 – Escola de Arquitetura da Universidade Federal de Minas Gerais. 281

3.3.2 – Faculdade de Arquitetura da Universidade Federal do Rio Grande do Sul 289

3.3.3 – Fundação Armando Álvaro Penteado | FAAP – São Paulo 292

3.3.4 – BR 040 – entroncamento de acesso à Congonhas – Minas Gerais 296

3.3.5 – Museu Nacional de Belas Artes – Rio de Janeiro 297

3.3.6 – Museu D. João VI | Escola de Arquitetura e Belas Artes da Universidade. Federal do Rio de Janeiro |UFRJ 302

3.3.7 – Instituto Estadual do Patrimônio Artístico e Histórico Minas Gerais | IEPHA – Belo Horizonte, MG 307

3.3.8 – Museu Regional de São João el Rey, MG 307

3.3.9 – Museu de Arte Sacra – São Paulo, SP. 309

3.3.10 – Museu da Inconfidência – Ouro Preto, MG 310

3.3.11 – Cine Ouro (antigo Cine Bandeirantes) – São Paulo, SP 312

3.3.12 – Museu Casa dos Contos – Ouro Preto, MG 313

3.3.13 – Faculdades Metodistas Izabela Hendrix – Belo Horizonte, MG 314

3.3.14 – Instituto dos Arquitetos do Brasil – Belo Horizonte, MG 315

3.3.15 – Memorial da Mineração | Edificio Rainha da Sucata – Belo Horizonte, MG 316

3.3.16 – Escritorio do IPHAN em Salvador, Bahia 317

3.3.17 – Igreja de São Daniel Profeta (1960), Manguinhos, Rio de Janeiro. 318

3.3.18 – Museu de Historia el Arte de Montevideo, Uruguai 319

3.3.19 – Pavilhão do Brasil na Exposição de Bruxelas, Bélgica 320

3.3.20 – IV Feira Internacinal de Nova York & Organização dos Estados Americanos | OEA, Washington D.C., EUA 321

3.3.21 – Museu Royal College of Art – Londres, Inglaterra 322

3.4 – Inventário e Mapeameno de Danos das Moldagens da obra de Aleijadinho 323

3.5 – Algumas considerações sobre a história e iconografia das obras escultóricas e arquitetônicas reproduzidas em gesso do mestre Antônio Francisco Lisboa 339

3.5.1 – Chafariz do Alto da Cruz do Padre Faria – Ouro Preto (1757-1761) 339

3.5.2- Fonte | Chafariz da Samaritana – Mariana (meados do século XVIII) 341
3.5.3 – Igreja de São Francisco de Assis – Ouro Preto (1766) 342
3.5.4 – Igreja da Ordem Terceira do Carmo – Ouro Preto 347
3.5.5 – Igreja Nossa Senhora do Carmo – Sabará (1763-1773) 349
3.5.6 – Igreja da Nossa Senhora das Mercês e Misericórdia – Ouro Preto 352
3.5.7 – Matriz Nossa Senhora da Conceição – Congonhas do Campo 352
3.5.8 – Cristo Crucificado (1760-1774) – Matriz de Nossa Senhora da Conceição, Catas Altas 353
3.5.9 – Igreja de Bom Jesus de Matozinhos (São Miguel e Almas) – Ouro Preto 354
3.5.10 – Igreja São Francisco de Assis de São João del Rei – Cabeça de Cristo 355
3.5.11 – Santuário de Congonhas do Campo 356

4. MOLDES: AS TÉCNICAS DE REPRODUÇÃO 363
4.1 – O desenho, a gravura e o estudo da anatomia humana 364
4.2 – A modelagem, o modelo, o molde e a moldagem 380
4.3 – A técnica – Moldes 389
4.3.1 Moldes de tacelos em gesso ou em cimento 390
4.3.1.1 – Molde de um único tacelo em gesso ou em cimento: etapas 392
4.3.1.2 – Molde de vários tacelos em gesso ou argamassa cimentícia 393
4.3.1.3 – Moldagem | Fundição | Cópia em gesso ou em argamassa de cimento: etapas 395
4.3.2 Moldes de cera 397
4.3.2.1 – Molde de cera por imersão: etapas 399
4.3.2.2 – Molde de cera por meio de camadas sucessivas: etapas 400
4.3.2.3 – Moldagem | Fundição | Cópia em gesso 401
4.3.3 Moldes em gelatina / cartilagem animal 401
4.3.3.1 – Molde simples de gelatina / cartilagem animal: etapas 402

4.3.3.2 – Moldagem | Fundição | Cópia 403

4.3.4 Molde de silicone líquido 403

4.3.4.1 – Molde de silicone líquido por camadas: etapas 405

4.3.4.2 – Molde de silicone líquido por meio de "dutos" e placas de argila: etapas 407

4.3.4.3 – Molde de silicone líquido por meio de caixa de areia: etapas 409

4.3.4.4 – Moldagem | Fundição | Cópia em gesso ou em cimento 410

4.3.5 Molde de silicone em pasta 411

4.3.5.1 – Molde de silicone em pasta: etapas 411

4.3.5.2 – Moldagem | Fundição | Cópia 413

4.3.6 – Molde Misto : silicone líquido + silicone em pasta | Moldagem 413

4.3.7 Molde Misto: silicone líquido + resina poliéster e fibra de vidro 414

4.3.7.1 – Molde Misto: silicone líquido + resina poliéster e fibra de vidro: etapas 415

4.3.7.2 – Moldagem | Fundição | Cópia em gesso, cimento ou resina 416

4.3.8 Molde de resina poliéster e fibra de vidro 416

4.3.8.1 – O molde de resina poliéster e fibra de vidro de um ou mais tacelos: etapas 418

4.3.8.2 – Moldagem | Fundição | Cópia 420

4.3.9 Molde | forma perdida – gesso 421

4.3.9.1 – Molde ou forma perdida | Moldagem única 421

4.4 Contribuições sobre o método de transposição de um modelo em gesso ou barro para a escultura final em pedra ou madeira 423

CONSIDERACOES FINAIS 431

REFERÊNCIAS 442

VOLUME 2

APÊNDICE: Inventário e mapeamento de danos das moldagens da obra de Antonio Francisco Lisboa V.2

INTRODUÇÃO

Este projeto de pesquisa apresenta como objetivo a valorização e o estudo das técnicas de execução de moldes e de moldagens diretas (reproduções) em gesso, sobre esculturas originais de artistas renomados e, como estudo de caso, foi selecionada a obra de Antonio Francisco Lisboa.

O resgate destas técnicas se faz necessário uma vez que se observa a escassez de mão de obra atuante neste segmento de trabalho. Ressaltam-se não somente a importância do uso destas técnicas em obras de restauração e conservação de bens imóveis (fachadas e forros históricos) e/ou móveis (esculturas), mas, sobretudo o seu uso como instrumento de conservação, preservação, difusão e perpetuação da obra em si e, consequentemente, do artista, cuja importância é parte integrante de determinada sociedade e, em alguns casos, considerado como patrimônio cultural.

A experiência profissional e acadêmica vivida ao longo dos últimos dez anos na área do restauro de bens culturais (imóveis e móveis) e ministrando cursos e disciplinas em programas de capacitação profissional, especialização e curso superior mostram que os principais fatores de dificuldade encontrados nas instituições associadas ao patrimônio histórico e nos canteiros de trabalho são, além da falta de mão de obra especializada, a maneira inadequada de atuar diante do patrimônio artístico e histórico, e a rara bibliografia disponível no mercado. Estes dados foram fundamentais para direcionar o tema desta tese.

Vale comentar que se possui certa proximidade com a obra de Antônio Francisco Lisboa por diversas razões. Em 2007, foi executado, em parceria com a restauradora Júnia Araújo, o projeto de restauração de elementos artísticos da Igreja

Matriz de Nossa Senhora do Pilar de Nova Lima, atribuídos a Aleijadinho (retábulo mor, dois retábulos laterais, retábulo da capela do santíssimo, dois púlpitos, tarja do arco-cruzeiro e tribuna do coro) que vieram da fazenda da Jaguara. Este projeto foi aprovado pelo Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (Iphan), a obra foi executada pelo CECOR e já se encontra concluída. O fato de se residir em Ouro Preto, se respira a obra do mestre constantemente e, em 2009, este autor participa ainda do processo de conservação e restauração da escultura em madeira policromada do São Jorge, do acervo do Museu da Inconfidência, outra peça também atribuída a Aleijadinho.

A dissertação de mestrado deste autor “Patologias e restauração dos estuques ornamentais e estruturais em edificações históricas”, realizada por meio do Programa de Pós-Graduação da Engenharia Civil da Universidade Federal Fluminense, defendida em 2006, desdobrou-se em três publicações: *Ornatos: restauração e conservação*, 2008; *Cadernos Ofícios: estuque*, v.05, 2008, e *Cadernos Ofícios: obras de conservação,* v.07, 2008. Estes livros foram desenvolvidos em forma de manual técnico, com o objetivo de facilitar o entendimento de ações que visam conservar e restaurar ornamentos e edificações históricas, e sua publicação se deu em face da falta de bibliografia existente nesta área de trabalho, sobretudo que alcançasse não somente os letrados intelectuais acadêmicos, mas também a classe de trabalhadores - artesãos, pedreiros, mestres e auxiliares de restauro.

Entre os capítulos da dissertação de mestrado, vale mencionar aquele destinado aos moldes de reprodução dos estuques ornamentais, tendo sido, ali, abordado de maneira generalizada. No presente estudo, este tema foi resgatado, mas a abordagem, agora, não mais se destina ao uso em intervenções de restauro de ornamentações, que compõem as edificações históricas, mas sim à metodologia adotada no caso de Antônio Francisco Lisboa, contribuindo para outras pesquisas que tratem do registro, salvaguarda e difusão de obras escultóricas.

Pretende-se abordar as técnicas – moldes e moldagens – que foram muito difundidas no passado e que vêm se perdendo a cada dia em função das transformações que as cidades e seus elementos constitutivos vêm sofrendo e, consequentemente, sendo alterados ou se adaptando às novas tecnologias. Novos

materiais, novos conceitos, novas técnicas, acompanhadas de uma recente mão de obra especializada são fatores que contribuem para a perda parcial ou, em alguns casos, total, da produção cultural que representa a memória e a identidade de uma comunidade ou grupo social.

Nas últimas décadas do século XX e início do século XXI, pode-se afirmar que, em relação aos materiais para confecção de moldes, houve uma grande evolução, graças à possibilidade de se utilizar resinas sintéticas e fibra de vidro, o que em muitos casos contribui para a praticidade e eficiência de execução em canteiros de trabalho. Embora os avanços tecnológicos permitam encurtar o tempo que se dedica a uma obra de conservação e restauração, percebe-se que os resultados poderiam ser melhores, principalmente no que diz respeito aos moldes, uma vez que as resinas sintéticas, como o silicone, liberam um óleo. Com isso, o material se contrai e se deforma em pouco tempo, não sendo possível guardá-lo por mais de cinco a dez anos. No caso específico desta pesquisa, que envolve a técnica tradicional de execução de moldes em tacelos[1] de gesso e moldagens diretas de vulto de obras de um artista renomado, a atenção e o cuidado devem ser redobrados.

Assim, estudamos os materiais de execução, principalmente o gesso, que foi largamente usado na confecção de moldes e na fundição das moldagens diretas da obra do mestre Antonio Francisco Lisboa, o Aleijadinho.

Tal pesquisa se divide, portanto, em etapas teóricas e práticas, abrangendo os objetivos gerais (estudo da origem da técnica da moldagem e do surgimento das coleções de gesso, pesquisa teórica sobre os oficiais do gesso com ênfase nos escultores luso-brasileiros a apartir do século XVIII e, sobre o processo escultórico por eles utilizados) e específicos (estudos sobre a confecção das moldagens da obra de Aleijadinho, seu inventário | cadastramento e a realização do mapeamento de danos).

Em especial, as informações teóricas e experimentais que foram abordadas nesta pesquisa irão encontrar um campo vasto de aplicações na prática, dentro das

[1] O termo ‘tacelo’ define, na estucaria, cada ‘parte’ que compõe um molde de gesso ou de cimento, e seu número vai variar de acordo com a complexidade do modelo, sobretudo, das reentrâncias que este apresenta. Existem esculturas cujos moldes possuem dezenas de tacelos.

instituições acolhedoras dos acervos, facilitando o acesso das obras ao grande público, aos artistas, arquitetos, estudantes e pesquisadores da história e da arte. Além disso, vai contribuir positivamente para a conservação, restauração, valorização, difusão e perpetuação destas técnicas, cujo conjunto significa ainda um instrumento de proteção da obra do renomado escultor mineiro do século XVIII.

O estudo está dividido em quatro capítulos que buscam apresentar informações relacionadas aos componentes históricos, teóricos e práticos envolvidos na proteção, preservação e perpetuação da obra de Antonio Francisco Lisboa. Os capítulos foram, portanto, ordenados na sequência para que o leitor inicialmente conheça a origem, a história e a técnica dos moldes e moldagens ao longo dos séculos; em seguida, encontre subsídios para uma reflexão acerca dos profissionais do gesso, as moldagens executadas de parte da obra monumental arquitetônica e escultórica da obra de Aleijadinho e finalmente abordamos as técnicas de produção de moldes.

No que se refere à revisão da literatura, os principais autores e livros que fundamentaram o desenvolvimento deste trabalho foram, até o momento, Georges Barthe, com *Le Plâtre: l'art et la matière*, do qual selecionei e comentei artigos de variados profissionais, nos distintos campos de atuação – execução, inventário, conservação e restauração de obras de arte em gesso; o *Manual do formador e estucador*, publicado pela Biblioteca de Instrução Profissional, dirigida em Lisboa por Thomaz Bordallo Pinheiro, do qual me vali dos processos de execução de fôrmas; e Françoise Choay, com seu *A alegoria do patrimônio*, obra clássica na qual se discute a origem do patrimônio e a consagração do monumento histórico. Podemos ainda considerar importantes o *Inventaire Général des monuments et des richesses artistiques de la France: la sculpture*, publicado pelo Ministério da Cultura e da Comunicação da França, em 1978, e *Yesería y estuco: revoques, enlucidos, moldeos, rabitz*, de Karl lade e Adolf Winkler, da Editorial Gustavo Gilli, de 1960 – ambos abordam materiais e técnicas de estuque, escultura e seus moldes. No que diz respeito aos profissionais e às corporações de ofício inseridas no contexto da escultura, utilizei como ferramentas básicas a publicação de Caio Boschi *O barroco mineiro: artes e trabalho* e a tese de doutorado de André Guilherme Dornelles Dangelo *A cultura arquitetônica em Minas Gerais e seus antecedentes em Portugal e na Europa:*

arquitetos, mestres-de-obras e construtores e o trânsito de cultura na produção da arquitetura religiosa nas Minas Gerais setecentistas.

O primeiro capítulo discorre sobre a história e a origem das coleções de gesso. Ele introduz brevemente a técnica de execução de moldes e moldagens diretas (reproduções), seu desenvolvimento, seu uso nos diversos períodos ao longo dos séculos e sua importância na história da arte e da arquitetura desde a Antiguidade até o século XXI. Estuda-se o surgimento das primeiras instituições que abrigaram reproduções de gesso e a importância que estes museus de escultura comparada, ateliês, universidades de belas artes agregaram quanto à divulgação, conhecimento e apreciação da arte e da técnica. Os moldes e moldagens em gesso eram utilizados como fonte de inspiração e como material de estudo e treinamento para os alunos de desenho e escultura, assim como para os artistas e seus aprendizes/oficiais. Tais práticas, consequentemente, contribuíram para a disseminação e preservação deste ofício. Paralelamente, abordam-se os motivos ornamentais mais difundidos em cada período da história.

O segundo capítulo disserta sobre o profissional do gesso, o artífice, as oficinas e o processo escultórico onde esclarecemos a metodologia e apontamos o valor da realização de um modelo, um molde e da moldagem dentro deste contexto artístico, histórico e técnico. Destacamos os tipos de profissionais atuantes neste mercado de trabalho.

O terceiro capítulo aborda as moldagens existentes da obra de Aleijadinho - os principais personagens que realizaram os moldes e as cópias, os materiais utilizados, as instituições e as peças que possuem em seus acervos. Este texto contempla ainda um apêndice composto pelo inventário e o estudo de danos das moldagens existentes da obra de Antônio Francisco Lisboa, o Aleijadinho. Foram catalogadas cento e dez reproduções.

O quarto capítulo disserta sobre as técnicas – moldes e moldagens. O estudo se inicia com uma introdução onde apresentamos os termos e as distintas nomenclaturas que permitirão melhor entendimento dos processos tecnológicos. Abordaremos mais detalhadamente aquelas técnicas onde o gesso é empregado, pois este é o material mais disseminado na execução das fôrmas e moldagens diretas,

sobretudo nos moldes e nas fundições da obra de Antonio Francisco Lisboa, realizadas entre as décadas de 1940 e 1960, por Eduardo Bejarano Tecles e pelo escultor e professor de Modelagem da Escola de Arquitetura da UFMG, Benjamim Meschessi. Comentam-se, ainda, os diversos materiais e técnicas utilizados na confecção dos moldes, como o gesso, o cimento, argamassas mistas, argila, cera, gelatina/cartilagem animal, silicones e outras resinas sintéticas, assim como aqueles materiais comumente utilizados nas moldagens (fundições/cópias).

Assim, apresentamos uma conclusão, salientando as contribuições e as considerações relacionadas à permanência e difusão desta técnica, à sistematização de conhecimentos nesta área tão importante de nossa cultura, além de recomendações de estudos sobre novos materiais e técnicas a serem aplicadas, de modo construtivo, em contexto de trabalhos na área da conservação e preservação. Em um segundo volume apresenta-se o apêndice composto pelas fichas de cadastramento, inventario e mapeamento de danos das 110 moldagens encontradas.

Por fim, apresentamos as referências bibliográficas.

O estado da arte

A bibliografia sobre a técnica de moldes e moldagens como instrumento de proteção, preservação e perpetuação de obras artísticas não é vasta. O livro *Le plâtre: l'art et la matière*, organizado por Georges Barthe (2001), resulta de um seminário em que mais de 50 autores eméritos apresentaram trabalhos nos quais discutiram o gesso em todo seu contexto, desde sua geologia e técnicas de extração, até as técnicas tradicionais de execução de moldes e de moldagens e os revestimentos de acabamento à base de gesso.

Há alguns estudos de caso como o que disserta sobre problemas de conservação e restauração das moldagens da coleção de gessos antigos de Versalhes, ou sobre tratamento de um alto-relevo em gesso do Museu d'Orsay.

De toda a bibliografia consultada, somente esta obra apresenta conteúdo técnico direcionado para a conservação e restauração de moldagens. Mesmo com muitos artigos, poucos abordam as técnicas de consolidação, higienização, tratamento de fissuras e rachaduras, reestruturação do suporte, recomposição de lacunas, tratamento de proteção, policromia sobre estas moldagens de gesso e acabamento.

Não houve a preocupação de publicar algum trabalho sobre conservação e restauração de moldes. Quando se encontra algo referente ao tema, trata-se de algo sobre a recuperação e conservação de reproduções.

Yesería y estuco, de Karl Lade e Adolf Winkler (1960), é uma publicação que apesar de tratar das técnicas de argamassas e estuques, quando se utilizam diversos materiais para execução dos rebocos e as ferramentas e equipamentos específicos para cada técnica, está longe de ser um livro exclusivo sobre processos de reproduções de gesso e moldes. O texto está direcionado, sobretudo, à construção civil: frisos, molduras, forros ornamentados e acabamentos de argamassa. Observa-se grande atenção no que diz respeito ao gesso como material. Apenas um capítulo aborda, de maneira generalizada e suscinta, a execução de moldes em tacelos de uma escultura tridimensional.

Publicado pela Biblioteca de Instrução Profissional, o *Manual do formador e estucador* (s/d) aborda os materiais e técnicas de moldes e carrinhos deslizantes para a confecção de ornatos de fachadas e forros decorados, frisos e molduras de edificações e está voltado, também, para a construção civil e para ornamentos de pequeno porte, como cachorros, mísulas, óvulos, folhas de acanto, entre outros.

José Luis Navarro Lizandra (2005) divide seu *Maquetas, modelos y moldes* em cinco partes. Além do capítulo sobre gesso como matéria-prima, vale ressaltar dois outros em que ele aborda novos materiais e novas tecnologias para execução de moldes para esculturas de vulto, como a espuma rígida de poliestireno que, após o momento de aplicação, se expande, ocupando toda a superfície do modelo, se enrijecendo e criando seu molde. Comenta-se também sobre moldes em silicone, gelatinas sintéticas, resina poliéster, resina epóxi e resina de poliuretano. No entanto, nada é dito com relação às técnicas tradicionais de moldes em gesso em tacelos. É um livro sobre materiais e técnicas, e não sobre conservação e restauração.

Finalmente, ressaltamos novamente a publicação *Inventaire General des Monuments et des richesses artistiques de la France: La sculpture* editada pelo Ministerio da Cultura e da Comunicação da França. Este livro é considerado a ‘bíblia’ no que diz respeito às técnicas e processos escultóricos e, apresenta ainda um glossário composto pelas terminologias, imagens, ilustrações e gravuras que facilitam o entendimento integral das informações.

1. HISTÓRIA E ORIGEM DA TÉCNICA DA MOLDAGEM E DAS COLEÇÕES DE GESSO

1.1 Breve histórico da origem da técnica e seu uso desde a antiguidade ao século XXI.

Durante muitos séculos o ser humano vem desenvolvendo habilidades para a construção de abrigos, residências, templos religiosos, entre outras edificações, assim como para ornamentá-las. Cada uma delas é um elemento único no contexto da história, da cultura e da memória do país, por reunir de forma particular composição, estilo, material, técnica construtiva e ornamental, próprios do período e lugar de sua construção.

O fazer construtivo e decorativo foi iniciado espontaneamente pela mão do homem em uma necessidade objetiva de materializar seus desejos e sentimentos na arquitetura, na escultura ou na pintura, que, posteriormente, seriam estudadas, classificadas e agrupadas em culturas científicas denominando-as como Arte.

> “Estes padrões que atestam a vida da terra quase desde a sua origem e o espírito imortal dos seus habitantes, não são senão relíquias de Arte – monumentos, imagens, painéis – memórias eternas do gênio humano, criador e destruidor de deuses. A arte é, portanto, a mais antiga e a mais sublime prova viva da idade da terra e da cultura do homem.” (MACEDO, 1946, p.8)

A escultura surge como elemento decorativo e simbólico, seja no exterior ou interior dos templos e de construções de caráter civil, militar ou religiosa, em funções de remates de colunas e frisos, em gárgulas, capitéis, relevos, estatuária tumular, imagens humanas e religiosas alcançando diversidade nos materiais, na qualidade artística, iconográfica e conceitual ao longo da história.

1.1.1 Antiguidade

Na Antiguidade, conceberam-se obras escultóricas e arquitetônicas que serviram mais tarde como modelo e fonte de inspiração para construtores e artistas do mundo todo. Foi ainda neste período da história da arte e da arquitetura que, além da execução manual de esculturas e outros ornatos, foram difundidas algumas técnicas de reprodução[2] na decoração das construções, possibilitadas por meio de moldes. O molde permitiu, portanto, a reprodução de elementos a partir de um modelo ou base original.

A história e o desenvolvimento desta técnica se originaram inicialmente com seu uso na confecção de decorações internas e externas, parietais e de teto, das edificações. Esta tradição construtiva e ornamental era conhecida como “estuque”. O estuque foi, de início, difundido como a técnica de preenchimento e revestimento de paredes, forros e pisos. Na Grécia, período clássico, e, sobretudo, na Itália, pelos romanos, colunas e pilastras receberam este revestimento de acabamento em suas estruturas de cantaria ou tijolo, para serem depois cobertas com pintura lisa ou artística. Na Europa, o estuque teve seus períodos de uso e esquecimento, de auge e decadência, de valorização e desinteresse. Algumas técnicas variantes do estuque clássico foram disseminadas ao longo da história da arte e da arquitetura e eram denominadas *marmorino decorato*, *stucco marmo*, *stucco esgrafiatto* e, principalmente, o *stucco in relieve*, quando se utiliza o processo de moldes e moldagens[3]

Quando nos referimos à ornamentação das construções, evidenciamos a utilização de elementos arquitetônicos que revestiam e embelezavam fachadas e forros. O repertório era vasto e variava de dimensão, material, ferramentas, maneira de execução e de aplicação.

Thomaz Bordallo Pinheiro ([19--], p. 1-2), em seu *Manual do formador e estucador*, defende que a técnica dos moldes estilizados veio dos assírios e dos

---

[2] Neste texto os termos *reproduções*, *cópias* ou *moldagens* apresentam o mesmo significado.

[3] MASCARENHAS, 2006, p. 35.

babilônicos, alcançou os povos da Ásia Menor e chegou até a Europa, sobretudo, na Grécia, onde o processo foi praticado e readaptado, sendo bastante difundido na produção artística.

Pinheiro comenta, ainda, um fato curioso a respeito dos modelos que surgiram a partir dos moldes – formados pela lava vulcânica – extraídos durante as escavações em Pompeia e Herculano. As lavas vulcânicas expelidas pelo Vesúvio no ano de 79 d.C. cobriram estas duas cidades e daí toda a sua história, incluindo objetos, animais e corpos humanos. Com o passar dos anos, os materiais originais – cerâmicas, peles, ossos, etc. – iam sendo destruídos ou se decompondo, e em alguns casos se perdendo por completo, deixando ocos seus espaços e funcionando como 'moldes naturais' de uma civilização. Foi então possível conhecer, por meio das reproduções em gesso, um pouco mais da cultura e da vida deste período (FIGURA 1).

Figura 1: Moldagem do corpo de um habitante de Pompéia., em 79 d.C.



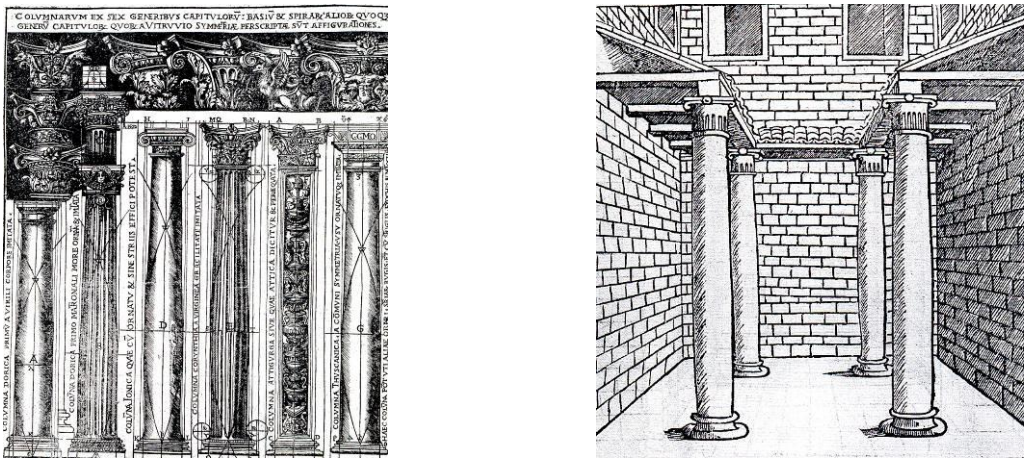
Fonte: POMPÉIA, [2001].

Nas construções, os motivos da ornamentação podiam variar segundo a criação espontânea do artista ou seguir os desenhos técnicos dos projetos e dos tratados arquitetônicos. Era de suma importância que o profissional tivesse noções e conhecimentos gerais sobre arquitetura e engenharia, especificamente sobre as cinco ordens arquitetônicas clássicas (toscana, dórica, jônica, coríntia e compósita), pois estas, a partir dos gregos e romanos, definiam as proporções dos elementos que constituíam e decoravam as superfícies dos edifícios, como molduras, frisos, dentículos, óvulos, folhagens, cariátides, entre outras figuras. As molduras, os frisos, cimalhas e cornijas também podiam receber tratamento diversificado em relação tanto ao local em que seriam aplicados quanto à sua composição decorativa.

Alguns relevos destes frisos eram originalmente executados em argila ou em gesso. Quando realizados em barro, eram cozidos para depois servirem de modelo, também denominado ‘modelo preparatório’ ou ‘modelo definitivo’[4]. Vitrúvio e Plínio conheciam a técnica que os romanos utilizavam para executar ornamentações, por meio de argamassas umidecidas, aplicando-as às superfícies das paredes com o auxílio de espátula de ferro. Alguns testemunhos desta técnica decorativa apresentada em baixo-relevo, com motivos ora geométricos, ora curvilíneos, e alguns apresentando tons avermelhados, foram identificados nas catacumbas de São Sebastião, na *villa di Domiziano* em Castelgandolfo (I° d.C.) e na tumba de Pancrazi.[5]

A publicação de tratados e manuais arquitetônicos e ornamentais sempre foi uma importante contribuição para a divulgação e a preservação de conhecimentos técnicos sobre arte. Vitrúvio Pollione publica *De architectura libridecem* e propõe uma padronagem de motivos decorativos para ser inserida na arquitetura, com as medidas de proporção de elementos como colunas e capitéis (FIGURA 2).

FIGURA 2: *De architectura libridecem* de Vitrúvio



a) Representação das ordens das colunas (livro III)
b) Perspectiva de pátio de uma casa particular romana (Livro III)
Fonte: TASCHEN, 2003, p.72; TASCHEN, 2003, p.63

[4] Com o mesmo intuito, no século XIX, o escultor aplicava sobre um suporte uma camada homogênea de barro úmido, riscava sobre esta os contornos principais da figura com uma ferramenta de metal ou de madeira bem fina, e então adicionava ou removia o excesso com espátulas e utilizava ainda incisões para finalizar a peça.

[5] FOGLIATA, 1995.

Segundo o *Manual do formador e estucador* (PINHEIRO, [19--], p.1): “nas ruínas dos castelos dos reis de Assíria encontraram-se em quantidade fragmentos de ornamentações em gesso, tais como corpos de esfinges e de touros, bocados de decorações com palmetas, consolos, capitéis, etc.” As pesquisas e prospecções arqueológicas nesta árida e seca região do Oriente Médio e da Ásia revelam que, sem dúvida, estes povos utilizaram moldes para a produção destes elementos decorativos.

Michel Hirschy, conservador-restaurador e professor, comenta em seus textos direcionados aos alunos de doutorado em conservação na Escola Superior de Neuchatel (*Haute École Spécialiste à Neuchatel*) que a moldagem está sempre associada às atividades artesanais e artísticas de uma cultura. Hirschy salienta, ainda, que os primeiros moldes encontrados, realizados em pedra ou terra cozida, datam do período neolítico e serviram para fabricar telhas, estatuetas e vasilhas – produção em escala reduzida, praticamente para uso doméstico.

Existem variadas técnicas de reprodução de um original, sendo que algumas sobreviveram ao longo dos séculos e outras desapareceram. Novas tecnologias e materiais são inseridos e aplicados em obras de restauração e em construções contemporâneas. Os moldes de gelatina/cartilagem animal, de silicone, de resina poliéster e em tacelos de gesso ou de cimento foram e continuam sendo, ainda hoje, utilizados para reproduzir praticamente quase todos os elementos escultóricos e ornamentais que compõem as cidades – ruas, adros, fachadas, forros internos, praças e jardins, museus, igrejas e escolas. Muitos destes elementos – esculturas, portadas de igrejas, púlpitos ou tumbas funerárias – possuem complexas formas e reentrâncias que vão direcionar o tipo de molde a ser utilizado em sua confecção.

A moldagem direta de uma escultura consiste, primeiramente, em realizar um molde que reproduz com todos os detalhes, e em seu tamanho original, uma obra de arte. A partir deste molde, é possível a confecção das moldagens diretas, também conhecidas como ‘provas’ ou ‘reproduções diretas’, ou seja, aquelas primeiras cópias a serem realizadas a partir desta forma[6]. Alguns originais de grande dimensão necessitam de moldes complexos, compostos por várias peças ou tacelos, e suas

[6] A palavra fôrma que é sinônimo de molde será apresentada ao longo do texto sem seu acento circunflexo, seguindo as regras de acentuação do novo acordo ortográfico que entrou em vigor a partir de 2009.

moldagens exigem experiência e o saber-fazer do profissional, pois são executadas em partes separadas, depois fixadas umas às outras, resultando em um só volume.

Observa-se, portanto, que as moldagens (fundições ou cópias), assim como a confecção de moldes foram realizadas nos mais variados materiais, como a argila, o gesso e argamassas mistas - misturando pó de pedra bem fino. O gesso foi e ainda é o material mais utilizado pelos museus, ateliês de artistas e canteiros de restauração na confecção de moldes, principalmente, para a reprodução de peças de grande porte, complexas e diferenciadas em sua tridimensionalidade[7].

Este material vem sendo utilizado pelo homem, sobretudo pelos povos egípcios, gregos e romanos, em suas mais diversas funções, desde os primórdios da história da arquitetura. Inicialmente foi muito difundido nas construções como revestimento de paredes (estucagem), assim como na decoração (molduras e relevos). Percebe-se a notável qualidade da argamassa de gesso adquirida pelas mãos dos artífices neste período. Tal conhecimento estava embasado nas propriedades do material, assim como na sua preparação e utilização. Quando adicionado a algum tipo de fibra - malha de algodão, lã de madeira ou, mais recentemente, tela plástica ou aramado de metal - alcança-se maior durabilidade e resistência.[8]

Os gregos ampliaram as possibilidades do uso do gesso aplicando este material para modelar esculturas e modelos de estudo, tal como vem sendo feito ainda hoje. Produziram-se também moldes de bustos e esculturas para serem reproduzidos. O historiador e naturalista Plínio atribui a Lisístrata de Sicione, irmão do escultor grego Lísipe (século IV a.C.) a invenção da moldagem e da arte de multiplicar as figuras por meio de moldes. Em sua obra *Naturalis Historiae*, Plínio diz que Lisístrata teria aplicado uma quantidade de gesso sobre sua própria cabeça para a execução de um negativo, ou seja, o molde.[9]

O desenvolvimento do teatro grego fez surgir cenários pintados, apresentando, muitas vezes, elementos arquitetônicos. A reprodução imitativa de materiais de

---

[7] A partir do final do século XX, novos materiais como o cimento tipo *portland*, a resina sintética ou o silicone, a base de elastômero, são frequentemente utilizados na produção de moldes.

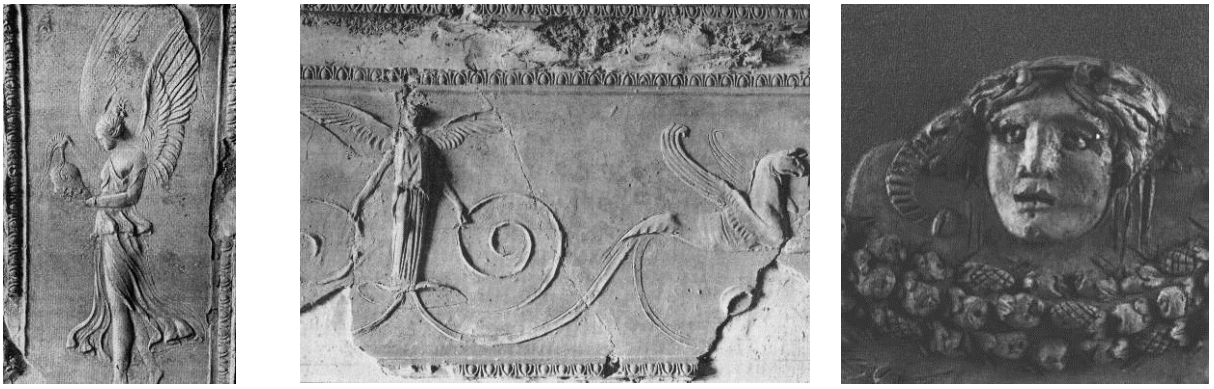
[8] MASCARENHAS, 2008.

[9] PLÍNIO, apud MINISTÉRE DE LA CULTURE ET DE LA COMMUNICATION, 1978, p.103.

construção assumiu papel extremamente importante nas pinturas murais,[10] consideradas manifestações ornamentais da arquitetura, e a reprodução de capitéis ou colunas tornavam estes cenários mais próximos da realidade.

A arte romana é influenciada pelas tradições etruscas e, sobretudo, pela arte greco-elenística. A ornamentação apresentava motivos fitomorfos e zoomorfos, tais como a *ara pacis* – a ave da paz, símbolo de Roma. Outros motivos da iconografia deste período mostram figuras humanas aladas aplicadas ou executadas diretamente sobre as superfícies das paredes (FIGURA 3).

FIGURA 3: Ornamentação (estuques) antropomorfa da arte romana.



a) Figura alada segurando elmo - Tumba de Platorini, I séc. d.C.
b) Figura humana e cavalo alados - Terma de Dioclesiano, 305 a.C.
c) Figura humana - Tumba Isola Sacra, II séc.d.C.
Fonte: FOGLIATA, 2004, p.190; FOGLIATA, 1995, p.27; FOGLIATA, 2004, p.2

Os elementos inspirados no reino vegetal e animal serviram sempre de modelo aos variados estilos, inserindo neles significados simbólicos e iconográficos. No entanto, apesar da grande riqueza das formas encontradas na natureza vegetal, poucas plantas, flores, ramos e folhagens seriam difundidos na ornamentação destas construções. Entre os exemplos comumente empregados estão a folha de acanto, a videira e a hera.[11]

Os romanos e os egípcios realizaram máscaras mortuárias. O departamento de antiguidades egípcias do Museu do Louvre possui uma coleção importante destas máscaras funerárias, submetidas à restauração entre os anos 1996 e 2000. A obra de

[10] As pinturas murais poderiam apresentar um revestimento, por meio de veios, imitando mármores e granitos ou madeira. Poderiam, ainda, ser artísticos, com motivos florais, figurativos e arquitetônicos.
[11] PINHEIRO, [19--].

arte mais antiga exposta neste museu, atualmente, é uma estátua em gesso datada de cerca de 7000 a.C. encontrada em Ain Ghazal,[12] no interior da Jordânia (FIGURA 4). Este objeto foi moldado manualmente e sua armação contém cordas de fibras trançadas. A peça foi concedida ao museu francês, como empréstimo, por 30 anos, pela Direção de Antiguidades e de Museus da Jordânia.

FIGURA 4: Estátua em gesso de Ain Ghazal, Jordânia



Fonte: ESTÁTUA em gesso, [19--]. Disponível em < http://www.insecula.com>. Acesso em: 23 jan. 2009.

As técnicas do molde e da moldagem utilizando o gesso se mantiveram por muito tempo e seu uso estendeu-se para os diversos campos da arte e da arquitetura ocidental, até a queda de Roma, período a partir do qual o gesso sofre longa decadência e pouca difusão nas edificações e ornamentações do período medieval.

1.1.2. Idade Média

O período que compreende a Idade Média transcorre sem maiores transformações no que se refere às técnicas de molde e modelagem. O gesso é raramente utilizado e o material mais difundido nesta época tanto nas estruturas das

[12] Durante escavações arqueológicas em Ain Ghazal realizadas em 1985 por uma equipe jordano-americana, foram encontradas aproximadamente 30 estátuas em gesso, que, acreditam os pesquisadores, eram executados por pequenos grupos para uso ritualístico de suas comunidades.

construções assim como na ornamentação foi a pedra – ofício da cantaria[13]. O românico (950-1250) fez uso de figuras vegetais e zoomorfas, que em muitos casos eram ritmadas por elementos geométricos. No entanto, o gótico trouxe elementos como arcos ogivais, pináculos, estátuas, mísulas, dosséis, florões, capitéis, colunas e gárgulas. E utilizou, ainda, decoração em folhas e flores do campo e do bosque – girassóis, rosas e lírios. A maior parte das fachadas das principais catedrais da França, edificadas nesta época, recebeu conjuntos de esculturas de vulto sobre as superficies das portadas frontais que permitiam o acesso a estes templos.

Mais tarde, as edificações medievais se transformaram em elementos de controvérsia, pois foram, no final do século XVIII, quando se instalou a Revolução Francesa, violentadas pelo povo como um sinal de rebeldia em relação ao descontentamento com a nobreza. No entanto, estes atos de agressão ao patrimônio serviram posteriormente como uma maneira de "perceber" a importância que se deveria destinar a tais monumentos. Logo após estes conflitos físicos e ideológicos, a arquitetura e engenharia do período medieval foram considerados estilo nacional do país, sendo muito estudado e venerado pelo arquiteto Viollet-le-Duc a partir das primeiras décadas do século XIX.

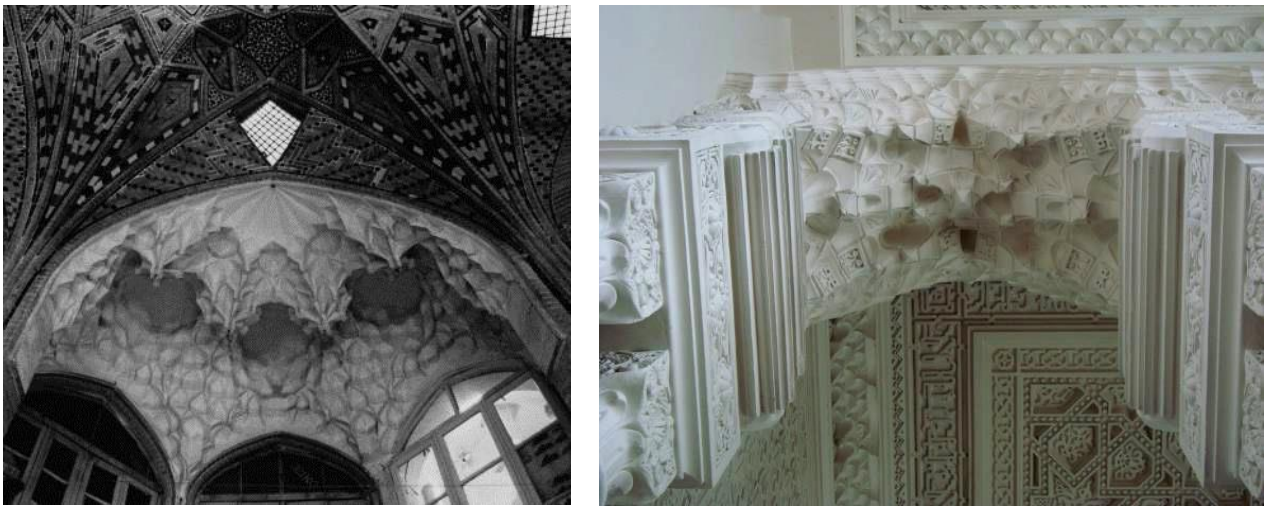
Paralelamente ao que acontece na França, a península ibérica apresenta um movimento arquitetônico e ornamental completamente distinto. Ao ser dominada pelos árabes do século VII até o século XVI, a arte islâmica se expandiu rapidamente e contribuiu para a difusão de padrões de ornamentação com base no arabesco,[14] tornando-se uma das artes mais originais e criativas ao utilizar ainda a caligrafia como parte da decoração arquitetônica, substituindo os ornatos figurativos que predominavam nos monumentos europeus. Os artistas revelavam apreço pelo *horror vacui* – aversão a espaços vazios. Aqui, o gesso é o material mais utilizado tanto para os moldes quanto para as cópias, sobretudo, nas áreas internas das coberturas das

[13] A cantaria designa aquele ofício onde o profissional talha a pedra até alcançar uma forma desejada.

[14] Os arabescos são ornamentações caracterizadas pelo uso minucioso de decoração, nas quais prevalece a geometria vegetal estilizada de folhagens, frutos e flores, alternando-se em movimentos repetitivos e cobrindo inteiramente as superfícies. Deve-se notar a rara presença ou a ausência da representação de figuras humanas e da fauna, uma prática proibida pela religião desses povos do Oriente, que não permitiam o uso de seres animados em sua ornamentação. Em consequência disto, o termo 'arabesco' também foi utilizado para denominar certos trabalhos de ornamentação que mesclavam motivos vegetais, figuras animais e humanas, além de elementos arquitetônicos (EL HABIB, 1978).

cúpulas das mesquitas ou medersas (escolas do corão), nas quais prevalecem elementos conhecidos como estalactites que podiam se apresentar monocromáticas – na cor branca – ou policromadas. Motivos fitomorfos geometrizados são comuns e repetitivos, e predominam nesta arquitetura. As estalactites também ganharam o nome de *muqarnas*[15] (FIGURA 5) e designavam aqueles elementos que ornamentam as cúpulas, nichos e arcos das mesquitas e medersas[16].

FIGURA 5: Muqarnas: estalactites – ornamentação mourisca: Forro de mesquita em Isfahan no Irã |fooro da biblioteca da Fiocruz no Rio deJaneiro .



Fotos: Alexandre Mascarenhas, 2003 – 2010.

Portanto, o processo construtivo de ornamentação utilizando o gesso se restringe praticamente ao universo mourisco.

1.1.3 A Renascença

O homem renascentista valoriza as construções da Antiguidade clássica, baseadas nas culturas da Grécia e de Roma antigas. O termo *monumentum* surge

[15] O termo *muqarnas* é recorrente na bibliografia destinada à decoração mourisca em gesso que, esteticamente, se assemelha às estalactites de cavernas ou grutas.

[16] O termo 'estalactite' está associado, hoje, às estruturas verticais encontradas no interior das grutas e cavernas, formadas pelo depósito de sais que com o tempo se enrijecem.

para designar aquelas construções de caráter celebrativo, evocando celebridades e eventos importantes como, por exemplo, vitórias militares materializadas nos arcos do triunfo. A noção de monumento está associada ao interesse pelas antiguidades e, consequentemente, vão proliferar as escavações arqueológicas em busca de fragmentos e ruínas do passado.

As primeiras medidas de preservação foram empreendidas pelos papas por meio de bulas nas quais defendem a proteção de ruínas do passado greco-romano. Este interesse surge por duas razões: a letrada, defendida pelos humanistas; e a artística, defendida pelos artífices (arquitetos e escultores, etc.). Há, portanto, a redescoberta, o resgate e a difusão da arte clássica que seria bastante almejada pelos antiquários e colecionadores da época, pois eles acumulavam ainda em seus gabinetes fragmentos e livros com desenhos que retratavam as 'antiguidades do passado', principalmente aquelas provenientes da Grécia, Egito e Ásia Menor.

Somente a partir do século XV, com o escultor Andrea Verrochio (também pintor, nascido em Florença, Itália, em 1435), a técnica é resgatada e utilizada por ele na confecção de numerosos moldes para reproduzir distintas partes do corpo e os empregou como modelos de estudo formal e anatômico. Verrochio havia sido contratado, em 1483, pelo Governo do Vêneto para a confecção do monumento equestre comemorativo a Bartolomeo Colleoni, importante general e chefe da infantaria que, em meados do século XV, realizou serviços para a República de Vêneto. No entanto, Verrochio falece antes de realizar a cópia em bronze por meio da forma perdida[17] que já estava finalizada. O escultor Alessandro Leopardi fica encarregado de executar a fundição em bronze do monumento equestre de Bartolomeu Colleoni e seu polimento. Este conjunto escultórico foi instalado, em 1496, na Praça Campo de São João e São Paulo – *Campi di Santi Giovanni e Paolo* - em Veneza. (FIGURA 6).

[17] A *forma perdida* se dá quando se copia somente uma vez o modelo e é preciso destruir o molde para a retirada do objeto fundido. É o processo em que a forma fica inutilizada após a retirada da escultura, não sendo possível, portanto, obter outra cópia do mesmo original.

FIGURA 6: Fundição em bronze da Estatua eqüestre de Bartolomeo Colleoni por Andréa Verrochio.



Fonte: ANDREA Verrochio, [19--].



Fonte: READ, 1954.

No mesmo período, as práticas e os processos de moldes e reproduções em gesso foram também muito difundidos nos ateliês de outros artistas como Donatello, Desiderio da Settignano ou Rossellino. A estátua de mármore que representa um jovem homem musculoso conhecida como *O gladiador de Borghese* se torna muito famosa e admirada pelos artistas da época, pois teria sido largamente reproduzida e usada por muitos deles como modelo anatômico em seus ateliês (FIGURA 7).

FIGURA 7: *O gladiador de Borghese.*







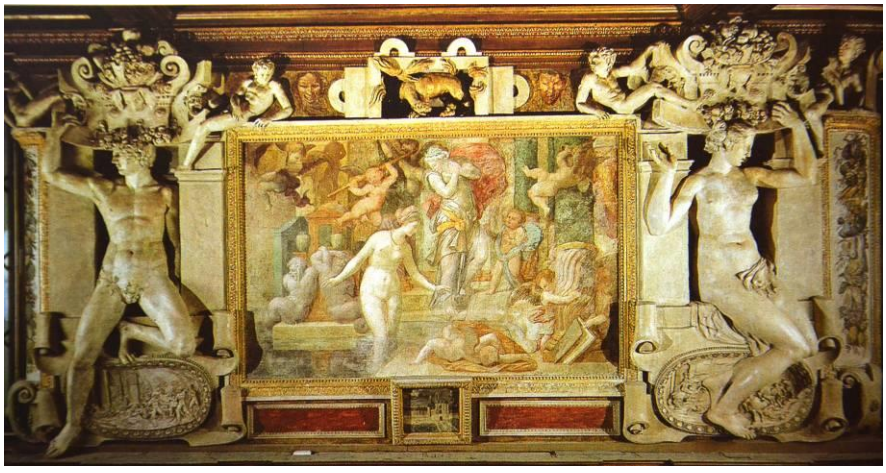
a) *O gladiador*, estátua em mármore, Museu do Louvre, em Paris.
b) *O gladiador* , reprodução em gesso, The Beazley Archive, Oxford, Inglaterra.
c) *O gladiador* , reprodução em gesso, Museu Nacional de Belas Artes, Rio de Janeiro.

Fonte: O GLADIADOR, [19--]; idem; Alexandre Mascarenhas, junho de 2011.

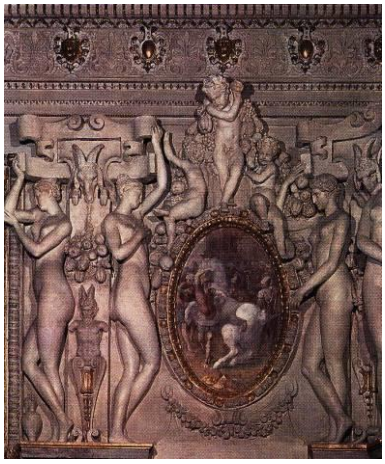
No final do século XV e início do XVI, escavações arqueológicas em Roma encontraram uma série de espaços soterrados identificados como sendo a casa de Nero. As superfícies apresentavam pinturas e motivos escultóricos aplicados ou executados diretamente sobre as paredes. Os artistas desciam por meio de cordas e cestos de palha até alcançar o nível onde tinham acesso à decoração para copiar em tamanho natural a iconografia observada sobre as superfícies.

A retomada das técnicas arquitetônicas e construtivas, pelos padrões de ornamentação e pelo ideal humanista da cultura clássica, contribui para o movimento do Renascimento. Nesta época, observa-se uma gama de artistas a realizar trabalhos ornamentais, em argamassa, sobre forros e paredes que mais parecem esculturas. Alguns deles eram considerados estucadores e escultores, como os italianos Francesco Primaticcio[18] e Rosso Fiorentino (FIGURA 8). Eles foram os responsáveis por parte da decoração parietal que se encontra na escadaria do castelo de Fontainebleau na França. O material utilizado mesclava gesso e argamassa de cal e pó de mármore bem fino.

FIGURA 8: Decoração em estuque executada por Francesco Primaticcio e Rosso Fiorentino para o castelo de Fontainebleau – século XVI.



Fonte: DUBY & DAVAL, Vol. 2, p. 636.



Fonte: FOGLIATA, 2004, p.29

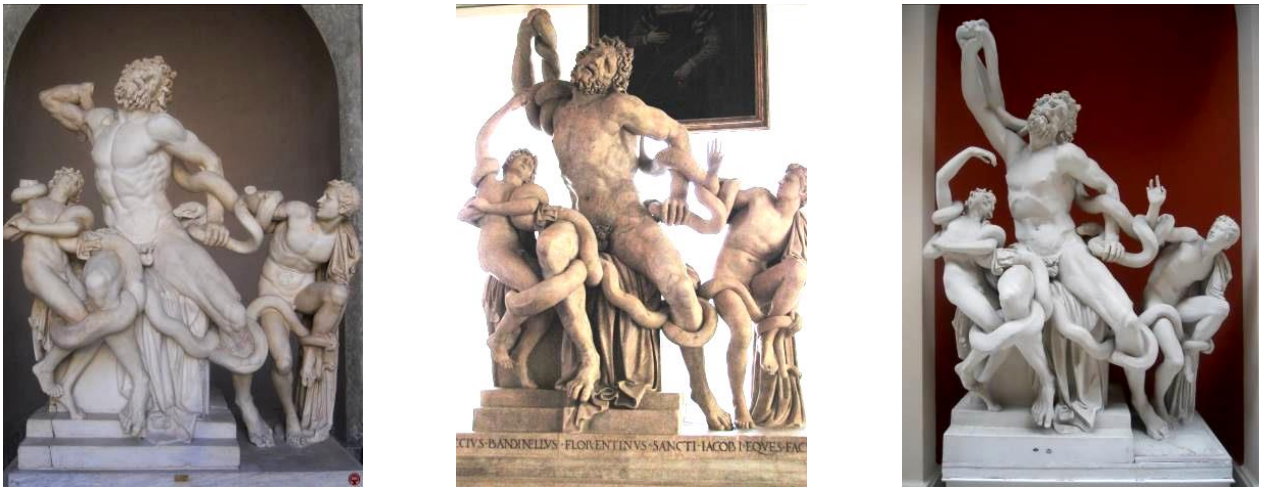
A descoberta do grupo escultórico *Laocoonte*, durante este período, contribuiu para impulsionar a execução e a coleção de moldes e modelos em gesso.

[18] O pintor, escultor e arquiteto Francesco Primatício nasceu em 1490 em Bolonha (Itália) e morreu em Paris em 1570. Foi aluno de Bagnacavallo e Giulio Romano. Ele se torna, após a morte de Rosso Fiorentino, um dos mestres renomados da Escola de Fontainebleau.

Michelangelo foi testemunha deste acontecimento em 1506 e logo associou este grupo escultórico à escultura mencionada por Plínio[19] em seus textos.

Jacopo Sansovino foi um dos responsáveis pela sua restauração e executou o molde em gesso, em 1510, com o objetivo de produzir uma série de cópias deste grupo escultórico que pertencia à Domus Aurea[20] de Nero. A partir destas reproduções em gesso, foi possível a confecção de cópias em mármore como aquela executada por Bandinelli em 1525. É provável que esta cópia em mármore tenha sido oferecida a Francisco I. Essas reproduções em gesso foram encomendadas e distribuídas pelos ateliês dos artistas para a prática destes e de seus discípulos em relação às proporções – estilo e anatomia – do corpo humano (FIGURA 9).

FIGURA 9: Grupo escultórico *Laocoonte*.



a) *Laocoonte*, origianal em mármore, Museu do Vaticano, Itália.
b) *Laocoonte,* reprodução em mármore, Galeria Uffizi, Florença, Itália.
c) *Laocoonte*, reprodução em gesso, Museu Nacional de Belas Artes, Rio de Janeiro.
Fotos: Alexandre Mascarenhas, junho-julho de 2011.

O gesso também foi o material utilizado para se concretizar baixos-relevos. Destacamos um fragmento de ornamentação executada em gesso sobre suporte de madeira que se localizava na igreja Saint-Pierre-des-Ormes em Sarthe.

[19] Este conjunto escultórico também é descrito por Plínio no volume 36 de sua obra *Naturalis Historiae* como sendo uma obra de arte superior a qualquer pintura ou bronze conhecido do autor. Em São Paulo, encontramos uma cópia, em bronze, localizada, desde princípios da década de 1950, no Parque Ibirapuera. (www.bellapauliceia.com.br, [200-])

[20] A Domus Áurea [Casa Dourada] foi um grande palácio projetado pelos arquitetos Célere e Severo e construído pelo imperador romano Nero, após incêndio que devastou Roma em 64 d.C. A maioria das salas recebeu decoração em mármore, estuques ornamentais e pinturas artísticas. (ENRIC apud MASCARENHAS, 2008, p.30)

Posteriormente, este elemento foi transportado para o Museu de Arqueologia de Mans, por apresentar uma tecnologia construtiva particular.[21]

Variados são os artistas que se dividem entre a ornamentação de tetos e a execução de “esculturas”, já que, tanto para o estuque ornamental quanto para a primeira etapa do processo de feitura da escultura era exigido o domínio das mesmas técnicas – modelagem, moldes e moldagens. Portanto, a partir do Renascimento este processo tecnológico estará associado também à ornamentação em alto relevo das edificações.

Mencionaremos dois edifícios que possuem exímios trabalhos neste sentido. O Palácio do Duque de Veneza apresenta um grupo de estuques ornamentais sobre os tetos, sendo de especial interesse aquele observado na *Sala delle quattro porte*, de autoria de Giovanni Cambi e Marcantonio Palladio.[22] O Teatro de Vicenza, um dos últimos projetos do arquiteto Andrea Palladio[23] antes de sua morte, possui, acima da boca de cena do palco e em toda a cimalha que contorna o forro da plateia, um conjunto de estuques modelados que podem ser considerados os mais representativos deste período (FIGURA 10).

FIGURA 10: Ornamentação de tetos e paredes.



a) Ornamentacao de Giovanni Cambi e Marcantonio Palladio para o Palácio do Duque de Veneza.
b) Ornamentação parietal do Teatro em Vicenza.
Fonte: FOGLIATA, 2004, P.38; Alexandre Mascarenhas, julho de 2011.

---

[21] MINISTÉRE DE LA CULTURE ET DE LA COMMUNICATION, 1978, p. 64

[22] Filho do arquiteto e tratadista do Renascimento italiano Andréa di Pietro Palladio (1508-1580). (TASCHEN, 2003).

[23] Influenciados pela obra de Vitrúvio, Andrea Palladio, assim como outros arquitetos e eruditos do Renascimento – Leon Battista Alberti, Sebastiano Serlio e Iacomo Barozzi da Vignola – publicaram edições ilustradas de tratados arquitetônicos. Estas publicações contribuíram para a difusão, capacitação e formação de mão de obra especializada e para a permanência da técnica e do conhecimento ao longo dos tempos. (FOGLIATA, 1995).

Uma das primeiras coleções de gessos – gipsotecas (a palavra *gypsos* vem do grego antigo e significa ‘gesso’; *teca*: coleção, portanto, coleção de gesso) – surge, ainda, no século XV, em Pádua, a partir do artista, antiquário e colecionador Francesco Squarcione (1397-1468), que os utilizava para treinar e capacitar seus discípulos. O termo gipsoteca é usado, portanto, historica e culturalmente para designar um espaço que abriga uma coleção de moldagens em gesso. As peças poderiam ser aquelas moldagens “diretas” executadas e retiradas do molde confeccionado a partir do original de esculturas consideradas célebres, sobretudo das obras do período clássico, ou ser cópias de moldes executados a partir da moldagem direta. Estes conjuntos “escultóricos” facilitaram a difusão destas culturas, serviram de decoração e, principalmente, contribuíram para o ensino da arqueologia e das belas-artes nos principais museus e instituições afins do mundo. Na Itália, notam-se importantes coleções constituídas pelas universidades de Roma, Torino e Bolonha. Na Alemanha, destacamos a coleção de Bonn, atualmente sob a direção do arqueólogo Friedrich Gottlieb Welcker, de Berlim, de Dresden e de Munique. Já na França destacamos os acervos de Estrasburgo e de Paris – Museu do Louvre e Museu dos Monumentos Franceses.

A convite do rei francês Francisco I, sob a coordenação do escultor e estucador italiano Francesco Primaticcio, foi executada uma reprodução do grupo escultórico *Laocoonte*, em bronze (FIGURA 11), por meio de molde de gesso, para o Castelo de Fontainebleau, na França. Nesta mesma época, o artista assumiu a direção geral dos trabalhos de restauração desta edificação. Em algumas das diversas visitas que teria realizado à Itália, ele encomendava e enviava obras antigas e reproduções para a decoração das galerias e cômodos internos das construções da realeza espanhola. [24]

[24] VASARI, 2010.

FIGURA 11: Grupo escultórico *Laocoonte*: reprodução em bronze, 1542-1543.



Fonte: DUBY & DAVAL, Vol. 2, p. 647.

Geralmente, essas reproduções eram o resultado de moldes que podiam ser realizados em cera ou em gesso, e executados diretamente sobre o original, sendo possível, então, obter uma cópia fiel – apresentando todas as informações da peça, inclusive, em alguns casos, mínimas marcas das espátulas. No Renascimento, alguns artistas, como Michelangelo e Sansovino, teriam sido os primeiros a se encarregar das restaurações das obras originais – esculturas – que serviriam mais tarde para a execução de moldes e a fundição de cópias em gesso.

A obra de Lucca della Robbia merece ser comentada, pois o escultor elabora uma técnica para a produção de relevos em barro cozido. Por meio dessa técnica, se aplicava um tipo de verniz vitrificante que resultava na esmaltação das superfícies as quais passavam a apresentar diversificadas tonalidades brilhantes e muito resistentes às ações das intempéries.[25] Seu conjunto de obras, realizadas com auxílio de familiares, eleva o valor da arte decorativa. No entanto, vale mencionar que seus primeiros trabalhos de escultura, durante as décadas de 1430 e 1440, foram realizados sobre o mármore e o bronze, e que sua habilidade manual em criar modelos por meio da técnica da modelagem contribuiu para novas possibilidades no uso da cerâmica.

[25] Lucca della Robbia, disponível em <http://www.aparences.net>. Acesso em: 07 out.2011.

Numerosas reproduções foram adquiridas por tantos outros monarcas e sacerdotes por meio de escultores e artistas de suas épocas. Tais peças colaboravam para a criação de coleções que serviam também para estudos técnicos e análises estilísticas entre as obras expostas. Assim, era comum solicitar permissão ao papa para reproduzir cópias de determinadas estátuas – esculturas e imagens religiosas.

Leone Leoni (1509-1590) procura e compra para o cardeal Frederico Borromeu uma rara coleção de gessos – mais tarde exposta na biblioteca de Milão para fins didáticos e documentais.[26] Nesta mesma época, grande parte do acervo pertencente à Real Academia de Belas Artes de San Fernando, em Madri, era, entre os anos 1649 e 1651, adquirida por Diego Velásquez (1599-1660) e Giuliano Finelli (1601-1653) para o então rei Felipe IV.

Segundo o dr. Tomas Lochman, restaurador e atual diretor do Museu Skulpturhalle Bâle (Basel, Suíça), cerca de quarenta cópias em gesso de esculturas em mármore pertencentes à Villa dei Papiri, situada próximo a cidade de Herculano, no sul da Itália, haviam sido encomendadas pelo rei Carlos III em 1764. Sabe-se, ainda, que um outro lote de cem reproduções teria sido agrupada pelo pintor Anton Raphael Mengs para o mesmo monarca, tornando a coleção uma das mais completas e notórias da Europa. Anos depois, algumas peças desta coleção receberiam suas primeiras intervenções de restauro. Em outubro de 2011 inaugurou-se a exposição *Skultur des Monats* onde é apresentada uma série de vinte e cinco gessos representando o período da arte clássica greco-romana.[27]

1.1. 4 O barroco

O estilo barroco surge a partir do século XVII, em oposição aos padrões clássicos da arte renascentista. Suas manifestações contribuíram para confrontar o classicismo pagão. Pode-se afirmar que a Igreja usa os valores e o estilo barroco para

---

[26] Leone Leoni, disponível em <http://www.caso4.it/francais/page2.html >. Acesso em: 05 jun. 2011.

[27] Tomas Lochman, disponível em <www.skulturhalle.ch/skulptur-des-monats/>. Acesso em: 22 out. 2011.

enaltecer o mundo católico, criando o movimento da contra-reforma. Sua arquitetura se funde de tal forma com a escultura e pintura que não se percebe os limites entre tais artes. Outra característica é a fusão da teatralidade, da cenografia e do excesso de ornamentos que transforma o espaço onde se destacam ainda o efeito dramático de luz e sombras (a perspectiva ilusionista), os falsos verdadeiros e as exuberantes e movimentadas formas dos elementos compositivos.

Os ornatos mais difundidos neste período são as conchas, rocalhas, volutas, cartelas, querubins alados, flores, frutos e figuras femininas. Os ornamentos clássicos quase bidimensionais (pouca altura nos relevos) do Renascimento ganham volume e expressão, seguindo a técnica denominada *a sbalzo* – os ornatos se sobressaem de maneira exagerada em relação ao plano da parede e recebem internamente uma estrutura de ferro ou de madeira fixada à alvenaria e que facilita ainda a presa da argamassa que vai sendo adicionada até alcançar a forma desejada pelo artista. Destacamos o estucador Giacomo Serpotta que executa, entre os anos de 1685 e 1688, monumental trabalho de estuque decorativo na Galleria Nazionalle em Palermo onde também se encontra outra obra de refinamento técnico do Oratório do Rosário de Santa Cita, na Sicília (FIGURA 12).

FIGURA 12: Giacomo Serpota, Palermo, Sicília: .Estátuas alegóricas, 1685-1688 | Oratório do Rosário de Santa Cita.



Fonte: BAYLEY, 2012, p. 180.

Fonte: MASCARENHAS, 2005, p.47.

O gesso é um material bastante difundido, sobretudo quando agregado a argamassas de cal e material pozolânico[28] na execução destas “esculturas” de grande porte e no acabamento destas. No entanto, não se encontra muita informação sobre as coleções de gessos neste período.

No início do século XVIII, o movimento barroco já se encontrava completamente desgastado na Europa. A França atravessa um período de turbulência sociopolítica e econômica culminando com a Revolução Francesa, em 1789. Os monumentos são, a partir de então, de domínio público - de todos os cidadãos -, e a noção de monumento passa a ser diretamente associada à ideia de Nação, de valor histórico, e a apresentar caráter eminentemente museológico. Em função deste novo olhar sobre o “patrimônio” nacional, propõe-se a idealização de museus compostos de objetos históricos de pequeno e médio porte, com o objetivo de instruir e ensinar o público em relação, principalmente, à história e à técnica construtiva e artística. O termo “monumento histórico” abarca um conceito mais amplo que inclui aquelas obras que lembrassem um fato ou apresentassem uma técnica construtiva particular. É a partir deste momento que o Museu do Louvre inaugura seu Atelie de Moldagens onde reproduz em gesso grande número de peças que são distribuídas por estas instituições acadêmicas e museológicas da França reafirmando a perspectiva de divulgação “em massa” da arte francesa e, consequentemente, seu entendimento e valorização pela população.[29]

1.1.5 Os séculos XVIII e XIX: Iluminismo | Revolução Francesa | Neoclássico

A atividade dos antiquários, eruditos e colecionadores desenvolveu-se por toda a Europa e produziu farta iconografia e coleções particulares. O interesse pelas antiguidades é pontuado, ainda, pelo surgimento das associações de antiquários. Quatremère de Quincy declara que Winckelmann foi o primeiro a pesquisar a

[28] Material pozolânico: adição de fragmentos de dimensão reduzida de cerâmica cozida e/ou do material proveniente das lavas vulcânicas, proporcionando grande rigidez após o processo de secagem.

[29] CHOAY, 2006.

Antiguidade e a estabelecer critérios de classificação dos monumentos em relação ao estilo, época, técnica construtiva e história.[30]

Entre meados dos séculos XVIII e XIX, a implantação de museus de monumentos prolifera pelos países da Europa, assim como o surgimento de numerosas gipsotecas.

Uma das primeiras instituições museológicas a abrigar obras em gesso foi fundada em 1751, em Genebra, Suíça. A Escola de Belas Artes de Genebra (*École des Beaux-Arts de Géneve: Collection des Moulages*) chegou a possuir 3.624 modelos. Alguns deles acompanhados de seus moldes. Atualmente, existem 2.400 peças catalogadas, em seis volumes, e classificadas em temas como Anatomia, Animais, Bustos, Plantas, Figuras, Ornamentos em baixo-relevo e Motivos arquitetônicos e decorativos (FIGURA 13).

A Alemanha, em 1783, inaugurou a Coleção de esculturas em gesso de Dresden, apresentando cinco mil peças em gesso. O rei Frederick Willian II fundou, em 1819, o Museu de Berlim (FIGURA 14) e, em 1820, o *Akademisches Kunstmuseum*, da Universidade de Bonn – atualmente, as duas últimas instituições mantêm juntas cerca de 8.600 peças entre moldes e moldagens.

Em 1794, criou-se o ateliê do Museu do Louvre, onde são confeccionadas moldagens em gesso, tiradas de moldes elaborados diretamente do original. Estas reproduções vêm sendo comercializadas e distribuídas nas escolas de desenho e academias de belas-artes em toda a França, além de serem também colecionadas pelos artistas em seus ateliês e adquiridas pelos museus de cidades do interior para exposição das obras ao público. Nas primeiras décadas do século XIX, o Museu do Louvre criou uma seção inteira de moldagens de obras antigas clássicas e um ateliê no qual, ainda hoje, é possível encomendar cópias em gesso a partir de uma centena de modelos que fazem parte do seu acervo (FIGURA 15). Estas reproduções, em geral, possuem uma espécie de selo ou plaqueta – um 'carimbo' com as letras em alto-relevo – onde são inseridos dados da instituição, ateliê ou museu que executou a peça –, data e local. Algumas peças apresentavam informações mais detalhadas que podiam conter o endereço completo – rua ou avenida e número.

---

[30] CHOAY, 2006.

Neste período, era comum a presença de ateliês de moldagens nas dependências dos grandes museus, como foi o caso do Museu Britânico, em Londres e do Museu de Berlim (*Gipsomerei Berlin*).

FIGURA 13: Reserva técnica e Ateliê da Escola de Belas Artes de Genebra, Suíça.



Fonte: PLASTER Cast [19--].

FIGURA 14: Ateliê de moldes e modelagem do Museu de Berlim, Alemanha.



Fonte: PLASTER Cast [19--].

FIGURA 15: Ateliê de moldes e moldagem, Museu do Louvre, Paris, França.



Fonte: ATELIER de moulages, [19--].

Em 1818, na Irlanda, a instituição atualmente denominada Crawford Municipal Art Gallery recebeu uma coleção de cópias das esculturas do Museu do Vaticano, doação do papa Pio VII ao então futuro rei George IV. É interessante destacar que a maioria destas cópias foi executada sob a supervisão do mestre Antonio Canova.

Antonio Canova nasceu no ano de 1757, em Possagno, norte da Itália. Foi um dos grandes mestres escultores neoclássicos. Iniciou sua formação com o escultor Giuseppe Bernardi, mas logo se transferiu para Veneza, onde frequentou a Academia de Belas Artes. A responsável pela Divisão de Bens Históricos e Artísticos da região do Vêneto, Gabriela Delfini Filippi[31] discorreu sobre a vida de Canova e comentou que o artista, em 1781, estabeleceu seu ateliê em Roma, onde viveu até a morte, em 1822. Logo após seu falecimento, foi erguida, próximo à casa em que viveu, em sua cidade natal, uma edificação para receber suas obras. Canova produziu grande quantidade de estátuas, baixos-relevos (frisos), monumentos funerários e bustos. Seus modelos em gesso e terracota, seus moldes e moldagens em gesso foram, então, transportados de

[31] MINISTERO PER I BENE CULTURALI E AMBIENTALI, 1999.

seu estúdio em Roma até Possagno, onde permanecem até hoje. A Gipsoteca di Possagno (FIGURA 16) representa uma das instituições européias mais influentes no que diz respeito ao estudo da escultura neoclássica e às pesquisas das técnicas do ofício – modelos, moldes e moldagens.

O movimento neoclássico se desenvolveu na Europa, com mais intensidade na Itália,[32] entre a segunda metade do século XVIII e as primeiras décadas do século XIX.

FIGURA 16: Moldagens e modelos em gesso, Gipsoteca de Possagno, Itália.





Fotos : Alexandre Mascarenhas, julho de 2011

Os modelos e padrões clássicos são novamente difundidos, em oposição ao Barroco, e Roma volta a se destacar entre os interessados em se inspirar na sua arquitetura e ornamentação. A discussão se baseia em não simplesmente imitar ou copiar modelos da arte greco-romana, mas interpretar os valores de beleza, liberdade e moral de acordo com os preceitos divulgados no século XVIII, adaptados à filosofia moderna e aos novos desejos artísticos. Apesar de os ornatos serem praticamente os mesmos difundidos no Renascimento, uma característica marcante no Neoclassicismo que merece ser mencionada é o uso de novos processos construtivos e técnicos tanto dos materiais para execução das estruturas quanto da ornamentação das edificações.

[32] A busca pelos padrões clássicos neste período coincide, ainda, com as escavações, iniciadas em 1738, e com a descoberta das cidades de Herculano e Pompeia, soterradas pelas lavas vulcânicas do Vesúvio, em 79 d.C. Assim recupera-se o prestígio estético da arquitetura clássica.

Na França, em 1837, cria-se a Comissão de Monumentos Históricos, com o objetivo de inventariar os monumentos e obras de arte francesas, sendo coordenada inicialmente por Vitet,[33] logo substituído por Prosper Mérimée,[34] que inicia, entre a população, uma política de conscientização quanto à importância de conservar determinadas edificações. Ele organiza e estimula campanhas em todo o país, se apoiando em alguns arquitetos e escultores-restauradores, entre eles Viollet-Le-Duc.

Eugène Viollet-Le-Duc, arquiteto autodidata, inicia sua carreira acadêmica como professor de composição ornamental na *École de dessin de Paris*, futura *École des arts décoratifs*. A partir de 1854, edita uma série de dez volumes que juntos compõem o *Dictionnaire raisonné de l'architecture français du XI au XVI siècle.* Coordenou numerosos canteiros de restauração, utilizando, na maioria destas obras, a técnica dos moldes e das moldagens para reconstituição parcial e/ou total de algum elemento arquitetônico – frisos, cabeças, estátuas, gárgulas, pináculos, ameias – inexistente ou que se apresentava muito degradado. Entre os casos mais conhecidos e polêmicos estão as intervenções realizadas no castelo de Pierrefonds, na Catedral de Notre Dame de Paris e na Basilica de Vézelay.

O arquiteto declara interesse pelo estilo gótico e realiza estudos e pesquisas por meio de paralelos e comparações estilísticas de monumentos deste período, criando uma base para atuar em suas intervenções. Ele declara, em seu *Dictionnaire*, que "restaurar um edificio é restituí-lo a um estado completo que pode nunca ter existido num momento dado" [35], ou seja, seus conceitos eram fundamentados no historicismo. Por isso, sua forma de intervir, por meio de "correções", reconstituições e reconstruções, foi muito criticada por alguns profissionais da época, que consideravam suas ideias inapropriadas, como foi caso das esculturas destruídas e substituídas por

[33] Ludovic Vitet (1802-1873), formado em Direito e Filosofia, é nomeado no início da década de 1830, pelo ministro de assuntos interiores François Guizot para o cargo de inspetor dos monumentos históricos. Ele deixa o cargo em 1834 para se dedicar à carreira de deputado, pois ela lhe permitia direcionar recursos em favor dos monumentos (CHOAY, 2001, p.145).

[34] Prosper Mérimée (1803-1870) dedicou praticamente toda a sua vida às artes. Além de ser fomado em Direito, era historiador e ocupou o cargo de inspetor dos monumentos históricos a partir de 1834. Em suas visitas técnicas, costumava apontar e selecionar os monumentos que deveriam receber intervenções. Seus interesses se voltavam para os aspectos técnicos relativos à construção e à arquitetura destes bens edificados (idem, p.150).

[35] VIOLLET-LE-DUC apud CHOAY, 2001, p.156.

cópias da Sainte-Chapelle, em Paris, ou das intervenções “fantasiosas” realizadas para compor o castelo de Pierrefonds.

Para o castelo de Pierrefonds, Viollet-Le-Duc apresentou um projeto de restauração em 1858. Após a aprovação deste, iniciaram-se as obras pelas torres norte e leste que haviam desabado e se encontravam em ruínas. Estas receberam o mesmo tratamento que as originais em uma tentativa de restituir o aspecto externo da fortaleza como um todo. No entanto, a guerra ocorrida em 1870 interrompe o processo de intervenção dos outros edifícios, que complementam o conjunto do castelo, deixando-o inacabado.[36] Atualmente, Pierrefonds guarda uma coleção singular de moldagens de estatuária funerária da monarquia francesa. A fundação da coleção iniciou a partir de 1833 e a maioria das peças foi encomendada pelo rei Louis-Philippe para o seu projeto do Museu Nacional no Palácio de Versalhes.

Neste período a prática das moldagens já era muito difundida em toda a Europa. O rei da França chegou a enviar artistas à Itália para executar moldagens de monumentos antigos e, durante o século XIX, estas cópias em gesso também se espalharam pelas diversas coleções particulares.

Alguns anos antes, Le-Duc venceria, em 1842, o concurso que previa a consolidação da estrutura e o restabelecimento das esculturas monumentais que cobriam as fachadas externas da catedral de Notre Dame. No laudo de sua autoria enviado ao ministro da Justiça em 1843, considerava realizar a recomposição das alvenarias das capelas da nave e sua decoração apresentada por nichos, estátuas e gárgulas.[37]

No que diz respeito ao uso do processo da técnica da modelagem, molde e moldagem, podemos considerar e afirmar Le-Duc como um dos primeiros em usá-la com fins de restauração, mesmo que este conceito fosse completamente distante dos critérios levados em consideração ao final do século XX e início do XXI. Segundo Mayer (BARTHE, 2001, p. 130), o arquiteto francês utilizou este procedimento em obras de intervenção em Vézelay, Pierrefonds, nas catedrais de Chartres e Notre Dame de Paris, na vila medieval fortificada de Carcassone, entre outros.

---

[36] VIOLLET Le-Duc, disponível em: www.archivesdefrance.culture.gouv.fr, [19--].

[37] Viollet-le-Duc é citado no artigo de Jannie Mayer, “L’utilization du plâtre dans un grand chantier de restauration au XIXe siècle: la cathédrale Notre-Dame de Paris” (apud BARTHE, 2001, p.129).

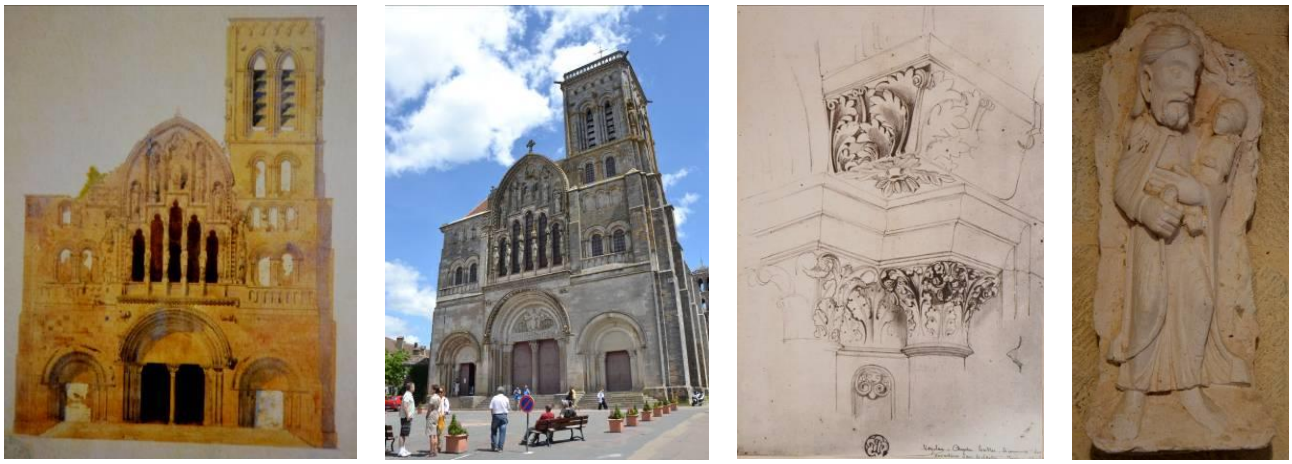
Quando Le Duc chega em Vezelay no início da década de 1840, ele encontra a basílica em um precário estado de conservação, abandonada e em ruínas desde o incêndio ocorrido em 1819 e parcialmente destruída por manifestantes da Revolução Francesa. O arquiteto observa grandes lacunas nas fachadas principal e laterais, sobretudo em relação às torres, sem coberturas e aberturas, sem vitrais e ornamentações, já tomadas pela vegetação.

Seu projeto visava, sobretudo a consolidação da estrutura do edifício, mesmo que para isto ele tivesse que realizar certas "correções" - modificações físicas e estéticas – que contribuíram para a perda parcial da originalidade arquitetônica da basílica. Le Duc pretende "reabilitar" e "restaurar" o edifício com o objetivo de fazer sobreviver ao tempo sua imponente arquitetura, decoração e estrutura construtiva. Para isto, ele realiza uma série de desenhos, cria modelos, moldes e moldagens de ornamentos - capitéis, elementos fitomorfos e zoomorfos, figuras de santos, abóbadas ogivais - levando-se em conta aspectos formais e estilísticos dos fragmentos originais. Nesta obra, foram executadas intervenções de limpeza nas superfícies das fachadas e, sobretudo na ornamentação em cantaria em substituição da preservação da pátina do tempo. Os antigos arcos botantes e contrafortes foram substituídos por outros mais robustos e resistentes. Em função destas reconstruções ou reconstituições, posteriormente sua obra foi denominada pelos críticos como "*le misérable pastiche*".

Atualmente, um anexo ao lado da catedral de Vézelay, denominado *Musée de l´oeuvre Viollet-le-Duc*, apresenta em exposição permanente dezenas de desenhos, modelos e moldes em gesso de capitéis, figuras e volutas, fragmentos originais e réplicas em cantaria de uma série de ornamentos que serviram para a recomposição decorativa interior e exterior da basílica. A maioria destas peças foram provavelmente executadas a partir de croquis do arquiteto francês, em meados do século XIX, no momento de sua intervenção para a recomposição de lacunas pontuais. (FIGURA 17)

Entre as placas de identificação e informação deste Museu, encontra-se uma que explica a diferença entre os dois processos de intervenção utilizados por Le-Duc na correção ou reconstituição ornamental. A técnica da *estampage* é aquela onde se executa um relevo (ornato) exatamente igual ao original existente, por meio das técnicas de triangulação e sobreposição (processo pantográfico). A *modelage* (modelagem) é a criação de um ornamento com o objetivo de preencher as lacunas de um original mutilado ou inexistente - desaparecido.

FIGURA 17: Basílica de Vézelay – projeto de restauro de Viollet-le-Duc, Vézelay , França.



a) Desenho da fachada principal da Basílica de Vézelay por Viollet-le-Duc em 1849.
b) Fachada principal da basílica de Vézelay.
c) Croqui de capitel por Viollet-le-Duc em 1848. Acervo *do Musée de l´Ouevre Viollet-le-Duc*, Vézelay.
d) Modelagem | Criação em gesso de figura, representando São Matias,para inserção em capitel. Acervo do *Musée de l´Ouevre Viollet-le-Duc*, Vézelay.

Fonte: MAGASIN MONASTIQUE, 2011, P.12; Foto : Alexandre Mascarenhas, 2012;Fonte :*Musée de l´Ouevre Viollet-le-Duc*; Foto: Alexandre Mascarenhas, 2012.

Outros canteiros de restauração de catedrais se iniciaram a partir dos anos 1850 e se multiplicaram pelo país. As catedrais de Amiens, Mans, Bordeaux e de Notre Dame de Paris foram “restauradas” também por meio do uso da técnica do molde e da moldagem para reintegrar partes faltantes e reconstituir suas lacunas – partes da estatuária, frisos ou elementos decorativos que ornamentavam as fachadas externas que haviam desaparecido ou sido destruídos durante os golpes da Revolução Francesa – , com a preocupação de restabelecer sua estética como um todo. Para as obras das portadas da Catedral de Laon e da Igreja de Sainte-Chapelle de Paris, Le-Duc conta com a colaboração do escultor Geoffroy-Dechaume. Esse utiliza modelos de outros edifícios que aparentemente correspondem ao mesmo período e, portanto, apresentariam semelhança arquitetônica.

Paralelamente a este movimento francês, a Revolução Industrial, ocorrida na Inglaterra, proporcionou a exploração do minério de ferro, o que contribuiu para o surgimento de um novo tipo de técnica de arte, a da fundição em ferro. Esta arte se adequou rapidamente aos anseios da sociedade e das cidades, uma vez que este material criou possibilidades de “embelezar” as paisagens urbanas que recebiam transformações em toda a Europa e posteriormente na América. As Fundições Val d’Osne (*Fonderies d’Art du Val d’Osne*) fundada em 1836, e a Sociedade Durenne se

destacaram na região nordeste da França (Haute-Marne) e produziram uma série de objetos como fontes, chafarizes, postes e/ou elementos de iluminação, mobiliário de jardim, vasos, candelabros, gradis e estátuas. Alguns artistas realizaram modelos para serem comercializados – por meio de moldes de gesso e moldagens, neste caso, em ferro – pelas Fundições. As primeiras esculturas fundidas foram executadas a partir de modelos oriundos do Ateliê de Moldagens do Museu do Louvre.

Neste período, ressaltamos a complexa atitude e difícil decisão que os artistas contemporâneos no período das fundições tiveram que tomar ao aceitarem a utilização de suas obras em caráter industrial, ou seja, reproduzidas em série, em número muito acima do institucionalizado entre os museus e coleções particulares. Esta larga tiragem de uma mesma obra poderia colocar em risco a reputação do artista. No entanto, muitos assumiram este procedimento, pois precisavam sobreviver. [38]

Desta gama de artistas franceses podemos citar Jean Gautherin, Frédéric Auguste Bartholdi, Emile Chatrousse e Charles Louis Virion. No entanto, grande parte dos profissionais que atuaram na indústria da arte do ferro fundido era anônima.

> "Do objetivo de materializar símbolos para metrópoles em crescimento e para adornar propriedades de pessoas abastadas nos meios urbano e rural nasceram obras de arte das mãos de talentosos e prestigiados artistas, os quais, em sua maioria, haviam tido rigorosa formação acadêmica". (ALVES, 2009, p. 52).

Em 1878 As Fundições Val d'Osne adquiriram um grupo de modelos da Fundição J.J.DUCEL & FILS aumentando a quantidade de elementos em ferro a serem ofertados aos clientes alcançando aproximadamente 40.000 modelos. Esta produção criou condições de difusão, sobretudo, por meio de catálogos de modelos em ampla tiragem da arte neoclássica e da arte da antiguidade greco-latina que dominava o ensino das academias naquele período.

Entre os catálogos distribuídos pelas diversas fundições a partir de 1900, As Fundições Val d'Osne edita um denominado *Álbum nº 2: Fontes d'Art*, no qual são expostos cerca de mil modelos de estátuas, conjuntos escultóricos, bustos, etc (ALVES, 2009, p. 140). As estampas das peças que ilustram o catálogo eram

[38] ALVES, 2009, p. 62-64.

enumeradas e apresentavam informações de suas dimensões, autoria e origem da obra original, quando era o caso (FIGURA 18).

É interessante ressaltar o trânsito de peças, adquiridas por meio destes catálogos, entre Europa e América Latina, sobretudo a cidade do Rio de Janeiro, que possui o segundo maior acervo de fundições em ferro do mundo, com 150 peças cadastradas em 1999 pela Fundação Parques e Jardins – a maioria proveniente das Fundições Val D'Osne - e que atualmente ainda se encontram em processo de tombamento. O Rio Grande do Sul, ao contrário, foi paramentado com peças oriundas das Fundições Durenne durante as décadas de 1860 a 1870.[39]

A Vênus de Milo e a Vitória de Samotrácia são algumas obras reproduzidas em ferro e que também seriam largamente confeccionadas também em gesso para atender a demanda de encomendas realizadas pelas gipsotecas que mantinham este comércio ainda ativo pelo mundo afora.

No entanto, estas importantes empresas de fundições de ferro entram em declínio a partir do final do século XIX e as primeiras décadas do século XX e, sua produção vai sendo desativada gradualmente. Grande parte dos moldes e dos modelos é destruído com exceção das formas e moldagens religiosas.

> " Em Sommevoire, há um museu ou "depósito" criado em 1988 para esses modelos descartados. As peças são oriundas de diversas fundições do Haute-Marne. O local é também chamado de "Paraíso" , devido à grande quantidade de santos de gesso". (ALVES, 2009, p.48).
>
> "Se a fundição de arte da Haute-Marne dominava o mercado até 1939, após a guerra, modelos em ferro fundido serão às vezes refundidos em cubilôs (havia carência de matéria prima) e os modelos em gesso quebrados a marreta e jogados no lixo para dar lugar aos novos modelos. Apenas os modelos religiosos escaparão, por respeito; o local de estocagem destes denomina-se "o paraíso"." (FUNDAÇÃO PARQUES E JARDINS, [20--], p.16).

[39] (ALVES, 2009, p. 203).

FIGURA 18: Fundições Val D´Osne – catálogo de modelos, França



a) Capa do Catálogo *Album N°2 – Fontes d´Art* das Fundições Val D´Osne.
b) Modelo do conjunto escultórico *Laocoonte*.
c) Modelo da escultura Apolo Belvedere.
d) Modelo da escultura Vitória de Samotrácia.

Fonte: ALVES, 2009, p.59; IDEM, p.60; IDEM, p.61; IDEM, p.65.

Entretanto, na França, este período não reproduzia apenas esculturas clássicas greco-romanas, elementos da arquitetura medieval francesa ou objetos de arte dos artistas contemporâneos. A *Maison Raffl et Cie*[40] (FIGURA 19) foi uma famosa fabricante francesa de artigos religiosos – estátuas, imagens – e de mobiliário conventual. As imagens eram executadas principalmente em “gesso de Paris” (uma mescla de sulfato de cálcio em pó e pulverizado em uma quantidade de água que endurece rapidamente [BARTHE, 2001]), mas poderiam ser produzidas em cartão romano prensado ou também em ferro fundido. Entre os anos de 1871 e 1877, 62.547 imagens e estatuetas de caráter religioso foram produzidas, comercializadas e distribuídas pelo mundo inteiro. Estes “produtos” também eram ofertados aos seus clientes e revendedores por meio de catálogos, e as imagens podiam ser adquiridas com ou sem policromia.

No Brasil, o maior e mais erudito conjunto de imagens de gesso, do século XIX, se encontra exposto na igreja em estilo neo-gótico que faz parte do conjunto arquitetônico do Santuário do Caraça, em Minas Gerais. As peças apresentam padronagem formal e estilística semelhantes aos encontrados na escultura em madeira – policromia, douramento, panejamento movimentado, uso da técnica do *stencil*, etc.

[40] A Maison Raffl et Cie se localizava em Paris, no endereço: 64, Rue de Bonaparte.

FIGURA 19: Imagem N. S. do Carmo. Escultura em gesso policromada do final do século XIX com selo de identificação em metal da *Maison Raffl et Cie*, Paris, França.





Fotos: Alexandre Mascarenhas, 2008

1.1.6 A Arte Nova e Arte Déco (séculos XIX e XX)

A partir do final do século XIX e princípios do século XX, uma nova tendência formal dominou o cenário mundial, sobretudo na Europa e nas Américas: a *art nouveau*. Em Portugal e no Brasil, ficou conhecido como Arte Nova; na Itália era denominado *Stile Floreale* ou *Liberty*; na França, *Art Nouveau*; na Espanha, *Modernismo catalão*; na Inglaterra, *Flower Art* ou *Modern Style*; e na Alemanha esta vertente foi intitulada como *Junqendstil*. Este novo "conceito estilístico" foi predominatemente ornamental, inspirado especialmente na flora – elementos fitomorfos. Os movimentos dos ornamentos, das esculturas, dos esgrafitos murais das fachadas eram orgânicos, sinuosos, porém simétricos na sua representação. Não se identificam referências historicistas e a presença do motivo floral foi, portanto, sua principal característica. [41]

As cidades que mais se destacaram por sua produção artística neste período foram Paris, Nancy e Bruxelas. Obviamente, toda a Europa e, posteriormente, as Américas absorveram este novo estilo. A "Belle Epoque" foi ainda muito divulgada por artistas e arquitetos no Reino Unido como Charles Rennie Mackintosh e William Morris.

[41] MASCARENHAS, 2008, p.40.

Glasgow pode ser considerada como um museu aberto da arte nova onde observamos a presença de elementos deste movimento artístico espalhado pelos diversos edifícios que compõem a malha e a paisagem urbana da cidade. Ressaltamos a Igreja *Queen's Cross*, a Escola de Arte de Glasgow[42], residências como *Hill House* ou *Windyhill*, a Casa de Chá *The Willow Tea Rooms*, a galeria de arte *Hunterian* e principalmente a residência do próprio Rennie Mackintosh, atualmente transformado em museu. O gesso foi muito difundido na construção dos painéis decorativos em relevo que embelezam a maioria dos ambientes internos destas construções, geralmente criados pelas irmãs Frances Macdonald MacNair e Margaret Macdonald Mackintosh, esta última, esposa do renomado arquiteto. Alguns destes relevos em gesso policromado com incrustações de pedras ou pequenos fragmentos de vidro ou metal estão expostos no Museu *Kelvingrove Art Gallery and Museum*, na sala dedicada à história, criação e construção da arte nova na cidade a partir do final do século XIX onde podemos apreciar um conjunto de móveis, telas, projetos, objetos e painéis (FIGURA 20).

FIGURA 20: Paineis decorativos em alto relevo em gesso policromado elaborados pelas irmãs Frances Macdonald MacNair e Margaret Macdonald Mackintosh, Glasgow, IReino Unido.



a) Detalhe do painel The story of willowwood - *Kelvingrove Art Gallery and Museum.*
b) Painel em gesso e incrustacoes – Residência Charles Rennie e Margaret Macdonald Mackintosh.
c) Painel sem policromia, placas decorativas em alto relevo em gesso, *The Willow Tea Rooms.*
d) Projeto para painel decorativo – Buchanan Street Tearooms, 1896-1897.

Reprodução fotográfica por Alexandre Mascarenhas, 2012 do acervo *Kelvingrove Art Gallery and Museum.*

[42] A Escola de Arte de Glasgow (The Glasgow Scholl os Art) possui uma coleção de moldagens de gesso Greco-romanos, etruscos e medievais. Vale ressaltar a cópia da Vitoria de Samotracia na oficina de esculturas.

Na Bélgica, em Bruxelas, destacamos as inúmeras edificações projedas dentro do contexto da arte nova e, sobretudo da arte déco[43]. Entre os arquitetos que criaram um vasto grupo de obras, que atualmente fazem parte de circuitos de visitação turística ou para especialistas da área, mencionamos Henri Jacobs, Maurice Delcuve, Édouard Parys, Fernand Symons, Victor Horta e Paul Cauchie. A inspiração proveniente dos trabalhos dos Mackintosh e do pintor austríaco Gustav Klimt é facilmente percebida nos pormenores que compõem os elementos decorativos em gesso, ferro e madeira - mobiliário, portas e janelas, escadarias, maçanetas, painéis - destas construções, tombadas e consideradas patrimônio nacional. A maioria dos edifícios recebia em suas fachadas a ornamentação realizada por meio da técnica do esgrafiado, denominada em italiano como *sgrafito*. Essa técnica decorativa é executada por meio da sobreposição de argamassas pigmentadas em cal e gesso ou somente em gesso (ambientes internos), seguido da remoção, incisão ou raspagem parcial da ultima camada de acabamento criando painéis em relevo policromado, valorizados pelo jogo de texturas e cores. Os arquitetos da época contavam com a colaboração dos artistas do gesso – do *sgrafito* – tais como Privat Livemont, Henri Baes e Adolphe Crespin. A ornamentação mesclava elementos do reino vegetal, motivos zoomorfos, geralmente pássaros e faces e corpos de mulheres com longos cabelos e silhuetas esguias.

Victor Horta se consagrou como o maior representante da arte nova em Bruxelas, principalmente após o período em que viveu em Paris e quando finalizou seu curso na Academia de Belas Artes de Bruxelas com especialização em arquitetura. Horta se associa a aum grupo de burgueses e esta aproximação contribuiu para um vasto número de encomendas pela sociedade da classe alta local. Ressaltamos os projetos das residências *Autrique* e *Aubeq*, os hotéis *Tassel* e *Solvay et Van Eetvelde*, o centro comercial *Magasins Waucquiez* e seu próprio ateliê-residência, atualmente transformado e conhecido como *Maison Horta*. Horta elaborava praticamente todos os detalhes para seus projetos; desenhava e detalhava em pranchas, desenhos e aquarelas as portas, janelas, corrimãos das escadarias, degraus, mobiliário, vitrais,

[43] A arte déco surge a partir dos anos 1920 e foi caracterizada pela redução da ornamentação que apresentava linhas retas, criando frisos, molduras, cimalhas e cornijas além de elementos ornamentais geométricos e estilizados da padronagem vegetal. (MASCARENHAS, 2008, p41)

estruturas e decorações complexas em ferro forjado. Para seu ateliê-residencia, chegou a criar as maçanetas de cada porta e para isto desenvolveu moldes em gesso para servirem para a reprodução e fundição das peças (FIGURA 21). Estes moldes estão expostos em vitrines no porão do museu.

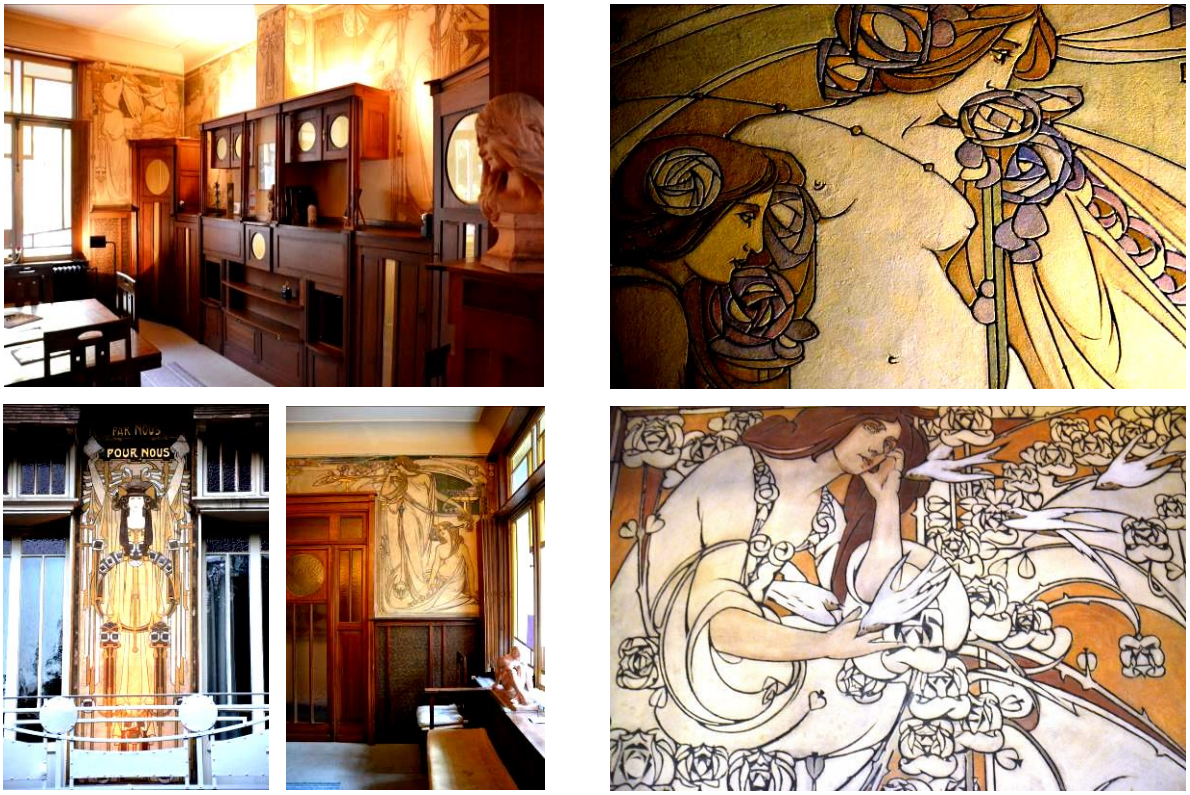
FIGURA 21: Maison Horta – Bruxelas, Bélgica



a) Maçaneta em ferro original da porta interna.
b) Moldes em gesso de maçanetas e outras ferragens.
c) Molde de ornamentação de fachada.
Fotos: Alexandre Mascarenhas.

Outro expoente deste estilo em Bruxelas foi o arquiteto e decorador Paul Cauchie. Entre as dezenas de residências que idealizou e executou, apresentamos aquela que foi considerada sua obra maestra: o projeto de sua própria casa. Esta edificação, erguida a partir de 1905, apresenta todo o conjunto de elementos que representam a arte nova. A estética, a simetria, a verticalidade e a geometria estão presentes na sensualidade dos esgrafiados da fachada principal, no mobiliário interno das salas, quartos, hall e corredores, nos vitrais internos, nas aberturas de ventilação de ar e na própria composição e distribuição dos espaços em si. A residência está composta por três níveis e na década de 1970 quase foi demolida. Recentemente sofreu uma intervenção complexa e integral de conservação e restauração, principalmente os esgrafiados externos e internos. A ornamentação externa está contida no eixo central da fachada frontal representada por um grupo de figuras femininas esbeltas e esguias com cabelos compridos e pigmentados nos tons amarelo, ocre, ouro, marrom e branco. Os painéis internos apresentam inspiração japonesa e decoram a sala de estar (FIGURA 22).

FIGURA 22: Maison Cauchie – mobiliário e esgrafiados em relevo policromados em gesso, Bruxelas.



Fotos: Alexandre Mascarenhas, 2012.

Ainda neste período uma grande quantidade de artistas e escultores utilizaram o gesso e a terracota (barro cozido) para a modelagem de suas esculturas, entre estes apontamos os franceses Jean-Baptiste Carpeaux, Aimé-Jules Dalou, Jules Coutan, François Auguste Réne Rodin, Antoine Bourdelle e François Pompom. Encontramos estes modelos reduzidos expostos em instituições museológicas dispersas por toda a Europa como o Museu Britânico, Museu D' Orsay, Museu Rodin, Casa-ateliê-museu Antoine Bourdelle, Museu Guimet, Museu do Louvre, Museu da Cidade de Dijon entre outros (FIGURA 23). O preconceito de expor modelos em gesso, em terracota ou em cera em uma mesma sala onde estão instaladas obras escultóricas originais em mármore ou madeira entalhada vem sendo dissipado nas últimas décadas do século XX, em razão da importância destes elementos em seu contexto processual dentro de uma oficina.

Países como Brasil, Uruguai e Argentina receberam grande influência e produziram uma variedade de projetos arquitetônicos e decorativos comerciais e residenciais que predominaram durante as primeiras décadas do século XX nos ambientes freqüentados pelas elites, apresentando valor de *status* social, político,

intelectual e econômico para estas sociedades. Muitas obras escultóricas, elementos decorativos em ferro forjado ou estruturas de metal *art nouveau* foram encomendados na Europa para adornar espaços internos de residências, jardins e ruas das cidades.

FIGURA 23: Gessos de Rodin (1880)



a) Modelo de gesso de *Jean-Baptiste Carpeaux* exposto no Museu *D' Orsay*, Paris
b) Modelo em terracota do Monumento a *Jean-Charles Alphand* (32 X 55 X 31 cm) exposto no Petit Palais – Museu *des Beaux Arts* de Paris, França.
c) Modelo em gesso, tamanho natural, de 1893 de *Jules Coutan* em exposição no Museu *D' Orsay* em Paris. Modelo que serviu como base para a fundição da peça em bronze em 1901 exposta no Museu de Historia Natural, França.
d) Modelo de conjunto e moldagem de cabeça em gesso de *Auguste Rodin* expostos no Museu Rodin, Paris.
e) Modelo de figura feminina em gesso (41 X 15 cm) exposto no Museu *François Pompom* em Salieu, França.

Fonte: FIGUEIREDO, 1992, p.158 | SIMIER, 2010, p.29; Foto: Alexandre Mascarenhas, 2012; FIGUEIREDO, 1992, p.240 | : DUBY & DAVAL, Vol. 2, p. 926; Dossier de L'Art nº19, 1994, p.12.

1.2. SURGIMENTO DE OUTROS MUSEUS E COLEÇÕES DE GESSO NA EUROPA E AMÉRICA | EXPOSIÇÕES UNIVERSAIS

Apresenta-se, em seguida, um texto sobre o surgimento das principais e primeiras coleções de gesso européias e a disseminação das moldagens nas academias de belas artes na América já a partir de princípios do século XIX. As coleções apresentadas foram selecionadas por terem sido objeto de pesquisa deste autor – visitas técnicas e estudos das peças e do acervo escultórico e documental.

1.2.1- Museus e Coleções de gesso na Europa | Exposições Universais

Na França, a partir do final do século XVIII e, sobretudo, nas primeiras décadas do XIX, o Ateliê de Moldagens do Museu do Louvre (FIGURA 24) já exercia com freqüência sua função de reproduzir peças em gesso a partir dos originais e comercializar para outros museus, ateliês de artistas ou coleções privadas.

Em 1848, os “oficiais do gesso”, empregados de ateliês franceses, exigiram por petição a organização de um “Ateliê Nacional de Moldagens” com a finalidade de formar uma coleção de esculturas nacionais, dispostas para estudos e pesquisas. Viollet-le-Duc assina o documento e propõe a criação de um museu de esculturas comparadas. Desde 1855, ele solicita ao ministro Jules Ferry e convence ao diretor da Escola de Belas-Artes Antonin Proust a incorporação da coleção do moldador Auguste Malzieux ao acervo pré-existente de moldagens do Palácio do Trocadero. Em 1867, o diretor do Museu de South Kensington, em Londres, toma a iniciativa de instalar um pavilhão-modelo na Exposição Universal de Paris com o objetivo de discutir o intercâmbio de moldagens entre as diversas instituições museológicas européias.

FIGURA 24: Reserva de moldagens do Louvre, Paris.



Fonte: DUBY & DAVAL, Vol.1, 2010, p.17.

O Palácio do Trocadero, durante a Exposição Universal de 1878, abre as portas do museu com reproduções de gesso organizadas em quatro temas e espaços distintos. Os ambientes, cronologicamente organizados, apresentam moldagens relativas à arte desde o período arcaico – assíria e egípcia – integrada à arte antiga grega e à estatuária francesa medieval até alcançar a cultura renascentista italiana e francesa. Esta última era constituída de reproduções arquitetônicas e ornamentais dos mais remarcáveis exemplares da cultura construtiva francesa. Após esta exibição, o Palácio do Trocadero foi espacialmente dividido em três museus permanentes: Museu Etnográfico, Museu de Escultura Comparada e Coleção "*Delaporte*" | *Musée Indo-Chinois* - composto de moldagens e objetos da cultura *khmer* e Indochina.

O "Museu de Escultura Comparada" foi oficialmente inaugurado, somente em 1882, pelo seu primeiro diretor, o artista-escultor e moldador Adolphe Victor Geoffroy-Dechaume - que já havia colaborado com Viollet-le-Duc em algumas obras de "restauração". As moldagens de rosáceas, grupos escultóricos, portadas completas de igrejas e basílicas como as de Vezelay e Amiens, capitéis, entre outros elementos arquitetônicos e decorativos forneceu ao museu um caráter pedagógico. Isto permitiu aos visitantes e estudiosos um maior entendimento e a possibilidade de comparações de estilos, períodos e regiões de origem das obras, que estavam expostas próximas umas das outras. O sucesso de visitação foi tão grande que as doações se multiplicaram. A estas salas destinadas às moldagens se integraram, posteriormente, outros espaços destinados à pintura mural e maquetes de arquitetura (FIGURA 25).

FIGURA 25: Museu de Escultura Comparada no final do século XIX – Palácio do Trocadero, futuramente denominado Museu dos Monumentos Franceses, Paris, França.

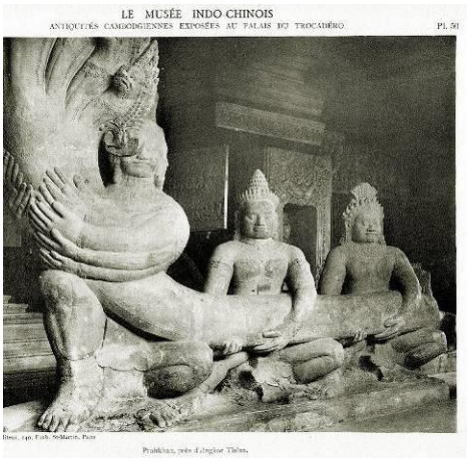


Fonte: FALSER (2011, p.17)

Entretanto, Louis Delaporte participa de diversas expedições pelo Laos, Camboja e Indochina a partir dos anos 1866. Ele se torna um grande conhecedor e divulgador desta arte na França. Em sua última missão no Camboja, Delaporte integra em sua equipe o moldador italiano Ghilardi com o objetivo de realizar moldes de gesso das ornamentações e da arquitetura dos templos de Angkor-Wat. Outro admirador desta cultura, Emile Soldi, popularizaou a arte *khmer* em sua publicação de 1881 denominada *Les arts méconnus – les nouveaux musées du Trocadéro*. É importante mencionar que muitas reproduções em gesso, a partir dos moldes originais, para as missões científicas, eram executadas dentro de espaços do Museu Sarraut, em Phnom Penh, capital do Camboja, inaugurado, em 1920, com uma coleção permanente de objetos antigos da cultura kmer. (FIGURA 26).[44]

FIGURA 26: Coleção Delaporte | Musée *Indo-Chinois* no Palácio do Trocadero - local que futuramente iria abrigar o Museu dos Monumentos Franceses, Paris, França.





Fonte: FALSER (2011, p.28); IDEM (2011, p.20)

A Exposição Universal de 1889, ocorrida também em Paris, para celebrar o centenário da Revolução Francesa, contribuiu para uma nova etapa evolutiva do Museu de Escultura Comparada pois aumentou o acervo da coleção de moldagens. Esta mesma Exposição Universal se destacou pela inauguração da Torre Eiffel, integralmente construída em ferro, minério já bastante difundido nas Fundições francesas do Haute-Marne.

[44] FALSER, 2011.

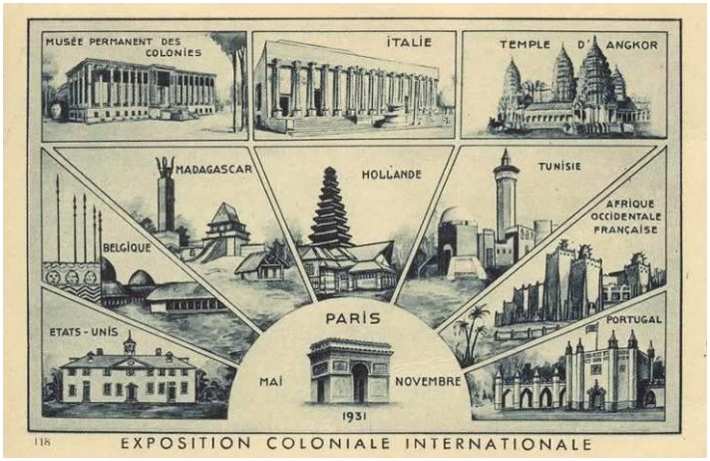
As Exposições Universais e Internacionais se multiplicaram por diversas cidades do mundo e ocuparam, portanto, um papel muito importante na difusão da técnica da moldagem e reprodução, pois foi por meio desta tecnologia que se tornou possível, finaceiramente e em tempo reduzido, a montagem e desmontagem dos “pavilhões” que representavam as culturas construtivas e ornamentais de cada país participante. Estes “pavilhões” eram “montados” utilizando peças que eram encaixadas e fixadas facilmente; depois recebiam acabamento e seu interior apresentava decoração conforme cada projeto. Além disto, a difusão da cultura artística, sobretudo no caso da escultura, era apresentada por cópias de gesso ou de cimento do original que não era passível de ser transportado ou removido de seu local de origem.

Outro exemplo interessante aconteceu, já em 1931, na Exposição Colonial Internacional de Paris (*Exposition Coloniale Internationale de Paris*) quando se reproduziu em uma vasta área na região de Vincennes, monumentos arquitetônicos representativos das diversas colônias francesas distribuídas pelos continentes asiático, africano e americano. Além da arquitetura, esta exposição tinha o objetivo de divulgar a cultura típica destes “países” - costumes, vestuário, folclore, dança, música, artes plásticas e decorativas. A “edificação” mais impressionante foi o complexo arquitetônico representando a cultura *khmer*, montado por meio das moldagens ornamentais geradas dos moldes de gesso realizados *in loco* sobre os templos de Angkor Wat, no Camboja (FIGURA 27).

Após o término da Exposição Colonial Internacional de Paris, a estrutura arquitetônica e ornamental do templo *khmer* foi desmontada e guardada entre as reservas técnicas do Museu Guimet e do Palácio de Versalhes.

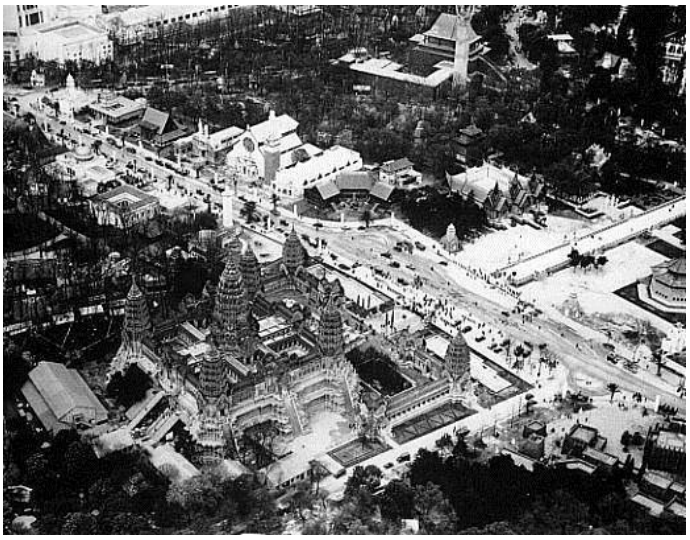
O edifício que abriga o Museu dos Monumentos Franceses – antigo Museu de Escultura Comparada - foi completamente restaurado e reabilitado em meados dos anos 2000. Sua reabertura ocorreu em 2009 e ocupa parte do pavimento térreo do *Palais de Chaillot - Cité de l´architecture et du patrimoine*, em Paris onde se manteve a didática contextual e historicista idealizada por Le-Duc com o objetivo de difundir o panorama cultural arquitetônico e patrimonial francês ao grande público.

FIGURA 27: Exposição Colonial Internacional de Paris, 1931.









a) Poster de divulgação da Exposição Colonial Internacional de Paris
b) Cartão-postal do Pavilhão representativo da cultura kmer – reprodução parcial de Angkor Wat.
c) Fotografia frontal da visitação do público ao Pavilhão.
d) Fotografia aérea do complexo monumental do Pavilhão.

Fonte: FALSER, 2011, p.28; IDEM, p.20; IDEM, p.28; IDEM, p.20

Esta coleção apresenta valor estético, documental e arqueológico de extrema importância. Seu valor estético e formal está na facilidade de acesso de variadas obras, em tamanho natural, que percorrem épocas e estilos distintos da arte e da arquitetura francesa instaladas uma ao lado da outra permitindo pesquisas comparativas. Seu valor documental está diretamente associado à técnica de construção das moldagens onde o visitante pode visualizar e compreender a tecnologia construtiva daquela moldagem seja observada de frente, seja por detrás. Além disto, existem programas multimídias instalados nos diversos pontos de apoio informatizados

e espalhados pelo espaço de exposição que também abordam o processo tecnológico desta técnica. O valor arqueológico, por sua vez, se dá pelo conjunto de elementos arquitetônicos que contem um número de informação construtiva e decorativa (apresentam detalhes ornamentais, formais e estilísticos) maior que os próprios originais, já desgastados e degradados com o tempo por meio de ações de vandalismo, das guerras, das intempéries, do abandono ou do uso e das práticas de conservação inadequadas. (FIGURA 28).

FIGURA 28: Museu dos Monumentos Franceses, Paris, França.



a) Revitalização do Museu de Monumentos Franceses em 2008.
b) Detalhe da moldagem do conjunto arquitetônico da fachada principal da basílica de Vézelay.
c) Museu de Monumentos Franceses em 2012.

Fotos: Alexandre Mascarenhas, 2008 - 2012.

Interessante salientar que cada moldagem exposta apresenta uma placa informativa, resultado de extensa pesquisa, onde se destaca a origem arquitetônica e geográfica daquele elemento pontuado em um mapa da França, além de apresentar dados pertinentes como o nome do *mouler* (aquele que executa o molde) ou do copista (aquele que executa a moldagem), a data de entrada da peça no Museu, seu número de inventário e sua data de *classement* (espécie de tombamento) do edifício original.

Durante este período se proliferam outras coleções pelas cidades francesas, sobretudo de caráter acadêmico, como por exemplo, as que ainda atualmente resistiram ao tempo e se encontram em Estrasburgo, Montpellier ou Dijon. Em Londres foi inaugurado o Museu Victoria & Albert onde duas grandes salas expõem moldagens que englobam quase todos os estilos da história arquitetônica e escultórica. Todas as pecas estão recebendo intervenções de conservação: higienização, recomposição e

consolidação. No dia 15 de junho de 2012 houve um congresso intitulado *Technical considerations on the original casting and the conservation of the V&A's Portico de La Gloria* coordenado por Victor Hugo Lopez e Johanna Puisto, com recursos do Governo espanhol cujo objetivo foi apresentar a história da construção original do pórtico que faz parte da fachada principal da igreja de Santiago de Compostela, a realização do molde em tacelos e da moldagem em gesso e, o processo de restauração desta réplica que faz parte do acervo do *V&A Museum* (FIGURA 29).

FIGURA 29: Museu Victoria & Albert – coleção de moldagens, Londres.



Fotos: Alexandre Mascarenhas, 2012

Entretanto, em Basel, na Suíça, o Museu *Skulpturhalle Basel des Antikenmuseums* apresenta cópias exclusivamente do período clássico greco-romano. É a instituição museológica destinada a moldagens de gesso que possui a maior quantidade de 'fragmentos' dos dois frisos laterais do Partenon de Antenas. Estas réplicas preservam mais informações dos detalhes escultóricos que os próprios originais, muito deteriorados pelas ações das intempéries, abandono e má conservação (FIGURA 30). Este espaço museal se divide em sala de exposição permanente no nível térreo juntamente com a recepcao, loja e cafeteria; reserva técnica e mini-auditorio no subsolo; escritórios de administração no primeiro pavimento. A reserva técnica, apesar do título, está aberta para visitação, pois se encontra completamente bem equipada com controle de temperatura e umidade; as peças estão organizadas e separadas por temas específicos e instalados em prateleiras e, aquelas de grandes dimensões estão fixadas no piso. O mini-auditório concentra palestras e cursos na área da história clássica greco-romana e sobre a origem e os objetivos de se

manter um museu de moldagens em gesso. O uso acadêmico ainda é muito difundido pelos alunos das escolas de belas artes e de arquitetura para as disciplinas de desenho.

FIGURA 30: Museu *Skulpturhalle Basel des Antikenmuseums* – coleção de moldagens, Basel, Suiça.






a) Frisos do Partenon.
b) Aluno exercitando o desenho a partir das moldagens de bustos de imperadores romanos em gesso.
c) Reseva técnica com pequeno auditório ao fundo.
Fotos: Alexandre Mascarenhas, 2012

A história e o desenvolvimento das coleções de gesso de estátuas da antiguidade clássica com fins pedagógicos inicia na Bélgica a partir de 1801, ano em que a Academia de Belas Artes de Antuérpia (*L´Academie des Beaux-Arts d´Anvers*) adquire uma cópia do grupo escultórico *Laocoonte*. Em seguida o Atelier de Moldagens do Museu do Louvre envia uma série de moldagens em gesso para a Academia de Michelen (1802), Academia de Desenho de Gante (1803-1804), Escola de Gravuras de Bruxelas (1839), Academia de Bruges (1864), Universidade Católica de Louvain (1864), Academia de Belas Artes de Tournai (1868) e Academia de Belas Artes de Bruxelas (1879). Esta última recebe aproximadamente uma centena de peças entre elas, moldagens de Apolo de Belvedere, O Gladiador de Borghese, Castor e Polux, Vênus de Arles, o Discóbulo, Mercúrio, bustos de Homero, Eurípides, Hipócrates e Demóstenes, o grupo escultórico Laocoonte e fragmentos de frisos do Partenon – algumas destas peças foram encomendadas diretamente pelo pintor Pierre-Joseph Verhaeghen quando este se encontrava na Itália.[45]

[45] DRIESSCHE (2005, p.341)

Entre as numerosas instituições belgas, destacaremos apenas quatro coleções museólogicas e acadêmicas selecionadas por sua diversidade histórica, temporal e cultural: Museu de Louvain-la-Neuve, Museu Real de Arte e História | Atelier de moldagens (*Musée Royaux d'Art et d'Histoire – Atelie de Moulages du Cinquantenaire*), Museu de Arte Funerária Ernest Salu (*Musée d´Art Funeraire Ernest Salu*) e Museu Real da África Central (*Musée Royal de L´Afrique Centrale*).

Inicialmente apresentaremos a coleção da Universidade Estadual de Liége – criada em 1817 acompanhada de uma coleção de moedas, medalhas e um grupo de moldagens de esculturas antigas doadas por Guilherme I (*Guillaume* I) - cujo espólio será posteriormente, já em meados do século XX, desmembrado entre a Universidade de Leuven e o Museu da Cidade de Louvain. No entanto, já em 1864, o Museu de Moldagens da Universidade Católica de Louvain é inaugurado juntamente com a abertura de seu primeiro curso de arqueologia. Este acervo apresenta unicamente fins didáticos. Em 1866 cria-se uma Sociedade dedicada às moldagens de objetos de arte religiosos (*Société pour Le moulage et La reproduction d´objets d´art religieux*) com o objetivo de difundir a técnica de reprodução e comercialização destes objetos, sobretudo a arte religiosa medieval.

Nas primeiras décadas do século XX, a Primeira Grande Guerra Mundial destruiu e degradou centenas de edificações entre elas o prédio que abrigava a Universidade de Louvain e, consequentemente se perdeu um grande número de moldagens do seu acervo. Observa-se, então, um movimento de cooperação entre instituições gregas, alemãs e italianas com o intuito de fornecer peças em mármore e em gesso para a reinstalação da coleção de arte e de arqueologia nos espaços universitários a partir de 1927, cuja inauguração oficial do "Museu de arqueologia clássica" aconteceria apenas em 22 de maio de 1930 em uma homenagem de "Reconhecimento da Universidade à Grécia". Esta coleção composta por peças da antiguidade – Mesopotâmia, Assíria, Egito, Grécia e Roma – alcança aproximadamente 1.000 peças.

Entre os modelos medievais e renascentistas, compostos por 350 moldagens, observamos um baixo-relevo de Donatello (Pádua), estátuas da igreja Notre Dame de Treves (Alemanha) e a tumba monumental de Sansovino (Roma). Já na década de 1950, por iniciativa do professor Jacques Lavalleye, a coleção é ampliada, e se organiza uma sessão dedicada a Arte Cristã. Neste período, um apoio financeiro do

mecenas Barão Van Zeeland permite a aquisição de dezenas de moldagens oriundas do Ateliê de Moldagem dos Museus da França, hoje designado *Reunión de Musèes Nationaux* (RMN). [46]

Novos esforços foram necessários, após a Segunda Grande Guerra Mundial, para reorganizar o acervo para ser utilizado ao ensino acadêmico. Em entrevista com o Professor e pesquisador Bernard Van Den Driessche, responsável pelo espólio e reserva técnica dos gessos da atual Universidade Católica de Louvain-la-Neuve, percebe-se sua decepção em relação ao acervo - que apresentava uma importância enquanto conjunto - quando este é separado e dividido, a partir dos anos 1960, entre a *Katholieke Universiteit Leuven* e a Universidade Católica de Louvain. Esta última constrói novo conjunto universitário e passa a ser denominada Universidade Católica de Louvain-la-Neuve onde, a partir de 1974, parte das moldagens de seu acervo serão expostas no novo Museu de Louvain-la-Neuve, guardadas na reserva técnica ou distribuídas em espaços administrativos e corredores da instituição (FIGURA 31).[47]

FIGURA 31: Museu de gessos de Louvain-la-Neuve, Bélgica.



a) Coleção de moldagens do Museu de Arqueologia Clássica instalada na Universidade católica de Louvain, 1930.
b) Museu de Louvain-la-Neuve – sala com moldagens de figuras medievais, 2012.
c) Reserva técnica de moldagens da Universidade Católica de Louvain-la-Neuve, 2012.

Fonte: DRIESSCHE (2005, p.350); Foto: Alexandre Mascarenhas, 2012; IDEM, 2012.

O Encontro Internacional de Montpellier, realizado em 1997, discutiu a técnica de moldes e moldagens, seu uso e a história das coleções de gesso. Tomas Lochman,

[46] MUSÉE DE LOUVAIN-LA-NEUVE (2001, p. 25) | DRIESSCHE (2005, p.348-350).
[47] Visita ao Museu e à reserva técnica de moldagens de gesso da Universidade Católica de Louvain-la-Neuve e, entrevista com Prof. Bernard Van Der Driessche realizada em 11 de maio de 2012, Bélgica.

diretor da *Skulpturhalle de Bâle*, propôs a realização de inventários das coleções baseado em um modelo que ele próprio havia produzido e utilizado na Universidade de Estrasburgo, na França. Logo após um projeto museográfico executado em 1998, parte das obras foi integrada à coleção permanente. A execução destes inventários pelas instituições permitiu localizar moldagens provenientes de um mesmo ateliê, revelar exemplos de *moldagens únicas* (quando em seguida ao processo de fundição da moldagem, se destrói o molde) ou, ainda, a existência de uma peça exclusiva, já que a obra original a partir do qual se executou o molde e consequentemente o modelo, já se perdeu ou foi destruída em algum momento da história. [48] No artigo *L´Antiquité et les moulages en plâtre en Belgique: 1830-1930* (Antiguidade e as moldagens em gesso na Bélgica: 1830-1930) publicado e apresentado no Colóquio Internacional organizado em Bruxelas em abril de 2005, Van Den Driessche (2005, p.353) ressalta que as moldagens ainda existentes constituem uma referência importante em relação aos originais em precário estado de conservação, destruídos ou desaparecidos em função das guerras, de ataques terroristas, de catástrofes naturais, da constante poluição ambiental ou ainda da inexistência de políticas de preservação e de meios inadequados de gestão patrimonial.

O acervo do *Musée Royaux d'Art et d'Histoire – Atelie de Moulages du Cinquantenaire*, começou a ser montado a partir de 1849 quando foi encomendado um conjunto de peças para o Museu de Belas Artes de Bruxelas. Entre 1845 e 1849 dezenas de cópias de gesso realizadas diretamente sobre os monumentos de Atenas, como o Partenon, se integraram a outros grupos de moldagens provenientes da Itália (1850), dos Museus Nacionais de Paris (1852 – *Musées Nationaux de Paris*) e do Museu de South Kensington.[49]

Estas obras em gesso, assim como parte do acervo de pinturas foi transferido ao Palácio Ducal – futuro Palácio das Academias - sendo aberto à visitação pública em 1862. Entre 1870 e 1884 o Rei Leopoldo estimulou a criação do Museu de Intercâmbios Internacionais com ênfase na coleção de moldagens e reproduções de monumentos e objetos de arte (*Musée des Echanges Internationaux - Collection de moulages et reproductions de monuments et objets d´arts*) proveniente do Palácio das

[48] Disponível em: www.plastercastcollection.org, [19--].
[49] O batistério original foi construído em pedra entre os séculos XIII-XIV.

Academias, sendo inaugurado em 1886. Esta coleção foi instalada em uma das áreas do conjunto monumental edificado para receber a Exposição Nacional destinada à comemoração, em 1880, do cinqüetenário da independência belga, e, que receberia em 1897 a Exposição Universal.

Atualmente este complexo arquitetônico, situado em um grande parque dentro da cidade de Bruxelas, é conhecido como *Musée du Cinquantenaire* e, abriga o Museu Militar, o Museu Real de Arte e de História, café-restaurante e livraria, Biblioteca, Museu de automóveis antigos, Serviços Administrativos e o Ateliê de Moldagens (*Atelie de Moulage*) que é composto pela reserva técnica de moldes, reserva técnica de modelos, oficina prática de execução de reproduções sob encomenda e conservação de peças e sala da administração (FIGURA 32).

FIGURA 32:*Musée du Cinquantenaire*, Bruxelas, Bélgica.



a) Vista parcial do complexo arquitetônico do *Musée du Du Cinquantenaire.*
b) Sala das Moldagens em exposição permanente – final do século XIX.
c) Moldagem em gesso da grande colunata de Apamée, Síria, em exposição permanente no Museu de Arte e de História – junho 2012.

Foto: Alexandre Mascarenhas, 2012; Fonte: MONTENS (2008, P.31); Foto: Alexandre Mascarenhas, 2012.

A seção destinada às moldagens foi acompanhada de catálogo, com descrição das peças e do percurso da exposição, editado em 1897 por Henry Roussseau, profissional efetivo da Administração das Belas Artes e da Seção Artística da Comissão Real de Intercâmbios Internacionais – criada em 1871. Este intercâmbio de moldagens torna-se comum e o trânsito de peças entre instituições de cidades como Berlim, Dresdem, Munique, Bruxelas, Paris, Madri ou Londres intensificou-se.

A coleção do Museu Real de Arte e História de Bruxelas (*Musée Royaux d'Art et d'Histoire)* é constituída de quatro mil reproduções realizadas a partir de obras originais que englobavam a arte do período da pré-história até o século XIX. Rousseau publicou,

em 1900 um novo guia destinado ao visitante e outro Catálogo em 1913, reeditado em 1926, denominado *Catalogue sommaire des moulages* considerado ainda hoje uma contribuição importante para a memória e o resgate da técnica e das estampas pertencentes à coleção que contava ainda com bustos de personagens iluministas e intelectuais franceses e imaginária religiosa medieval, antecipando assim o encontro *L'office International de Musée.*

Este evento internacional, ocorrido em 1928, discutiu a valorização deste acervo e a sistemática reprodução das obras consideradas importantes, em uma tentativa de contribuir para o estudo, conhecimento e difusão da arte e da técnica de reprodução. A exposição de algumas das peças da coleção resultou em recursos que foram investidos no *Atelier de Moulages* (Oficina|atelier de reprodução).

Valérie Monten (2008) relata em sua publicação *Les moulages des musées royaux d'art et d'histoire: Histoire de la collection & de l'atelier des reproductions en plâtre* que a Primeira Grande Guerra Mundial e a disseminação da fotografia - nova prática tecnológica que agregava grande valor comercial e abrangia maior função em relação aos desejos sociais e mercantis da época - contribuíram para a redução progressiva do valor dos museus de moldagens. Desta forma, a maioria das salas de exposição de moldagens do Museu de Bruxelas foi desmontada e suas peças redistribuídas por espaços comuns, "guardadas" em depósitos ou destruídas por falta de espaço em conservá-las. Durante um curto período, as reproduções de gesso perderam seu valor como obra de arte e, sobretudo como instrumento de divulgação da arte no ensino e pesquisa acadêmica.

No entanto, a Oficina de Moldagens (*Atelie de Moulages*) instalado na ala norte do complexo arquitetônico do *Musée du Cinquantenaire* sobreviveu às Grandes Guerras, às crises sócio-político-econômicas e culturais, às mudanças de gosto e de postura social e comercial e, mesmo com todas estas dificuldades, se tornou o principal fornecedor de moldagens àquelas instituições museológicas parcialmente destruídas durante as guerras e que necessitavam recompor seus acervos. O *Atelie de moulage* adequou, renovou e adquiriu outros modelos e moldes para atender às novas demandas oriundas de um público privado interessado na arte egípcia, assíria e mesopotâmica que poderia apresentar acabamento patinado imitando bronze ou ouro. As grandes lojas (*magazins*) também encomendavam peças decorativas para seus espaços se torrnarem mais atraentes comercialmente, e, a partir das décadas de 1960

e 1970 houve um retorno da aquisição de peças da cultura greco-romana com o objetivo de ensino acadêmico nas Academias para as disciplinas de desenho, escultura, arqueologia e arquitetura.

Atualmente a ”Oficina” continua prestando serviços e realiza reproduções em gesso por meio dos moldes originais que se mantiveram conservados e sobreviveram durante mais de um século no depósito. Os moldes foram higienizados e restaurados e as cópias continuam sendo produzidas manualmente seguindo todo o processo tradicional de fundição em gesso respeitando o tempo, o uso de equipamentos e ferramentas tradicionais e mantendo o ”saber-fazer” dos antigos escultores, modeladores, moldadores e copistas do mundo antigo (FIGURA 33).

FIGURA 33: Ateliê de Moulage du Musée du Cinquantenaire – Musée Royaux d´Art et d´Histoire, Bruxelas, Bélgica.



a) Catálogo descritivo de Henry Rousseau para a exposição das moldagens de gesso no Musée Du Cinquantenaire.
b) Reserva ténica de moldes do Atelie de Moulage Du Musée Du Cinquantenaire – Musée Royaux d´Art et d´Histoire.
c) Galeria de moldagens em exposição para comercialização de peças aos clientes – detalhe de Hércules Farnese.
d) Atelie de moldagens, modelagem e reprodução de gessos a partir de moldes originais do século XIX.

Fotos: Alexandre Mascarenhas, 2012; IDEM, 2012; IDEM, 2012; IDEM, 2012.

O Museu de Arte Funerária Ernest Salu (*Musée de L'Art Funéraire Ernest Salu*) criado em 1872 está situado em uma região periférica de Bruxelas, em uma edificação histórica localizada do lado esquerdo do acesso principal ao Cemitério de Laken - um dos mais eruditos cemitérios no que diz respeito ao nível artístico construtivo e ornamental de seus túmulos e dos célebres personagens ali enterrados representando a alta burguesia da cidade.

Durante mais de um século, entre 1874 e 1984, a família Salu (avô, filho e neto) realizava esculturas e ao mesmo tempo se dedicava em produzir monumentos

funerários. O escultor Ernest Salu I foi um grande especialista na arte funerária – esculturas e monumentos funerários - e apresentava em seu ateliê um acervo de modelos funerários em gesso em tamanho e escala natural que facilitava a escolha e encomenda pelos seus clientes. Na época de auge deste ateliê, havia aproximadamente 40 auxiliares e uma dezena de escultores trabalhando na execução de esculturas, ornamentos e conjuntos funerários. O último descendente desta família de escultores-modeladores, Ernest Salu III, encerrou suas atividades em 1984 e conservou o ateliê no seu estado original. Após seu falecimento em 1987, Bruxelas perdeu, portanto, a referência de um dos últimos ateliês de artistas – de tradição familiar - que a partir do século XIX se dedicou ao ofício da escultura e à última oficina que se dedicava na produção de monumentos funerários.

A atual responsável pelo acervo e pela conservção dos modelos e do “Centro de Arqueologia & Museu de Arte Funerária – Atelie Ernest Salu”, Linda Van Santvoort, acolhe os pesquisadores e curiosos no tema por meio de atendimento previamente marcado. Van Santvoort nos explica minuciosamente a origem, a história e o processo criativo e de produção das esculturas da família Salu e, aborda ainda as técnicas da modelagem, moldagem em gesso e da sua transposição para a pedra de monumentos funerários.[50]

O acervo museográfico está apresentado cronológico, didático e construtivamente entre os diversos espaços da edificação que preservam ainda suas funções originais: hall de entrada e recepção dos clientes, loja onde figuravam seus modelos em gesso patinado imitando bronze, mármore ou na cor branca, ateliê prático conforme funcionou no século XIX e reserva técnica. (FIGURA 34).

[50] Visita ao Museu de arte Funerária Ernest Salu e entrevista com a Sra. Linda Van Santvoort realizada no dia 10 de maio de 2012, Bruxelas, Bélgica.

FIGURA 34: Museu de Arte Funerária Ernest Salu, Bruxelas, Bélgica.



a) Modelo em gesso de monumento (busto) funerário.
b) Modelo vivo para concepção do modelo em gesso para composição de monumento funerário.
c) Modelo de monumento funeráro – maquete em escala reduzida em gesso – Reserva técnica.
d) Atelie do modelador e escultor Ernest Salu.
Fotos: Alexandre Mascarenhas, 2012; IDEM, 2012; IDEM, 2012; IDEM, 2012.

A este surpreendente museu-ateliê foi integrado, recentemente, o espólio de modelos em gesso, de croquis e documentação textual e fotográfica da empresa de cantaria Emile Beernaert. Entre os modelos, existem alguns que foram utilizados na ornamentação do Castelo Real de Laeken, no Museu da África Central, nas Galerias Reais de Ostende, nas arcadas do Musée du Cinquantenaire além do chafariz Anspach localizado na Praça de *Brouckere* em Bruxelas. Este conjunto de peças ainda se encontra guardado em um depósito de pequenas dimensões e que ainda não foi inventariado, higienizado, restaurado e inserido no espaço museológico para acesso público.

Em relação à política de preservação do acervo do Museu Ernest Salu, observamos ações realizadas entre os anos 2006 e 2007 pela equipe técnica do Instituto Flamengo do Patrimônio (*L´Institut Flamand du Patrimoine*), por meio de um projeto experimental e inédito no país, de estudos direcionados para a conservação de objetos de gesso. Esta primeira fase de intervenção se concentrou na restauração física e estrutural das peças, sanando problemas como fraturas, fissuras, perdas pontuais e tratamento da oxidação ocasionado pelos elementos de ferro – utilizados geralmente no interior das moldagens para garantir sua estrutura e resistência –, na higienização e na camada de acabamento das moldagens e modelos de gesso. Existe um grande interesse em pesquisar, estudar e documentar de forma mais aprofundada

não somente estas técnicas de fabricação e de acabamento, mas, sobretudo, aquelas moldagens únicas, consideradas “obras de arte” pelos críticos e estudiosos do assunto, uma vez que seus originais já desapareceram ou se encontram em coleções particulares, sem acesso aos pesquisadores e ao público[51].

Outro interessante espaço museológico, o Museu Real da África Central (*Musée Royal de L´Afrique Centrale)*, possui um acervo voltado principalmente à etnografia, à fauna e à flora da África Central, sobretudo do Congo, ex-colônia belga. No entanto, sua reserva técnica apresenta um reduzido, mas interessante, conjunto de moldes e moldagens executadas em 1911 pelo escultor belga Arsène Matton de espécies humanas – bustos e cabeças - de tipos da raça negra em Leopoldville, cidade do Congo.

Estes moldes, em tasselos de gesso, e suas moldagens, também em gesso, serviriam posteriormente para executar cópias em bronze que apresentavam maior realidade e ressaltavam a expressividade dos personagens ilustrados. Havia certa estranheza por parte dos habitantes africanos, sobretudo as crianças, em relação à técnica de execução dos bustos realizados diretamente *in loco* sobre suas faces, pois estes tinham receio de ficar sem respiração.

O processo tecnológico consistia em “assentar” o gesso, em consistência pastosa, sobre toda a superfície do rosto ou do busto do indivíduo e esperar secar e endurecer para então ser removido. As narinas recebiam tubos para respiração que ocasionavam algum desconforto. (FIGURA 35).

[51] L´ATELIER SALU A LAEKEN (s/d).

FIGURA 35: Moldes e moldagens expostos no Museu Real da África Central, Bruxelas, Bélgica.



a) Molde e reprodução em gesso de busto da etnia Kimbu, Congo, 1911.
b) Escultura sobre marfim executada após modelo de gesso de criança da etnia makoko, Congo, 1911.
c) Molde em tasselos de gesso para produção de cópia em bronze de figura da etnia Kimbo, Congo, 1911.

Fotos: Alexandre Mascarenhas, 2012; IDEM, 2012; IDEM, 2012.

Já comentamos no início do texto sobre as primeiras manifestações de reprodução de partes do corpo humano – mãos, pés, braços, pernas, dorsos, bustos, orelhas, faces etc - como atividade acadêmica do ensino da anatomia nos ateliês de artistas ou nas academias de belas-artes. Estas práticas nunca deixariam de existir, no entanto, serão retomadas com grande força e vigor em meados do século XIX até princípios do século XX por alguns estudiosos e artistas modeladores-escultores. O naturalismo e o realismo humano – a representação do nu -, vegetal e animal é um tema recorrente e será abordado em estudos comparativos da anatomia e paleontologia pelo francês zoologista e naturalista George Cuviern que estuda as espécies da fauna e flora, sobretudo àquelas em extinção. A produção de moldes e cópias de gesso executadas diretamente sobre "fragmentos ou vestígios" arqueológicos encontrados na natureza pode contribuir para pesquisas comparativas com fins científicos nas áreas da etnografia, botânica e antropologia. Estas ações, não destrutivas, imprimem no gesso o material que se deseja estudar.

Observamos, ainda, que o uso da técnica representa um importante instrumento científico para reconstituições arqueológicas que simulam ambientes pré-históricos em

instituições museológicas contribuindo para seu entendimento por parte do público, sobretudo, estudantil e universitário[52].

Dentro deste contexto, destacamos alguns nomes reconhecidos internacionalmente de escultores-modeladores, ou seja, aqueles profissionais que executavam manualmente um “esboceto” também denominado “modelo”, geralmente em escala reduzida e em argila, gesso ou cera, de uma peça que seria posteriormente ampliada e reproduzida em outros materiais como a pedra ou o metal. Estes artistas apresentaram, durante parte de sua carreira artística, o apreço pelo naturalismo e realismo, e, produziram “peças” modeladas ou moldadas que serviriam como modelo ou inspiração em seus ateliês. Entre estes, ressaltamos o trabalho de Adolphe Victor Geoffroy-Dechaume, Alexandre Marie Dumoutier, Auguste Rodin, Emile Antoine Bourdelle, Jules Dalou, François Pompom, Jean-Baptiste Carpeaux, Soares dos Reis, Teixeira Lopes e José Luis Zorrilla de San Martín[53] (FIGURA 36).

FIGURA 36: Modelos, moldes e moldagens em de inspiração naturalista – realista.



a) Moldagem executada sobre um corpo natural feminino - Geoffroy-Dechaume, 1840-1845.
b) Moldagem executada sobre a cabeça de Matua Tawai, da Nova Zelândia – Dumoutier, 1838.
c) Moldagem de pelicano executada por meio de modelo e molde de gesso – François Pompon, 1913-1918.
d) Molde em gesso executado diretamente sobre espécies vegetais naturais - Reserva técnica de gessos da Universidade Católica de Louvain-la-Neuve.

Fonte: FALSER, 2011, IDEM, 2011; Alexandre Mascarenhas, 2012; IDEM, 2012.

[52] FALSER, 2011.

[53] Todos estes escultores tiveram contato entre eles, seja como mestres ou como aprendizes. Soares dos Reis e Teixeira Lopes são portugueses, provenientes do Porto, e, José Luis Zorrilla de San Martín é uruguaio, de Montevideu. A maioria destes artistas deixou um acervo extenso de modelos, moldes e moldagens em gesso que estão expostos em diversos museus que levam seus nomes.

Na Espanha, mencionamos uma coleção de mais de três mil moldagens de gesso – representantes das obras maestras das culturas egípcia, assíria, clássica greco-romana, medieval, românica, gótica, renascentista e barroca - que foi dividida em duas instituições: Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, em Madri e o Museu de Reproduções de Valladolid. A partir da década de 1990, iniciaram-se as intervenções de conservação e limpeza deste conjunto de réplicas. Grande parte deste acervo foi adquirido por Velásquez e Anton Mengs diretamente em Roma ou no Vaticano, quando estes profissionais prestaram seus serviços para a realeza nos séculos XVII e XVIII.

A Real Academia de Bellas Artes de San Fernando dedica algumas salas para a exposição permanente de algumas peças consideradas de maior expressão histórica, técnica e estilística para fins didáticos e educacionais. Entretanto a maior parte deste acervo permanece no ateliê de conservação, situado no nível térreo deste museu (FIGURA 37).

O Museu Nacional de Escultura da cidade de Valladolid recebeu um reduzido número destas moldagens restauradas em Madri com o intuito de apresentar ao publico leigo um percurso lógico, histórico e construtivo e estimular o gosto e a curiosidade pela arte em geral. O complexo do Museu Nacional de Escultura de Valladolid está composto por três espaços físicos independentes: Colégio de São Gregório, *Palácio de Villena* e *Casa del Sol*. Este último espaço abriga a coleção de gessos e foi inaugurada em 2011 sendo intitulada *Museo Nacional de Reproducciones Artísticas.* Aqui podemos apreciar o grupo escultórico Laocoonte, o Discóbulo, o Torso de Belvedere entre outros (FIGURA 38). Em fevereiro de 2013, este novo museu sediou o congresso denominado *Copia e invención: modelos, réplicas, series y citas em la escultura europea – II Encuentro Internacional de Museos y Colecciones de Escultura* onde estiveram presentes profissionais como diretores de museus, restauradores, conservadores, pesquisadores e historiadores das cópias em gesso. Foram três dias intensivos onde se discutiu a disseminação e a valorização destas peças em espaços museológicos e acadêmicos com finalidades acadêmica, educacional e técnica. A importância da prática da conservação e restauração de gesso também foi um tema muito divulgado por ser um material frágil e pelo restrito contingente de profissionais que dominam este mercado de trabalho, ainda pouco explorado.

FIGURA 37: Real Academia de Bellas Artes de San Fernando: Moldagens em gesso em exposição permanente | Ateliê de conservação, Madri.



Fotos: Alexandre Mascarenhas.

FIGURA 38: *Museo Nacional de Reproducciones Artísticas:* moldagens em gesso em exposição permanente.



Fotos: Alexandre Mascarenhas, 2013.

Em Portugal, uma série de acontecimentos sócios, políticos, econômicos e culturais: a difusão e o intercâmbio constante de modelos entre países europeus; as encomendas de trabalhos escultóricos provenientes, sobretudo, das escolas italianas; a contratação de mestres modeladores e escultores italianos e franceses que executaram um conjunto de peças escultóricas e pictóricas enriquecendo as construções erguidas nos séculos XVII e XVIII; a proximidade geográfica com a Espanha onde a divulgação estilistica flamenca foi bastante absorvida e, posteriormente, o envio de artistas nacionais em estudo artístico aos ateliês de

escultura na França e Itália - motivaram, após a Revolução Setembrista de 1836, a criação de duas Academias de Belas-Artes, uma em Lisboa e outra no Porto.

Em 25 de outubro de 1836, por decreto da rainha D. Maria II, foi criada a Academia de Belas Artes de Lisboa. Entretanto, a partir de 1881, esta se dividiu em duas instituições: a Academia Real de Belas Artes com fins culturais, e a Escola de Belas artes de Lisboa, preservando o ensino acadêmico dentro dos padrões clássicos.

A Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa recebeu um acervo de moldagens em gesso em meados do século XIX, evidenciando o importante papel que a Academia de Belas-Artes impôs sobre a vida cultural do país. As primeiras peças foram oriundas de instituições já extintas e refletiam um gosto particular por esculturas devocionais e *portraits*. As cópias, de leitura clássica, chegariam em 1839, provenientes do Palácio D'Ajuda. Outras coleções de gesso foram encomendadas e causaram um grande impacto sobre os estudantes, sobretudo aqueles que frequentavam as aulas de técnicas de desenho. Vale destacar dois professores de escultura que tinham o objetivo de disseminar as artes, estimular o desenho e iniciar os alunos no modelo vivo: Alberto Nunes e Assis Rodrigues, cujo pai Faustino José Rodrigues havia sido discípulo de Machado de Castro[54].

> "Não faltavam as estampas, nem os modelos em gesso gregos e romanos, o estudo do natural era imprescindível, assim como o modelo vivo, as cópias de obras pictóricas e, as composições inspiradas na mitologia e na história sacra, o esboceto, o retrato e por fim a paisagem feita do natural…"(BELAS ARTES, 1982 – 1984, p.28)

Em 1863, os primeiros moldes de alguns elementos do Mosteiro dos Jerônimos foram realizados e as reproduções em gesso foram comercializadas dentro da Academia de Artes.

Já no final do século XIX, em 1881, chegou-se pensar na criação de um Museu de Gessos na Fundação da Academia Real de Belas Artes de Lisboa e, nesta mesma época, o Liceu do Porto apresentou uma exposição de gessos geométricos e ornamentais oriundos da Alemanha.

---

[54] Estes professores, considerados referências nacionais no ensino acadêmico e como escultores, serão abordados com maior destaque no capítulo 3.

Atualmente, a coleção de gessos da Escola de Belas-Artes da Universidade de Lisboa ultrapassa 2.000 peças e este acervo se encontra disperso. Uma parte das moldagens, de grandes dimensões e de caráter greco-romano, está distribuída pelos corredores e salas da instituição. Um grande número de modelos, moldes e moldagens se encontra dentro de uma reserva de pequenas dimensões que não apresenta espaço adequado para sua organização. Algumas destas peças têm importância histórica e artística tais como os modelos e maquetes originais em gesso de figuras alegóricas, de personagens ilustres da história portuguesa ou de monumentos eqüestres que participaram de concursos públicos e que são provenientes dos ateliês dos escultores Machado de Castro, Teixeira Lopes, Leopoldo de Almeida e Canova (FIGURA 39). Existe ainda outro espaço, acoplado à reserva técnica, denominado “Laboratório de Conservação da Coleção de Gessos” que vem sendo utilizado e, coordenado pela restauradora e professora de estuques e modelagem Marta Frade. Em uma de suas disciplinas, os alunos executam exercícios práticos de modelagem em argila – técnica da transposição dos pontos: pantografia - utilizando modelos da reserva como estudo. Além disto, realizam atividades de higienização, reintegração e acabamento das peças com o objetivo final de intervir em todo o acervo da coleção e apresentar uma proposta de exposição permanente deste material. Este tema é a base de sua tese de doutorado que iniciou no primeiro semestre de 2013.

Recentemente todo este acervo de gessos foi inventariado pelo professor de escultura José Viriato que, durante há alguns anos, estuda a coleção para a concretização de sua tese de doutorado. Outro profissional e pesquisador da história da arte, Ricardo Mendonça, estuda as procedências, as épocas, os possíveis autores ou ateliês que enviavam estas moldagens a Portugal. Sua tese de doutorado, em fase de finalização e que deve ser apresentada ainda no ano de 2013, se concentra principalmente no intercâmbio e trânsito de moldagens na Europa entre os séculos XIX e XX.

FIGURA 39: Acervo de gessos da Faculdade de Belas Artes da Universidade de Lisboa.





a) Modelo em gesso de figuras alegóricas – atribuição à Machado de Castro - Reserva técnica.
b) Moldagem do grupo escultórico Laocoonte exposto no corredor da instituição – tamanho natural.
Fotos: Alexandre Mascarenhas, março de 2012.

Em 1963, surgiu no Palácio Nacional de Mafra o primeiro Museu de Escultura Comparada – Gipsoteca. A instituição recebeu uma grande quantidade de moldagens; algumas provenientes de Coimbra executadas no final do século XIX, outras moldagens de arte francesa que haviam sido apresentadas em Lisboa em 1934 e, finalmente um conjunto de dezenas de reproduções da arte portuguesa representativa dos séculos XIII ao XVI que haviam sido expostas por ocasião das “Comemorações Nacionais de 1940” no Museu das Janelas Verdes, também situado em Lisboa. Ainda em 1974 chegaram ao acervo do Museu 18 esculturas em gesso de autorias diversas assinadas e doadas pelos escultores Leopoldo de Almeida, Anjos Teixeira e Francisco Santos. Entretanto, o Museu de Escultura Comparada de Mafra permaneceu pouco tempo aberto à visitação pública. As peças permanecem, ainda hoje, dispostas conforme projeto museográfico concebido desde a década de 1960, em seus mesmos espaços, em um conjunto de salas situadas no pavimento térreo do Convento, que mantém suas portas trancadas e seu acervo inacessível (FIGURA 40).

No entanto, o acervo mais importante que também se encontra dentro do Palácio Nacional de Mafra, em um outro espaço, denominado Reserva Técnica Especial, é constituído pelos 11 modelos em gesso dos retábulos (em dimensões aproximadas de 1,70m X 1,20 m) que serviram posteriormente para se executar os originais em mármore e em dimensões maiores (3,30m X 2,25m) que foram

incorporados na Basílica do Convento de Mafra, a partir do século XVIII[55]. Aqui podemos ainda observar dezenas de modelos em barro e em gesso, de tamanho reduzido, de santos que eram encomendados na Itália e enviados para serem avaliados e aprovados ou não pelo rei. A iconografia do modelo poderia receber alguma alteração para então servir de modelo para a execução final da escultura, também em mármore. Aproximadamente 60 esculturas estão distribuídas entre os altares e espaços internos do templo e integrados à fachada principal da Basílica (FIGURA 41).

FIGURA 40: Modelagem em gesso do Púlpito da Igreja do Mosteiro de Santa Cruz de Coimbra - Atribuição à Guido Baptista Lipi, final do século XIX - Museu de Escultura Comparada, Palácio de Mafra.
O púlpito original em calcário é atribuído a Joannes Magister por João Barreira em "A Escultura" (1929).



Foto:Alexandre Mascarenhas, 2012.

Figura 41: Modelo em gesso para o retábulo da Sagrada Família.
Autoria: Alexandre Giusti – século XVIII.



Foto:Alexandre Mascarenhas, 2012.

Uma contribuição que poderia ter sido positiva ao público e aos estudiosos do assunto, deu-se recentemente quando a empresa CRERE – Centro de Restauro e Estudos –, instalada no Porto, adquiriu o direito de armazenamento, conservação e divulgação do acervo de centenas de modelos e moldes de ornamentos proveniente da oficina Baganha. Esses elementos decorativos tinham como objetivo serem expostos

[55] Nesta época, o rei D. João V contratou o escultor italiano Alexandre Giusti para executar os modelos e coordenar a equipe técnica composta por um exército de aprendizes, ajudantes, modeladores, ornamentistas , moldadores e entalhadores entre 1753 e 1770 onde foi "fundada" a mais importante escola de escultura de Portugal.

no Museu do Estuque, no Porto, o qual nunca abriu saiu do papel. Atualmente estes modelos e moldes estão sendo utilizados para reprodução em série de peças e comercializadas em uma loja de decoração.

Percebe-se que os modelos originais, mesmo em gesso e assinados, se tonaram peças valiosas pela erudição de seu feitio e se transformaram em artigos valiosos para colecionadores de arte. Assim podemos observar conjuntos destes modelos em barro e em gesso em exposição ou nos acervos e reservas técnicas de distintas instituições museológicas de Lisboa como o Museu Nacional de Arte Antiga, o Museu de Arte Moderna | Museu do Chiado, o Museu do Azulejo e o Museu da Cidade – onde está depositado o expólio de modelos e moldagens em gesso do escultor Leopoldo de Almeida, doado pela viúva e filhos. O Museu Militar de Lisboa possui um espaço dedicado às moldagens de personagens da história militar portuguesa e é onde também se encontra o modelo em tamanho original em gesso da Estátua Equestre de D. José I de autoria de Machado de Castro [56] do final do século XVIII.

Na cidade do Porto, ressaltamos o "Banco de Materiais" da Câmara Municipal que se divide em três ambientes: espaço de exposição, laboratório de conservação e reserva técnica. Espalhados pelo país podemos ainda destacar coleções de gesso de um mesmo artista como o Museu Teixeira Lopes (Vila Nova de Gaia), Museu Soares dos Reis (Porto), Museu Domingos Soares Branco (Mafra), Museu Barata Feyo (Caldas da Rainha), Museu Anjos Teixeira (Sintra) e a Casa-Museu Bordallo Pinheiro (Caldas da Rainha) (FIGURA 42).

Entre as décadas de 1940 a 1970 alguns autores e críticos da arte publicaram livros dentro da temática da escultura em Portugal. Entre eles, Diogo de Macedo ("A escultura portuguesa nos séculos XVII e XVIII" e "Sumário histórico das artes plásticas em Portugal"), João Barreira ("A Escultura"), Ayres de Carvalho ("A escultura em Mafra" e "A escola de escultura de Mafra"), Cyrillo Volkmar Machado ("Coleção de memórias") e Flórido Vasconcelos ("História da Arte em Portugal") abordam em alguns capítulos, de forma superficial, o processo do modelo-modelagem-moldagem dentro das oficinas de escultura.

[56] A escultura fundida em bronze em tamanho natural se encontra na Praça do Comércio em Lisboa.

FIGURA 42: Acervos e Coleções de gessos de diversas instituições museológicas em Portugal.



a) Moldagens e modelos de escultor Leopoldo de Almeida – Reserva técnica do Museu da Cidade de Lisboa.
b) Moldagens e modelos do escultor Teixeira Lopes – Casa-Museu Teixeira Lopes, Vila Nova de Gaia.
c) Moldagens e modelos do escultor Domingos Soares Branco – Reserva técnica do Museu Domingos Soares Branco, Mafra.
Fotos: Alexandre Mascarenhas, março a outubro de 2012.

No final da década de 1990, duas publicações sobre o tema dos moldes e cópias em gesso foram editadas em Portugal: “Memórias em gesso” e “Tasselos, passado e presente”. Ambas se concentraram no acervo escultórico e nas exposições das peças da Faculdade de Belas Artes da Universidade de Lisboa. O professor do departamento de escultura desta instituição, José Fernandes Pereira, publicou, em 2003, o livro “A escultura de Mafra” onde apresenta e realiza comparações de maneira exaustiva, por meio de textos e fotografias, dos modelos de gesso e terracota e dos originais em mármore dos retábulos e da imaginária executados no século XVIII no âmbito da construção do Palácio e Convento | Basílica de Mafra.

Assim observamos que, atualmente, as coleções de gessos escultóricos e ornamentais, seus inventários, suas procedências, suas técnicas construtivas e as formas adequadas de conservação são temas que vem sendo abordados e difundidos com maior freqüência e interesse por profissionais e estudiosos do assunto em instituições afins de Portugal, Espanha, Bélgica, França, Inglaterra, Turquia, Suiça, Alemanha, Irlanda, Itália, Uruguai, Argentina e Brasil.

Em Portugal, após o monumental canteiro de obras de Mafra onde trabalhou um exército de profissionais distribuídos nas mais variadas funções dentro do contexto civil - construtivo e ornamental -, podemos ainda ressaltar a importância técnica, criativa e artística ocorrida entre final do século XVIII e meados do século XX na cidade do Porto.

A extensa produção e comercialização de objetos – estátuas, vasos, figuras, balaustres, peças sanitárias, ornamentação parietal e de teto com motivos vegetais e zoomorfos, cerâmicas, ladrilhos hidráulicos e elementos fundidos em ferro – atestam um grande número de artistas e empresas que desenvolveram este mercado e intensificaram o comércio por todo o país. Neste mesmo período foi contínuo o trânsito de peças ornamentais em gesso, em ferro e material cerâmico que desembarcavam desta cidade para alimentar o crescimento das cidades e o "embelezamento" das edificações no Brasil.

1.2.2- Museus e Coleções de gesso na América

Rapidamente, ações de disseminação do uso desta técnica alcançam as Américas, sobretudo, através das universidades. Ainda no início do século XIX, no Canadá, Montreal recebeu grande número de italianos que deixaram seu país em razão da crise política interna. Esta leva de imigrantes trouxe consigo suas tradições e seus ofícios, entre eles a cantaria, o estuque e o trabalho em gesso.

Assim, a partir de meados deste século, observa-se uma produção intensa de estátuas e imagens realizadas por escultores e ornamentistas. Os modelos, também provenientes da Itália, se tornaram populares e a demanda ascendente de reproduções contribuiu para o aparecimento de associações e casas especializadas – conhecidas na França como *maisons*, geralmente constituídas por membros de uma mesma família.

Deste modo, entre 1862 e 1880, a cidade viu surgir as *maisons* Petrucci, Carli,[57] Giovanetti, Caffaratti, Realli, Rigali, Molinelli, Gianotti, Alluisi e Longtin. Em Quebec foram instaladas outras *maisons*, entre elas, Barsetti e Bastiani. Em 1923 a *Maison* T. Carli se fundiu à *Maison* Petrucci et Fréres para se tornar a maior empresa, sobretudo,

[57] Thomas Carli, nascido em 1838, na Toscana, se dirige aos Estados Unidos antes de se estabelecer definitivamente em Montreal, Canadá, aonde chega em 1858. Inicialmente, trabalha com a família Baccerini. Em 1867, asocia-se a Carlo Catelli e, em seguida, cria sua própria *maison* T. Carli, prestando serviços até 1923. Disponível em: http://www.er.uqam.ca/nobel/r14310/Anges/Lord.html. Acesso em 02/09/11.

de reproduções de imagens religiosas em gesso até os anos 1972 que eram ofertadas por meio de catálogos.[58]

A Universidade da Costa Rica adquiriu sua coleção em 1897 produzida pelo Ateliê de Moldagens da Escola Nacional de Belas Artes da França. Este grupo de peças, que ressalta a arte grega, romana, medieval e renascentista, era também usado para o ensino e treinamento de desenho pelos alunos. A biblioteca da universidade possui um único volume de catálogo de modelos para o desenho (FIGURA 43), em francês, que, no entanto não apresenta data de publicação.

O Museu Dihigo, da Universidade de Havana, em Cuba, foi fundado em 1919. Entre os anos 1970 e 1980 sua coleção sofreu uma dispersão de seu acervo pelos diversos espaços e corredores do edifício. Em 1994, por meio de um convênio com Winckelman Institut de Berlin, foram restauradas 50 moldagens em gesso e o museu foi completamente revitalizado. Atualmente, a instituição possui 150 peças (FIGURA 44).

FIGURA 43: Catálogo de moldagens: modelos para desenho. Costa Rica.



FIGURA 44: Museo Dihigo em Havana, Cuba.



Fonte: PLASTER cast, [19--].

Em Bogotá, o Museu de Arte da Universidade Nacional da Colômbia recebeu 200 reproduções, em 1926, trazidas da França pelo mestre Roberto Pizano[59]. Podem-

[58] Texto intitulado 'As estátuas de gesso – les statuaires de plâtre', disponível em: http://www.er.uqam.ca/nobel/r14310/Anges/Lord.html. Acesso em 02/09/11.

se observar, entre as peças, alguns selos de identificação do seu ateliê de confecção: Museu de Escultura Comparada do Trocadero, *Musée Nacional de Moulage* ou *Atelier de Moulage do Musée National du Louvre*. Em 1970, as peças foram restauradas.

Na Argentina, em Buenos Aires, a colecção do Museo de Calcos y Escultura Comparada Ernesto de la Carcova, que seria inaugurado somente em 1928, foi constituída em quatro periodos distintos.

Não existem dados precisos sobre a chegada das primeiras moldagens a Buenos Aires. No entanto, segundo algumas versões, um grande número de reproduções chegaram da Alemanha em 1910 para integrar a "Exposición del Centenario" montada na Praça San Martin, sendo doadas pelo governo germânico ao governo argentino" (IUNA, s/d). Nesta época, como ainda não existia um espaço adequado para guardá-los e conservá-los, a Comissão Nacional de Belas-Artes distribuíu as peças entre museus e escolas acadêmicas da cidade. Portanto, as mais "antigas" obras do atual Museu de Calcos Ernesto de la Carcova foram compostas por frisos e relevos oriundos da Alemanha na primeira década do século XX.

O segundo grupo de moldagens de esculturas de grande dimensão, denominadas de "vulto" (FIGURA 45), chegou entre 1923 e 1930, sob a assesoria de Ernesto de la Carcova e de Eduardo Schiffino. Ernesto de La Carcova (1866-1927, Buenos Aires) foi pintor e um dos responsáveis pela fundação, organização e direção de diversas instituições dedicadas à arte em Buenos Aires, como a Academia Nacional, o Museu Nacional de Belas-Artes e o Museu de Cópias e Escultura Comparada (*Museo de Calcos*). Eduardo Schiaffino, também pintor, crítico de arte e historiador, contemporâneo de Ernesto de La Carcova, foi um dos fundadores do Museu Nacional de Belas-Artes. Schiaffino foi ainda o responsável pela chegada de um grupo de cópias de esculturas de Auguste Rodin, que se encontram distribuídas pelos parques e praças da cidade.

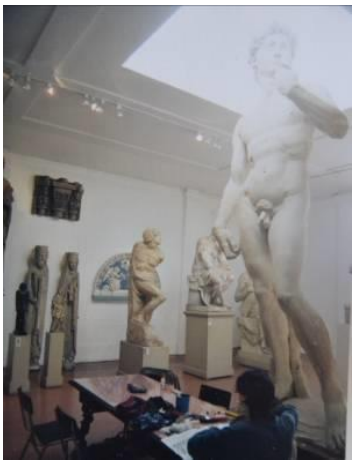
---

[59] Este pintor (1896-1929) colombiano esteve envolvido no processo de revitalização da Escola de Belas-Artes da Universidade Nacional, onde chegou a ocupar o cargo de diretor. Neste período, havia formado um museu de reproduções em gesso para que os alunos pudessem conhecer e reproduzir as obras dos artistas europeus. Esta coleção foi uma das últimas a saírem da Europa antes que os museus proibissem mais reproduções, pois este procedimento estava causando degradações nas obras originais. Disponível em: www.museonacional.gov.co. Acesso em 07/10/11.

Em 1935, um conjunto de 200 moldagens (de primeira colada[60]) de esculturas egípcias, assíirias e babilônicas foram cedidas e enviadas ao Museo de Calcos por meio do Museu Antropológico e Etnográfico Juan B. Ambroseti, da Faculdade de Filosofia e Letras da Comissão Nacional de Belas Artes.

FIGURA 45: *Museo de Calcos Ernesto de La Carcova*, Buenos Aires, Argentina.





a) Figuras em gesso distribuidas no *Museo de Calcos y Escultura Comparada Ernesto de la Carcova.*
b) Moldagem em gesso de Davi de Miguel Angelo em exposição permanente.
Fotos: Alexandre Mascarenhas, 2008; IDEM, 2008.

Vale ressaltar, ainda, as doações particulares de reproduções de relevos e esculturas da arte pré-hispánica americana de civilizações maias, zapotecas, aztecas, toltecas, entre outras culturas do Centro-América e América do Sul.

A principal importância deste acervo está no grupo de moldagens de “primeira tiragem” (obtidos com um molde diretamente sobre o original) e que ainda conservam as divisões dos tasselos em perfeito estado. O Museu é considerado o mais importante deste gênero na América Latina. Dos exemplares clássicos greco-romanos podemos destacar o David de Michelangelo, frisos e metopas do Partenón (figuras femininas em movimento e Dionisios do frontão oriental), a Afrodita Genitrix, Vênus de Milo, Vitória de Samotrácia e o Monumento das Nereidas de Xanthos em Licia.

O museu mantém uma reserva e laboratório de conservação e restauração de gessos coordenados por Fernanda Fontán, sob a supervisão do Professor e estudioso Juan Maffi.

---

[60] A expressão em espanhol “primera colada” significa as primeiras cópias em gesso realizadas a partir daquele molde confeccionado de uma escultura original.

No Uruguai, as referências mais antigas em relação à aquisição de coleções de gesso que se encontram desde 1971 no atual Museo de Historia del Arte de Montevideo, datam de 1951. As peças que complementam o acervo dos setores do "Velho Mundo" - Oriente, Arte Greco-romana e Arte Precolombina e Colonial - são, em sua maioria, oriundas dos museus europeus de Berlín, Louvre, e, Museu Británico de Londres, do Museu do Cairo, do Museu de Antropología do México e de museus dos Estados Unidos.

Em 1964 o Palácio Municipal de Montevidéu apresentou ao público a "Mostra comemorativa dos 400 anos da morte de Michelangelo" e inaugura o Museu de História da Arte em 1971. "Os originais, devidamente indicados, alternam com as cópias, que tem conservado ao máximo suas pátinas e dimensões, conservando seu caráter documental e referencial" (DIVISIÓN CULTURA INTENDENCIA MUNICIPAL DE MONTEVIDEO, 1993, p.4).

As peças foram investigadas, inventariadas, datadas e catalogadas elaborando-se fichas documentais. O Museu de História da Arte de Montevidéu, disposto em dois pisos que se comunicam visualmente, apresenta um discurso museográfico complexo, que permite fazer un trajeto cronológico e didático entre as diferentes épocas de espaço e tempo, abordando desde o periodo paleolítico, Egito, Mesopotâmia, civilização grega e romana, o mundo precolombiano e a arte colonial das Américas.

A coleção de arte grega está composta de cópias de esculturas provenientes do Louvre, Museu do Vaticano, de Florença e do Museu Britânico – a maioria destas cópias foram as últimas realizadas diretamente sobre os originais. As obras estão distribuídas de acordo com as etapas evolutivas Arcaica, Clássica e Helenística. A coleção de arte romana integra um grupo procedente dos Museus do Vaticano, Capitolio e Louvre e, predominam peças de três períodos fundamentais para compreender o desenvolvimento da escultura da República, do período de Augusto (arte clássica) e do Império (de Tibério a Constantino). Entre as centenas de gessos que representam estas coleções destacamos da arte grega as moldagens da dama de Auxerre, Apolo Arcaico ou Kouros, Cabeça de Atenea, Apolo de Piombino, Cariátides da Acrópole de Atenas, Cavalo de Selene, Dionísios, Ares Ludovisi, Vênus de Cirene, Torso do Belvedere, Vênus de Milo, Mercúrio Farnese, Afrodita, Vitória de Samotrácia e dezenas de métopas e fragmentos do Partenón. Da arte romana apontamos as reproduções de Porcia y Caton, Busto do Jovem Augusto, Busto de Constante I,

Seneca, Busto de Patricio Romano, Busto do Imperador Tito, Juno e elementos de arquitetura – frisos, cornijas, capitéis e colunas – do Teatro de Marcelo, Capitólio e Templo de Castor e Polux (FIGURA 46).

O museu apresenta uma reserva técnica e um laboratório de conservação e restauração de moldagens em gesso coordenado por Marcos Delgado, profissional proveniente da Academia de Belas Artes de Montevidéu.

FIGURA 46: Museu de História da Arte de Montevidéu.





a) Sala de exposição das moldagens em gesso e originais em mármore da arte clássica.
b) Moldagem em gesso de Diana de Versalhes.
Fotos: Alexandre Mascarenhas, 2011; IDEM, 2011.

1.2.3- Museus e Coleções de gesso no Brasil | Exposição Universal

No início do século XIX, a Europa assistiu à expansão das tropas napoleônicas em direção à Península Ibérica. A possibilidade de invasão e de tomada do trono de Portugal fez com que a família imperial portuguesa se transferisse imediatamente para o Brasil. Na fuga de Portugal, embarcou parte da corte e do clero, além de centenas de caixas com a riqueza que foi possível trazer. Em 1808, aportaram no Rio de Janeiro, cidade que seria nos próximos 14 anos a capital do reino português. D. João VI decidiu abrir os portos brasileiros, fato que contribuiu para a independência do país em 1822. Em 1816, a chegada da Missão Francesa, ao Rio de Janeiro, trouxe artistas representantes de todas as artes, entre eles, o arquiteto Grandjean de Montigny, o

pintor Jean-Baptiste Debret, o escultor Auguste-Marie Taunay e o crítico de arte Joachim Lebreton, que liderava o grupo.

Este grupo contribuiu para a difusão e o desenvolvimento do ensino das belas artes na “Escola Real de Ciências, Artes e Ofícios”. Em 1826, foi renomeada como “Academia Imperial Brasileira de Belas Artes” e, posteriormente como “Escola Nacional de Belas Artes” [61]. A Missão Francesa foi responsável, ainda, pelo acervo composto de 42 telas de artistas franceses e italianos agrupadas, um ano depois, ao conjunto de obras originais em mármore e a um grande número de moldagens em gesso de cunho greco-romano. Todo este grupo de peças foi destinado ao curso de escultura da Academia.[62]

> “A coleção de moldagens da estatuária clássica, a mais interessante do acervo ainda existente na Escola Nacional de Belas-Artes, foi difícil e laboriosamente constituída graças à convicção neo-clássica da Missão francesa em 1816, e de seus discípulos imediatos. A justa e sincera admiração daqueles ilustres Mestres pela arte do Mediterrâneo, a necessidade de usá-la como fonte única de estudos e de inspiração, levou-os a uma doutrina pedagógica muito rígida, no ensino ministrado na Academia Imperial das Belas-Artes.”(GALVÃO, 1957, p.127)

Galvão (1957) relata que o documento existente mais antigo em relação à aquisição de moldagens pela Academia é a Ata da Sessão do Corpo Acadêmico de 17 de dezembro de 1837 quando se resolveu pela compra da coleção de gessos do Sr. Marc Ferrez. Já em 1857, a Direção da Academia adquiriu ainda um grupo de 20 estátuas para ornamentar a Pinacoteca Nacional e uma coleção de ornatos para servirem de modelos aos alunos das disciplinas de Desenho e Escultura de Ornatos. O diretor desta instituição declara que “a Congregação dos professôres julgou indispensável fazer a compra da nova coleção de gêssos que se vê exposta na Classe

---

[61] A Escola Real de Ciências Artes e Ofícios foi criada por meio de decreto em 12/08/1816. (PEREIRA, 2008, p.5).

[62] Estas obras, provenientes da então Escola Real de Ciências, Artes e Ofícios, formaram o acervo do museu D. João VI, criado em 1979, com o intuito de conservar e agrupar as peças que se encontravam distribuídas pelos espaços da Escola de Belas Artes. O local destinado à exposição e ao depósito das obras está localizado no prédio da UFRJ, no Fundão, o qual abriga atualmente a Faculdade de Arquitetura e Urbanismo e a Escola de Belas Artes (PEREIRA, 2008, p.10).

de Escultura, entre os quais se contam: o Gladiador inteiro, o tronco de Laocoonte, e muitos bustos formosos" [63].

Posteriormente, embarcaram grupos de aventureiros, exploradores, viajantes, fotógrafos e cientistas, que possuíam apenas o objetivo de registrar os diversos aspectos do território brasileiro temporariamente. Entretanto, a maioria se estabeleceu de forma definitiva no país.

Ainda sobre a necessidade de aquisição das moldagens para a Academia,

> "As coleções de estátuas e mais gessos necessários à Pinacoteca, para modelos em diversas classes da Academia, são também uma necessidade que o Govêrno Imperial já reconheceu, a qual não pode deixar de ser satisfeita sob pena de ficar incompleta a disposição interna da Pinacoteca, de dificultar-se grandemente o estudo da estética, tão necessária ao artista, e de virem a faltar, nas aulas, os indispensáveis modêlos de gêsso antigo; pois que os que possui a Academia, além de serem poucos, estão muito estragados pela poeira, pela humidade e pelo uso: para mandar vir de Paris esta coleção, cuja relação aqui junto, será necessária a quantia de 5.000$000, pelo menos." (GALVÃO, 1957, p. 129)[64]

Desta forma, a mais importante Pinacoteca do país foi fundada e continuou recebendo, ao longo do século XIX um grande número de moldagens de gesso também do período clássico greco-romano. No ano de 1860, chegaram à Academia o Discóbolo em repouso, Castor e Polux, tronco do Belvedere, Vênus de Milo, Jason, nove fragmentos dos frisos do Partenon e ainda uma estátua de Cristo atado à coluna do escultor italiano Eumene Barata. Em 1863 é o ano que embarcam no Rio de Janeiro o grupo escultórico Laocoonte, Antínoo do Capitólio, a Amazonas e o Adonis. D. Pedro II realiza uma doação em dinheiro, entre 1877 e 1878, para a restauração das reproduções do Centauro e o Amor, Fauno tocando flauta, busto de Diana, Discóbolo, Vênus de Milo e do Apolo Sauroctonos. Anos depois foram ainda adquiridos na França a Vitória de Samotrácia, um Escravo de Michelangelo e uma grande quantidade de ornatos e motivos arquitetônicos.

---

[63] (GALVÃO, 1957, p. 128).

[64] Transcrição da proposta de orçamento financeiro para os anos 1859-1860 enviada ao Congresso pelo então Diretor da Academia Tomaz Gomes dos Santos.

Em princípios do século XX, uma quantidade impressionante de obras de artistas como Ferdinand Pettrich, Louis Rochet, François Rude, Antonio Teixeira Lopes, Emile Bourdelle e Auguste Rodin enriquessem a coleção.

A influência francesa se tornou notável na arquitetura e no urbanismo da cidade. O estilo predominante nas construções e ornamentações passou a ser o eclético com variações do movimento neoclássico. Em meados do século XIX, Paris, a capital francesa recebeu uma grande transformação urbanística coordenada por Georges-Eugène Haussmann e esta remodelação serviu de modelo para a abertura de grandes boulevares como a Avenida Central, atual Avenida Rio Branco, localizada no centro da cidade que posteriormente recebeu a construção da nova sede da Escola Nacional de Belas Artes, em 1908. O edifício, projetado pelo arquiteto Moralles de los Rios, se transformou oficialmente no “Museu Nacional de Belas Artes” apenas em 1937. Assim, neste ano, o acervo é desmembrado entre o “novo” Museu Nacional de Belas Artes e a Escola de Belas Artes, que se transferiu para outro edifífio, também localizado no Rio de Janeiro.

Assim como na Europa, este estilo – o neoclássico - representou, aqui, as altas camadas sociais e o poder político. As linhas retas, sóbrias e equilibradas da arquitetura denunciavam estabilidade e austeridade. Os ornatos foram comercializados por meio de álbuns, seguindo a tendência da produção em série impulsionada pela Revolução Industrial instaurada na Inglaterra, que logo se difundiu pelo mundo. Este mesmo processo, de comercialização por meio de catálogos impressos e ricamente ilustrados, se repetiu em relação às moldagens de gesso que chegavam da Europa para ocupar os museus e as instituições de Belas-Artes, e na venda de imagens religiosas às instituições católicas espalhadas pelo país.

Atualmente, o acervo das moldagens em gesso do Museu Nacional de Belas Artes, que representa o período greco-romano, apresenta duas situações: um grande número destas peças foi restaurado e se encontra em exposição permanente em dois espaços destinados à difusão deste período da arte, e, o restante das obras ocupa parte da reserva técnica destinada à escultura. A documentação e informações mais precisas sobre esta coleção são ainda escassas. A biblioteca do Museu Nacional de Belas Artes e a Biblioteca Nacional (acervo de obras raras desde o século XVI) estão fechadas ao público - obras de conservação, reabilitação e modernização do acervo e do edifício – há 4 anos dificultando e impedindo o acesso a estes documentos.

O Departamento de Conservação e Restauração do Museu de Belas Artes é responsável pelas políticas institucionais relacionadas ao controle técnico dos espaços e equipamentos de guarda, proteção e segurança do acervo, a ações de caráter preventivo - controle climático das salas de exposição e das reservas técnicas - e de intervenção de conservação e restauração. Este Departamento comporta ainda os Laboratórios de Conservação e Restauração de Pintura e Papel, as Reservas Técnicas e o Laboratório de Escultura e Moldura (coordenados por Mariza Guerra Dias), que juntos, acomodam mais de dez mil itens. Este último setor enfrenta inúmeros desafíos, pois a coleção de escultura se constitui de materiais diversos como o gesso, o mármore, a terracota e o bronze. Entre dezenas de moldagens em gesso de carácter greco-romano expostas ao público, a sua maioria apresenta selos de sua origem (*Musées Nationaux de Moulage*). Destacamos as moldagens de Afrodite, Sileno y Dionisios, Otávio, Vênus de Áries, Discóbulo, Martes de Borghese, Hermes, Vênus de Milo, Fauno e o cabrito, Demóstenes, Laocoonte, Sófocles, Apolo de Belvedere e Vitória de Samotrácia (FIGURA 47).

FIGURA 47: Acervo de moldagens em gesso do Museu Nacional de Belas Artes, Rio de Janeiro



a) Sala de exposição das moldagens de gesso de cunho greco-romano no Museu Nacional de Belas Artes.
b) Moldagem do 'Centauro e o Amor' com selo de identificação *Musees Nationaux de Moulage*.
c) Moldagem do grupo escultórico 'Laocoonte'.
d) Reserva Técnica da coleção de gessos do MNBA.
Fotos: Alexandre Mascarenhas, 2009.

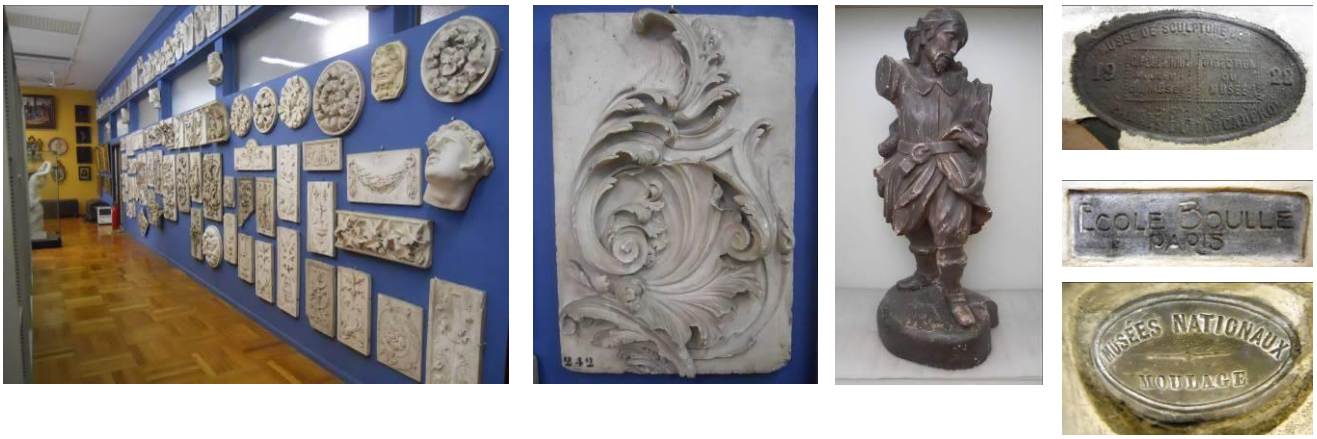
Além de peças deste período, a reserva técnica guarda uma centena de modelos e moldagens de esculturas de épocas mais recentes da história da arte incluindo nove reproduções da obra de Antônio Francisco Lisboa. Entre as reproduções do escultor mineiro encontramos um Cristo Flagelado, o Medalhão da portada da Igreja de São Francisco de Assis de Ouro Preto, o púlpito da Igreja de

Nossa Senhora do Carmo de Sabará e os profetas Abacuc e Joel de Congonhas. Podemos ainda ressaltar a existência de um grande número de bustos, cabeças, frisos e de uma seção dedicada às partes do corpo humano – pés, mãos, braços e pernas -, que, provavelmente serviram como modelos no ensino acadêmico ou foram resultados de exercícios práticos de alunos.

A outra parte do acervo desmembrado em 1937 foi transferida ao edifício que comportaria a Escola de Belas Artes - 6.600 peças de interesse acadêmico: gravuras, desenhos, porcelanas, livros e moldagens de gesso. Muitas destas obras são provenientes da antiga Academia – das atividades didáticas dos alunos que copiavam obras dos grandes mestres clássicos de tradição européia. Em 1979 todo este acervo foi inventariado, catalogado e restaurado para ser transformado no Museu D. João VI, localizado dentro do *campus* da Universidade Federal do Rio de Janeiro | UFRJ, possibilitando a ampliação de acesso ao público - investigadores, professores e estudantes. A digitalização do catálogo do acervo vem sendo realizada a partir do ano de 1995, criando uma Rede de base científica e sistemática, museológica e arquivística com o objetivo de criar um Banco de Dados informatizado em suas diversas categorias. Entre os anos 2005 e 2008 este acervo recebeu um projeto e ações de revitalização – higienização e conservação das obras, modernização da reserva técnica e novo conceito museológico. Portanto, este museu não se preocupa em traçar um percurso museológico tradicional, ao contrário, apresenta um caráter similar de uma biblioteca onde qualquer profissional possui acesso direto à obra de seu interesse como se fosse um livro a ser pesquisado.

A coleção de gessos em cor branca ou patinado imitando metal – bustos, fragmentos florais, *portraits*, volutas e rocalhas, elementos arquitetônicos e esculturas – ainda apresenta caráter didático para os alunos de escultura e desenho. Grande parte do acervo mantém o selo em baixo relevo ou em placa metálica indicando sua origem: *Musées Nationaux de Moulage, École Boulle – Paris, Musée de sculpture comparée Palais du Trocadero* e *Ecole Imperial des Beaux Arts* (FIGURA 48).

FIGURA 48: Acervo de modelos e moldagens em gesso e selos de identificação, do Museu D. João VI – Rio de janeiro



Fotos: Alexandre Mascarenhas, 2009.

O Brasil do final do século XIX e princípios do XX procurou se impor mundialmente como nação estabelecida e "civilizada" dentro dos parâmetros emergentes provenientes da Europa, sobretudo da França. Neste contexto, o país é convidado a integrar a Exposição Universal de Chicago em 1893, com um pavilhão projetado pelo General Francisco Souza Aguiar. Em um segundo momento, o mesmo engenheiro-militar desenvolveu o projeto do pavilhão brasileiro que seria apresentado na Exposição Internacional de Saint Louis em 1904. O pavilhão, denominado posteriormente como Palácio Monroe[65] recebeu o grande prêmio de arquitetura pelo júri do evento e teve reconhecimento internacional. A premiação levou em consideração não somente a estética "eclética" - de inspiração nos "*hôtel de ville*" parisienses -, mas, sobretudo a técnica utilizada na sua construção – uma estrutura que era possível ser desmontada e "reconstruída".

Assim o pavilhão é inaugurado no Rio de Janeiro em 1906.

Em 1908 é a vez de o Brasil realizar a Exposição Nacional Comemorativa do 1º Centenário da Abertura dos Portos Brasileiros às Nações Amigas - em 1808 por D. João VI (FIGURA 49).

[65] O edifício recebeu o nome de Palácio Monroe, em homenagem ao ex-presidente norte-americano James Monroe. Com 1.700 metros de área construída, foi o primeiro edifício oficial a ser inaugurado na Avenida Rio Branco, no centro do Rio de Janeiro, em 1906.

> "Entre os dias 28 de janeiro e 15 de novembro de 1908, na cidade do Rio de Janeiro, então Capital Federal, ocorreu uma grande exibição de bens naturais e produtos manufaturados, oriundos de diversos estados brasileiros. A chamada Exposição Nacional de 1908 foi promovida pelo Governo Federal, com a justificativa de celebrar o centenário da Abertura dos Portos (1808) e de fazer um inventário da economia do país. Seu principal objetivo, porém, era o de apresentar a nova Capital da República - urbanizada pelo Prefeito Pereira Passos e saneada por Oswaldo Cruz - a diversas autoridades nacionais e estrangeiras que a visitaram." (http:umpostalpordia.wordpress.com/tag/exposição-de-1908 | acesso em 05.fev.2013)

Todos os pavilhões desta Exposição foram erguidos na praia Vermelha, no bairro da Urca, no Rio de Janeiro. Utilizou-se o sistema construtivo semelhante ao do Palácio Monroe – em elementos pré-moldados fixados; posteriormente recebiam acabamento e permaneciam bem estruturados durante todo período do evento até serem desmontados e transportados, se fosse o caso, para outro local.

FIGURA 49: Exposição Nacional Comemorativa de 1908, Rio de Janeiro, Brasil.



a) Pavlhões da Bahia e de Minas Gerais.
b) Pavilhão dos Estados, o único edifício que foi mantido após o término da Exposição.
c) Pavilhão das Indústrias.

Fonte: http://www.skyscrapercity.com/showthread.php?t=827148 – acesso em 05 de fev. 2013; IDEM; http://umpostalpordia.wordpress.com/tag/exposicao-de-1908/ – acesso em 05 de fev. 2012

O Palácio Monroe (FIGURA 50) resistiu durante algum tempo e abrigou até a década de 1970, múltiplas funções e usos – Câma de Deputados, Senado Federal, Tribunal Superior Eleitoral e durante o regime militar foi sede do Estado-Maior das Forças Armadas. No entanto, o pedido de tombamento federal negado junto ao IPHAN e a falta de incentivo para a sua preservação[66] contribuíram para sua demolição, em

[66] A demolição do prédio foi defendida em uma campanha do jornal O Globo e apoiada por expoentes da arquitetura moderna, como Lúcio Costa.

1976 causando comoção entre leigos e profissionais do Instituto dos Arquitetos do Brasil e do Clube de Engenharia[67].

FIGURA 50: Pavilhão do Brasil na Exposição em Saint Louis, 1904, posteriormente denominado Palácio Monroe.



a) Pavilhão do Brasil na Exposição Internacional de Saint Louis, 1904, Estados Unidos da América.
b) Palácio Monroe (Pavilhão do Brasil de 1904) instalado em 1906 no centro do Rio de Janeiro, Brasil.
c) Demolição do Palácio Monroe em 1976, Rio de janeiro, Brasil.
Fonte: http://historiadorio.wordpress.com/2012/10/13/historia-do-rio-palacio-monroe-rasgo-memoria - Acesso em 04 de fev, 2013.

Portanto, no decorrer do século XIX, não percebemos registros de preservação relativos ao patrimônio histórico colonial, apesar do interesse de D. Pedro II pelos estudos históricos e pelos próprios monumentos. No Brasil, o sistema de escravatura foi abolido em 1888. Com a instalação da República, no ano seguinte, e da industrialização, surgiu também a necessidade de modernização urbana e arquitetônica das cidades pelo restante do país, assim como aconteceu na capital Rio de Janeiro por meio da reformulação urbanística, alargamento da avenida central, construção de prédios nos estilos – neoclássico e eclético - que predominavam na elite européia e, sobretudo pela divulgação e consolidação da cultura e da economia brasileira na Exposição de 1908.

No interior de Minas Gerais, dentro deste contexto econômico, político, social e cultural, Ouro Preto, com suas características geográficas, arquitetônicas e artísticas predominantemente coloniais, perdeu seu posto de capital do estado de Minas Gerais

[67] http://www.tse.jus.br/institucional/o-tse/palacio-monroe. Acesso em 05 de fev.2013.

para uma cidade planejada dentro do novo ideário moderno, Belo Horizonte, que seria inaugurada em 1897.

Nas primeiras décadas do século XX, um grupo de intelectuais buscou um ideário moderno e sentiu a necessidade de resgatar dentro das nossas raízes e estabelecer o que poderia ser considerado como identidade nacional. Liderados por Mário de Andrade, eles percorreram as cidades coloniais de Minas Gerais e julgaram ter encontrado aí uma autenticidade artística nacional. Seguindo este ideário, procurou-se disseminar o desejo de conservar os imóveis públicos ou particulares que, do ponto de vista da história da arte, apresentavam características construtivas e artísticas do período colonial. O escultor Antônio Francisco Lisboa, o Aleijadinho, foi sacramentado como expoente máximo de identidade da cultura mineira e sobretudo, nacional.

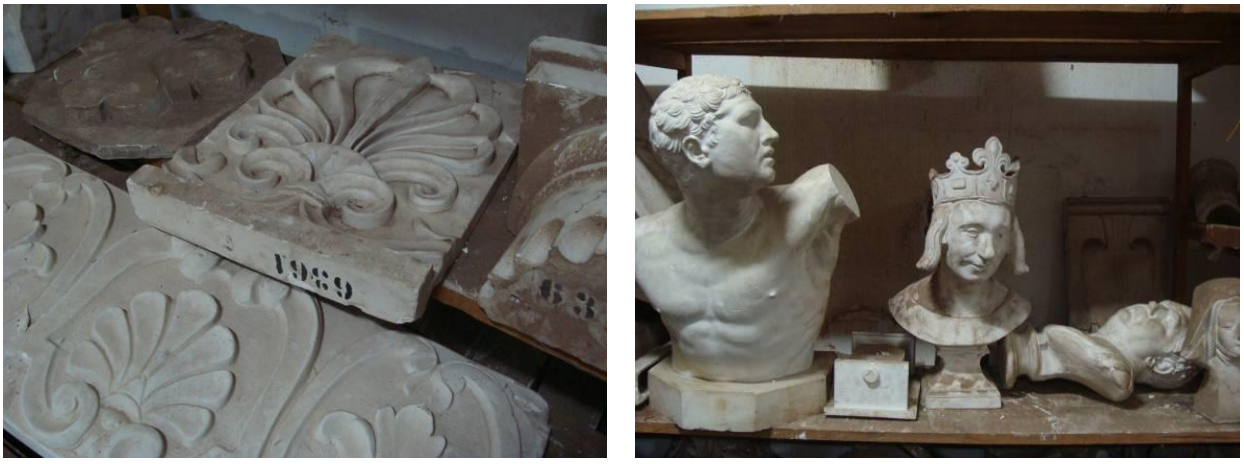
No século XX, a discussão em torno da transformação do patrimônio em objeto de consumo cultural foi fomentada pelas políticas de patrimônio, com repercussões sobre os critérios de conservação, de restauração e de sua adequação ao consumo cultural de massa. O conceito de patrimônio considerava a preservação da memória a partir da história e da arte, com base na tradição e na recuperação do passado.

Em 1924, um projeto de lei complementar impediu a saída do país de obras de arte sem a permissão do Governo Federal. Getúlio Vargas, em 1935, aprovou novo projeto que catalogava os bens de valor histórico ou artístico que interessavam à coletividade, proíbia a retirada de objetos de arte de uma edificação para outra, evitando sua descaracterização e mutilação e, ainda, impedia o proprietário de demolir ou reformar o imóvel sem autorização prévia concedida pelo órgão competente, o Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional. O Sphan seria fundado em 1937, mesmo ano do desmembramento do acervo da Academia Imperial de Belas Artes entre a Escola de Belas Artes e o Museu Nacional de Belas Artes.

Em meados do século XX, o diretor da Escola de Arquitetura da Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG), Aníbal Mattos, arrematou um carregamento de peças de gesso, sendo a maioria fornecida pela *Maison Bonnet*. A Escola de Arquitetura | UFMG possui em seu inventário fichas de cadastramento patrimonial e entre elas foram encontradas pelo autor, em janeiro de 2009, dezenas de documentos datados, assinados e identificados com seu número patrimonial e preço, a descrição do modelo de gesso e a proveniência, além de dados sobre sua forma de aquisição pela instituição. Variados são aqueles destinados à compra de modelos de gesso – capitéis

de ordem dórica, bustos, cabeças, máscaras, colunas, bases de colunas, elementos fitomorfos, objetos da arte egípcia, rosácea, etc – ocorrida em 1952 oriundas da *Maison Bonnet*. Estas fichas, quando associadas à peças de gesso, apresentam data até o ano de 1969 e, um grande número se dedica às reproduções realizadas durante a "cadeira" disciplinar de Modelagem da Escola de Arquitetura ministrada por Aristóteles B. Meschessi. Entre as cópias executadas e incorporadas, nesta época, ao acervo da Instituição estão o Medalhão da Portada da Igreja de São Francisco de Assis de Ouro Preto, os púlpitos e atlantes da Igreja Nossa Senhora do Carmo de Sabará e o conjunto de Profetas de Congonhas – os moldes foram executadas diretamente sobre a obra original *in loco* em cantaria ou em madeira (FIGURA 51).

FIGURA 51: Escola de Arquitetura | UFMG, Belo Horizonte.



a) Reserva técnica - Moldagens de ornamentos fitomorfos com número de identificação.
b) Reserva técnica - Moldagens de bustos da coleção de gessos da EA | UFMG.
Fotos: Alexandre Mascarenhas, 2009.

A partir de janeiro de 2009, quando iniciamos nossa pesquisa, a Escola de Arquitetura | UFMG possuía um depósito onde guardava parte da coleção de gessos localizada em uma sala ao final do corredor no pavimento térreo, próximo à cantina e sala dos alunos. Havia uma grande quantidade de peças – bustos, cabeças, fragmentos arquitetônicos, elementos com motivos fitomorfos e algumas moldagens que foram identificadas como sendo da obra de Aleijadinho. Posteriormente, o acervo (ou parte dele) foi transferido para outro espaço, localizado no último pavimento do mesmo edifício. As peças que chegaram ao novo destino foram "organizadas" em prateleiras, sem qualquer critério. Durante o ano de 2011, parte deste acervo recebeu ações provisórias de limpeza e pequenas intervenções de reconstituição e reintegração

ornamental. Estas atividades foram executadas em caráter experimental por alunos do Curso de Graduação em Conservação-Restauração da Escola de Belas Artes da UFMG, coordenados e orientados pela prof. Maria Regina Emery Quites (EBA | UFMG) e pelo prof. Fernando José da Silva (Curso de Designa | UFMG) (FIGURA 52).

FIGURA 52: Intervenção de conservação – higienização moldagens gesso greco-romanas do acervo da EA - UFMG.





Fotos: Alexandre Mascarenhas, 2011.

Observamos, por razões ainda não esclarecidas, a perda ou sumiço de algumas peças “valiosas” como, por exemplo, a Moldagem do Medalhão da Portada da Igreja de São Francisco de Assis que se encontrava em bom estado de conservação quando o autor a fotografou em janeiro de 2009 no antigo depósito (FIGURA 53). Até o momento – maio de 2013 – não conseguimos nenhuma informação sobre a localização ou situação jurídico-administrativa desta peça.

FIGURA 53: Moldagem do Medalhão da Portada da Igreja de São Francisco de Assis.



Foto: Alexandre Mascarenhas, 2009.

No que diz respeito à coleção proveniente da *Maison Bonnet*, encontramos parte deste acervo – cópias de pequeno e médio porte - distribuído na biblioteca. Um grupo de moldagens da obra de Aleijadinho está exposta em um “espaço intermediário” que interliga o hall de entrada e a biblioteca. Devemos ainda enfatizar a existência de reproduções da obra de Antonio Francisco Lisboa em algumas salas da instituição,no hall de acesso ao jardim da cantina e no hall principal de entrada da Escola de Arquitetura, ao lado da escadaria helicoidal, em posição de destaque. Destacamos ainda três moldagens de profetas em cimento instaladas no jardim externo.

Rodrigo Melo Franco de Andrade foi quem expandiu os limites, difundiu a prática dos inventários e sugeriu a criação de um museu com moldagens de gesso da obra de Aleijadinho, numa tentativa de sacramentar e valorizar a identidade mineira através da obra e do saber-fazer do mestre escultor. O então diretor do Sphan acreditava que estas reproduções em gesso contribuiriam para o estudo, pesquisa e difusão da obra de Antônio Francisco Lisboa, mas a ideia não sai do papel.

Entretanto os textos a seguir trazem um embasamento teórico e prático para a reflexão de se reconsiderar a idéia de fundação do museu destinado às moldagens da obra de Aleijadinho. Percebemos ao longo da pesquisa o importante valor que estas peças apresentam, principalmente no sentido da preservação da identidade escultórica impressa no gesso. Estes objetos escultóricos possuem maior número de informação formal, estilística e iconográfica que os próprios originais em cantaria que se deterioraram com o passar das décadas. 2014 será o ano de comemoração de duzentos anos de morte do escultor mineiro e, desta maneira, precisamos iniciar um processo de educação patrimonial e revalorização deste acervo, bem artístico de toda uma sociedade.

2. OFICINAS, PROFISSIONAIS DO GESSO E CORPORAÇÕES DE OFÍCIO – O PROCESSO ESCULTÓRICO.

Este texto está dedicado às oficinas e aos profissionias que utilizaram o gesso no processo construtivo escultórico e, consequentemente no estuque decorativo. Este capítulo está dividido em três partes.

Iniciamos o texto com uma breve introdução sobre os profissionais que atuaram neste segmento, desde a Antiguidade, e, posteriormente criaram as corporações de ofícios durante a Idade Média que se mantiveram no Renascimento. Relatamos ainda, a difusão destes artistas e de seus ateliês no Barroco até alcançar o período colonial das confrarias e irmandades instaladas em Minas Gerais, sobretudo na antiga Vila Rica (atual Ouro Preto), onde se atingiu o auge do seu desenvolvimento arquitetônico e ornamental entre meados do século XVIII e princípios do século XIX.

A segunda parte trata de maneira mais aprofundada e alongada o desenvolvimento dos ofícios de escultura e da estucaria e seus processos técnicos e metodológicos utilizados nas oficinas em Portugal a partir do século XVIII e, portanto, conseguimos perceber sua influência sobre o percurso tecnológico, produtivo e criativo utilizado pelos mestres escultores e ornamentistas no Brasil. Destacamos alguns profissionais portugueses - vida e obra - que foram fundamentais para a permanência destas técnicas até o século XX. Comentamos ainda sobre o processo construtivo de outros artistas essenciais na história da escultura mundial e nos deparamos com uma questão interessante em relação à atribuição da obra escultórica propriamente dita. Surgem, portanto, dois tipos de profissionais que apresentam funções fundamentais que ora se distiguem ora se fundem dentro de um ateliê; apresentam importâncias semelhantes, porém, posições hierárquicas distintas: os aprendizes-escultores e os mestres escultores-modeladores.

Em seguida, a terceira e última parte deste capitulo traz informações no que tange ao surgimento, à evolução e criação escultórica e decorativa em Minas Gerais. Tecemos um texto onde enfatizamos alguns profissionais que se encontravam neste contexto e os serviços prestados pelas confrarias e oficinas “mineiras” nos séculos

XVIII e XIX. Destacamos àqueles artistas que trabalharam em parceria ou que de alguma forma contribuíram com o mestre escultor Antônio Francisco Lisboa na construção de sua obra e na continuação desta arte, após seu falecimento. Não nos atemos muito neste relato, por considerar este assunto demasiadamente estudado por especialistas da área da arquitetura e da história da arte como Rodrigo José Ferreira Bretas, Germain Bazin, Lúcio Costa, Paulo Santos, Lourival Gomes Machado, Sylvio de Vasconcellos, Rodrigo Melo Franco de Andrade, Suzy de Melo, Judith Martins, Feu de Carvalho, Myriam de Andrade Ribeiro, Fernando Jorge, Affonso Ávila, Caio Boschi, Márcio Jardim, Carlos del Negro, Waldemar de Almeida Barbosa, Olinto Rodrigues, André Dangelo entre outros. Portanto, será um texto reduzido e suscinto.

Por fim, concluímos objetivamente este capitulo analisando e cruzando informações sobre o desenvolvimento do processo escultórico no Brasil nos séculos XIX e XX, a partir do falecimento de Antônio Francisco Lisboa (1814) o qual coincide aproximadamente com o período em que a Corte portuguesa se instala no Rio de Janeiro (1808) e com a chegada da Missão Francesa em 1816.

2.1. Introdução: profissionais e corporações do ofício – breve contextualiazação.

Para se entender as diferentes nomenclaturas atribuídas aos profissionais que trabalham nas oficinas de escultura, é preciso mencionar aqueles trabalhadores que executavam o estuque, uma vez que na Antiguidade clássica e, sobretudo, a partir do Renascimento, alguns profissionais possuiam habilidade e capacidade técnica para atuar em ambos os ofícios – estucaria e escultura –, como foi o caso do italiano Rosso Fiorentino.

> "No período da Antiguidade, havia dois tipos de mão de obra que diferenciavam o estucador. Um simplesmente realizava o reboco de revestimento, e o outro executava o estuque artístico decorativo e figurativo. O profissional que executava apenas o reboco de revestimento era denominado de *albarius tecto,*[68] ou simplesmente *albarius* ou *tector-intonacatore*. O

[68] Vitrúvio e Plínio relatam outras expressões muito difundidas neste período. *Tectorium albarium opus* ou simplesmente *tectorium* significava o reboco do estuque finalizado com a técnica do *marmorino* –

> profissional que executava o estuque artístico decorativo e figurativo recebia a designação de *magistri cementari.*" (MASCARENHAS, 2008, p.54).

Magistri cementari designava, ainda, aquele operário que possuía habilidade para trabalhar o pó de pedra misturado com a cal. Em alguns casos, podiam ser adicionadas pequenas quantidades de gesso – isto acelerava o processo de secagem e endurecimento –, para a execução de figuras humanas e animais, além de elementos florais e arquitetônicos[69].

Esta diferenciação de especialidades e de capacidades artísticas e técnicas necessárias à execução de distintos serviços resultou em uma "gradual separação corporativa". Enquanto os estucadores possuíam conhecimento da técnica das massas à base de cal, pó de mármore e gesso, os pedreiros sabiam apenas utilizar argamassas de cal e areia para rebocos e acabamentos (FIGURA 54).[70] Assim, a classe dos escultores, nessa época, já se distinguia por meio das habilidades manuais destes, ainda que fosse difícil separar os processos usados na estucaria das primeiras etapas que antecedem a escultura. Tais procedimentos – a modelagem, os moldes e as moldagens – eram necessários para ambos os ofícios. Além disto, os materiais manuseados nestas oficinas eram praticamente os mesmos: o gesso, a argila, a cera e algumas argamassas.

FIGURA 54: estucadores revestindo uma parede, Gravura do século XVII.



Fonte: FOGLIATA, 2004, p.140.

---

etapa de acabamento do reboco composto por três camadas que mesclam pó de mármore e cal com ou sem pigmentação. *Opus* designava o trabalho executado manualmente.

[69] VITRÚVIO apud FOGLIATA, 2004.

[70] COSTA, 1999, p. 233 e 234.

Já na Idade Média, encontra-se uma estrutura organizacional regida por interesses políticos, econômicos e sociais, geralmente regulamentado pelos senhores feudais. Os núcleos urbanos mantinham as residências, oficinas e as corporações de ofício dos artesãos a certa distância dos feudos murados, criando uma visível segregação espacial entre a burguesia e a classe baixa. Estas corporações, também conhecidas como *guildas,* eram compostas por trabalhadores – mestres e aprendizes – de um mesmo ofício. Elas surgem em função das transformações comerciais e urbanas por que passavam as cidades e, representavam uma forma de tais profissionais protegerem seus interesses. Acatar as normas de funcionamento das oficinas, respeitar a hierarquização entre mestres e aprendizes, controlar a qualidade dos produtos, regulamentar a produção e a venda das "mercadorias" e, garantir, assim, melhores condições de vida estavam entre os itens a serem preservados.

Nesta sociedade tão metodicamente organizada, até finais do século XVIII, todos os profissionais eram classificados como operários ou oficiais mecânicos – marceneiros, entalhadores, gravadores, prateiros, ourives, serralheiros e aqueles dedicados à arte decorativa e utilitária.

> "Como em quase todos os ofícios desse tempo, os Artistas e Artífices eram organizados em associações religiosas. Os pintores tinham formado a Confraria ou Irmandade de S. Lucas, os ourives a de Santo Elói, os pedreiros e arquitetctos estabeleceram-se na mesma confraria de Nossa Senhora do Rosário, os marceneiros tinham culto especial por Santa Ana, não havendo nenhum ofício que não tivesse o seu santo predilecto.
> As Irmandades e Confrarias tinham as suas festas religiosas, as suas reuniões de piedade e de negócios, os seus estatutos que regulavam as condições de admissão aos irmãos, ou confrades, os direitos de mestria, os regulamentos para os exames, as peças que serviriam de modelo para a execução das provas e mil e uma dificuldades impedindo os menos hábeis e ignorantes de entrarem na agremiação religiosa." (BELAS ARTES, 1982 - 1984, p.12)

Entretanto, é interessante ressaltar que em 1602, a Irmandade de São Lucas estava aberta para receber e aglomerar diferentes profissionais provenientes dos mais diversos ofícios – pintores, arquitetos, escultores, iluminadores ou "quaisquer outras pessoas *que professarem debuxo*, mas, sobretudo que *sejam conhecidas* por pessoas de boas consciências…"[71]

[71] MUSEU NACIONAL DE BELAS ARTES, 1982 - 1984, p.12

Nas cidades do mundo islâmico, este sistema de *guildas* se estendeu pelos diversos serviços que, além dos artesãos e mercadores, abarcaram também cantores, contadores de história, barqueiros, barbeiros, etc. Quase toda a população - independente do grau de riqueza, *status* social ou religião - pertencia a este sistema corporativo social que era transmitido oralmente de geração em geração. A competência profissional do aprendiz só era adquirida e conquistada com muito esforço e dedicação sob a exigente supervisão do mestre. O artesão só alcançava a condição de mestre após ser submetido por um de exame de aptidão profissional que deveria ser aprovado pela assembléia daquela *guilda*.

Assim como aconteceu no medievo, agrupamentos semelhantes foram constantes no Renascimento onde os profissionais também mantinham o costume de se reunir em sociedades, separados por categoria de trabalho. Mesmo que fosse usual cada cidade apresentar suas associações de ofício, destacamos a força política, socioeconômica e cultural destas tradições artesanais em Florença.

Cada corporação possuía seu estatuto e normas de produção que exigiam de seus componentes disciplina e profissionalismo. Era comum cada grupo de “ofício” se assentar em uma região particular daquela cidade em torno de uma praça ou ao longo de uma via – em Florença, o ponto de encontro destas corporações era a Igreja de Orsanmichele (FIGURA 55), erguida com recursos destas associações. As oficinas eram tratadas como “pontos comerciais” que ofereciam um tipo específico de serviço. Desta forma, para se “obter” uma oficina, era necessário que o mestre demonstrasse habilidade do seu ofício dentro do seu mercado de trabalho, além de saber ler, escrever e fazer contas. O trabalho em equipe de determinado ofício exigia respeito e apresentava clara situação social e hierárquica entre os profissionais daquela oficina, sendo fácil distinguir, nestes espaços, um aprendiz, um ajudante, um desenhador, um modelador, um mestre ou um agente comercial. Este último recebia a incumbência de vender as obras e conseguir outros clientes.[72] Apesar de funcionar bem, este sistema trouxe rivalidade entre as artes menores e maiores.

Villaschi (2008, p. 16) ressalta que:

---

[72] COLDSTREAM, 1998.

> “o agrupamento de artesãos em ruas ou até mesmo em quarteirões inteiros representou a primeira modalidade de especialização do espaço, correspondente à primeira divisão do trabalho em ofícios e à primeira economia de aglomeração”.

Ainda no Renascimento, o tratado de Leon Batista Alberti, *De re aedificatoria libri decem,* publicado em 1485, traz informações sobre as práticas construtivas e as atribuições dos arquitetos. Eles teriam de integrar e inserir em seus projetos as responsabilidades destinadas aos mestres da construção assim como as artes menores e maiores. Além de Alberti, citamos Vasari, que em seu *Le vite dei più eccellenti pittori, scultori e architetti*, discorre sobre a vida e algumas obras de artistas. Seus textos, porém, fornecem raras informações sobre as técnicas especifícas dos ofícios, da cadeia hierárquica profissional das oficinas ou de suas corporações.

Sobre a particularidade da divisão de trabalho dentro das oficinas, ressaltamos que as associações relacionadas à escultura definiam bem suas funções (FIGURA 56). O escultor era aquele profissional que, por meio de um cinzel, corta, talha e apara a pedra, até alcançar a figura desejada – forma humana, animal ou vegetal. As esculturas podiam apresentar dimensões reduzidas ou de vulto. Era possível, também, a execução de relevos ou frisos, geralmente executados sobre uma “placa” única de pedra, não muito espessa, na qual as figuras eram representadas com pouca profundidade. O termo francês *ronde-bosse* designa aquelas esculturas que apresentam três quartos do volume real da figura – estátua, imagem, busto, etc. O mestre escultor apresentava ainda funções como conceber, dirigir e executar uma série de procedimentos que recebem terminologias distintas e que vão de acordo com a área específica de atuação. O *bustier* é especialista na execução de bustos; o ornamentista – *ornamentiste* – executa a ornamentação em relevos, que incluem as estátuas; o modelador – *modeleur* – é aquele que realiza os modelos em argila, em cera ou outros materiais plásticos a partir de modelos naturais ou de rascunhos, e o *mouleur* (de *moule*, molde; *moulage,* moldagem) é aquele profissional especialista na confecção do molde e da moldagem, reproduzindo cópias definitivas. Nesta última categoria existem, ainda, duas classes de profissionais: o *figuriste*, escultor ou *mouleur* responsável pela execução de figuras em gesso e em estuque, e, o *mouleur-réparеur*,

responsável pela confecção de moldes destinados à execução e acabamento da primeira prova.[73]

Esta “primeira prova” - moldagem | cópia definitiva - recebia procedimentos de acabamento e era colocada sobre um pedestal e, ao lado deste, o artista situava, sobre outro pedestal, um bloco de pedra, onde eram transferidas as medidas, por meio de esquadros e compassos, dos “pontos” marcados na moldagem de gesso para o bloco pétreo. Assim, o profissional esculpia, retirando as partes, e alcançava a forma desejada, ou seja, a partir do modelo - neste caso a “primeira prova” - moldagem | cópia definitiva - que podia apresentar tamanho reduzido, aumentado ou dimensão real da escultura encomendada a ser talhada.[74]

FIGURA 55: Oficina de escultura representada em detalhe de capitel, em cantaria, da Igreja de Orsanmichele, Florença, Itália.



Fonte: COLDSTREAM, 1991, p.63.

FIGURA 56: Oficina de escultura representada em gravura de F. Carradori.



Fonte: Ministero per i beni culturali e ambientali, [19--].

Em Portugal, nas oficinas de escultura, se distinguiam os coroplástias e os ofícios decorativos, onde alguns profissionais modelavam o barro, a cera, o estuque, talhando santos em pedra e madeira. A partir dos séculos XIII e XIV a escultura está direcionada praticamente para a execução de jazigos funerários reais ou elementos arquitetônicos e apresentavam simbolismo teológico baseado no goticismo tradicional francês. Nicolau Chanterène executa obras onde adapta seu *savoir faire* ao construir e

[73] MINISTÈRE DE LA CULTURE ET DE LA COMMUNICATION, 1978.

[74] MINISTÈRE DE LA CULTURE ET DE LA COMMUNICATION, 1978.

mesclar agrupamentos monumentais e elementos arquitetônicos como podemos observar na porta principal do Mosteiro dos Jerônimos em Belém[75], no Portal da Majestade da Igreja de Santa Cruz em Coimbra ou no retábulo do Palácio da Pena em Sintra.

Assim como aconteceu no Brasil no período colonial, na história de Portugal, encontramos muitos artistas anônimos que foram batizados como Mestre deste ou daquele lugar, deste altar ou daquele núcleo de obras com afinidades formais e estilísticas semelhantes. Desta forma podemos citar os Mestres de Viseu, de Palmela, de Santiago, o dos retábulos de Santa Clara, de Abrantes, do Funchal, entre outros.[76]

Apesar das oficinas durante o período manuelino serem ainda administradas praticamente por mestres de origem francesa, testemunhamos a presença do escultor Tello Garcia, que possuia oficina em Lisboa e, em parceria com Mestre Pero, estabelecido em Coimbra, mantinham um grupo de ajudantes e oficiais que, em conjunto, executavam obras para as igrejas da região central do país até alcançar o concelho de Braga. Outro profissional denominado Afonso Pires possivelmente teria sido o mestre de canteiros nomeados para realizarem alguns serviços em Santarém. O Mestre Mateus Fernandes e sua oficina trabalharam nas *capelas imperfeitas* do Mosteiro da Batalha e "aqueloutra misteriosa e excepcionalmente bem dirigida, que em Alcobaça talhou e rendilhou os sepulcros reais de D.Pedro e D. Inês, no claustro famoso que o Mestre Domingo Domingues e o Mestre Diogo delinearam e construíram, pouco antes."[77] Em Lisboa apresentamos ainda os Mestres Afonso Gonçalo, Rodrigo Anes e Gomes Martins. No Convento do Carmo desta cidade prestou serviços, ainda, o mestre imaginário João Garcia.

> "Os nomes e apelidos dos artistas de então repetiam-se frequentemente, em parte pelo hábito, aliás ainda hoje usado, de nas famílias se desenvolver o gosto pelos ofícios dos patriarcas nos varões mais novos, e assim se formarem

---

[75] "Mestre Nicolau compôs uma brigada de artistas, em 1517, e logo iniciou os trabalhos do portal principal do templo, escolhendo cinco estranjeiros e mais do dôbro de portugueses para seus colaboradores.. Ao todo 17 oficiais." MACEDO, 1945, P.37.

"De cento-e-dez oficiais que trouxe às suas ordens na grande empreitada do portal, só a minoria era portuguesa." MACEDO, 1945, P.42.

[76] MACEDO, 1946.

[77] MACEDO, 1946, p.39.

> campanhas familiares na especialidade, com compromissos de sangue e heranças de nomes notabilizados. Não estranhemos, portanto, a confusão na identificação dalgumas esculturas, devida a essa repetição de nomes e apelidos.” MACEDO, 1945, P.26-27.

No século XVII, a escultura monumental lapidar dá lugar à escultura em madeira e em barro. Os tratados de Vitrúvio e de Vinhola são difundidos neste período entre arquitetos e mestres de ofício nos canteiros de obra.

Entretanto, será apenas a partir da *Escola de Escultura de Mafra*, em meados do século XVIII quando se inicia a ‘criação’ propriamente dita de mão de obra portuguesa especializada nos ofícios da cantaria, imaginária, estatuária e estucaria onde estabeleceriam em suas oficinas ou escolas vínculos hierárquicos entre ajudantes, aprendizes, desbastadores, entalhadores, modeladores, moldadores, fundidores, mestres ou oficiais. Mafra seria a Alcobaça do século XVIII, e os artistas portugueses finalmente conseguiriam impor sua assinatura no cenário nacional.

Na Europa, em meados do século XVIII, as atividades artesanais entraram em declínio por um longo período. Em Portugal, Costa (1999, p. 236) constata o prolongamento desta crise até a primeira metade do século XX.

Entretanto, toda esta estrutura organizacional dividida por classes de ofícios e interesses semelhantes seria, ainda, difundida no Brasil, no período colonial, com maior ênfase, a partir de meados do século XVIII, sobretudo em Minas Gerais, onde também surgiriam as confrarias e irmandades que agrupavam mestres dos variados ofícios para o desenvolvimento urbanístico, artístico, arquitetônico, escultórico e ornamental das edificações religiosas, civis e militares das cidades, sobretudo em Vila Rica, que recebeu grande parte da obra de Antônio Francisco Lisboa, o Aleijadinho.

2.2. Cruzamentos lusos-brasileiros: Contribuições sobre o processo escultórico e o uso de moldes e modelos em gesso nas oficinas de escultura e estucaria a partir do século XVIII em Portugal e no Brasil.

Apresenta-se uma contribuição sobre o uso de moldes e modelos em gesso como etapa essencial nas práticas das oficinas tanto da escultura quanto da estucaria em Portugal e no Brasil a partir do século XVIII. O resgate destas técnicas e dos seus processos é essencial para aumentar o nosso conhecimento e auxiliar os profissionais

ao atuar em obras de intervenções (de restauro) que possam perpetuar as formas específicas de ornamentação arquitetônica e escultórica da cultura luso-brasileira.

As específicas materialidades, o uso recorrente das técnicas no processo de construção da escultura ou ornamento nos séculos passados e o seu resgate torna-se crucial para maior entendimento e sua aplicação na restauração e conservação de bens imóveis (ornatos e estuques em fachadas e interiores históricos) e/ou móveis (no caso das esculturas). Consideramos ainda o saber-fazer desta técnica como instrumento de difusão e da preservação da obra em si, consequentemente também do(s) artista(s), cuja importância é parte integrante das nossas sociedades, em alguns casos (como na obra do Antônio Francisco Lisboa - o Aleijadinho, Machado de Castro ou Leopoldo de Almeida) considerados marcos de identidade nacional e, portanto, patrimônio cultural luso-brasileiro.

A partir do século XVIII observamos que a maioria dos artistas e das oficinas dedicadas aos ofícios da escultura e estucaria utilizou os mesmos processos tecnológicos que abrangiam desde a execução do risco, do modelo, da produção de moldes e de moldagens a fim de construir o elemento final, seja este um forro de teto em estuque ornamental, uma escultura de vulto ou um retábulo a ser inserido em um espaço religioso, militar ou civil.

Neste período, os artistas portugueses sofrem pela pouca importância social destinada aos autores da imaginária religiosa. O “barrismo”[78] é ainda uma arte bastante difundida onde as oficinas populares de santaria executam presépios que mesclam a religiosidade do cristianismo entre as figuras míticas de episódios da Natividade, da Adoração doa pastores ou da Chegada dos Reis Magos com cenas secundárias do campo, como a caça, ou da vida citadina de fidalgos e homens comuns bebendo em tabernas e lavadeiras e bordadeiras concentradas em seus afazeres manuais. Estes presépios muitas vezes apresentavam grandes proporções de escala e eram compostos por um vasto número de figuras e cenários.[79]

---

[78] Termo bastante difundido para destacar a prática de executar objetos, esculturas, presépios ou imagens religiosas utilizando o barro.

[79] BARREIRA, 1929.

O barro - sua plasticidade e facilidade de manuseio - foi a matéria prima utilizada pelos oleiros que, ao modelarem este material, construíram uma infinidade de formas imaginárias populares e eruditas, de acordo com o grau de habilidade de cada profissional. O valor artístico destas peças nos séculos XV, XVI, XVII e XVIII jamais encontrou concorrência com a arte escultórica executada no mármore ou no bronze.

Dentro deste contexto, podemos citar o *Presépio de Madre de Deus* de autoria de Dionísio Ferreira e António Ferreira, a obra *A Última Ceia* de Hodart, do Museu Nacional de Machado de Castro, as *capelas-retábulos* dos barristas de Alcobaça | Bussaco, situadas nas proximidades de Coimbra ou o Presépio executado por Machado de Castro localizado na sacristia da Basílica da Estrela em Lisboa. Flórido de Vasconcelos em seu livro "História da Arte em Portugal" (1972) ressalta quatro grandes conjuntos de peças em barro policromado que ornamentam o Mosteiro Cistersence de Alcobaça, sobretudo as estátuas do retábulo-mor, atribuídas ao mestre Frei Pedro.

> "Material menos usual do que normalmente é dito, o barro (a *plastika*) é que deve ter tido um papel importante mesmo na aprendizagem artística, mas a sua história está por fazer. Nos séculos XVIII e XIX, ela foi expressão de modelos, mas também meio privilegiado da representação de costumes e de tipos populares nos conhecidos presépios que nos mostraram um universo de representação raramente presente na arte portuguesa. Mas antes disto, entre os finais do século XV e o século XVII, a barrística atingiu por vezes o melhor nível do que em escultura foi feito entre nós". (CAETANO, 2011, p.11)

Entretanto, no reinado de D. Mariana e D. João V, a estatuária assume seu papel de arte pública em uma tentativa de afirmação de poder e, neste momento, o uso da pedra foi uma constante. A estética, a iconografia e a forma das esculturas se basearam na "reinvenção" classicista.

Reforçamos que o material constitutivo mais difundido neste período para a execução de modelos foi o gesso e também o barro. Em Portugal, Alessandro Giusti utilizou-os para criar os modelos dos retábulos que posteriormente seriam executados em mármore e em dimensões maiores para a Basílica do Convento de Mafra, a partir de meados do século XVIII. Com objetivos semelhantes e em épocas distintas, também o utilizou Machado de Castro, Soares dos Reis, Teixeira Lopes, Rafael Bordalo Pinheiro, Barata Feyo e Leopoldo de Almeida. Com base documental encontrada sobre o processo criativo e construtivo destes artistas portugueses, podemos considerar que Antônio Francisco Lisboa e outros escultores ou

ornamentistas brasileiros tenham seguido a mesma linha de construção em suas esculturas e ornamentos dentro dos ateliês destes ofícios existentes em Vila Rica nos séculos XVIII e XIX.

No campo da estucaria portuguesa, apenas para citar alguns nomes, podemos destacar João Grossi, a família Meira e a Oficina Baganha que atuaram de forma predominante no norte do país, mas também em cidades do centro, como Lisboa e Sintra. Esta arte seria largamente difundida nos tetos dos salões dos casarões da nobreza assim como nas cúpulas das capelas-mor e sacristias ou nos forros das naves das igrejas, sobretudo após o Terremoto de 1755.

Deve-se ainda comentar que a proposta de acabamento da cúpula para a Igreja de Santa Engracia | Panteão Nacional, situada no bairro Alfama, em Lisboa, do arquiteto Amoroso Lopes teve a contribuição de João Laerte na execução das maquetes em gesso na década de 1960 e na instalação da oficina de moldes e cantaria para a finalização das obras.

O Brasil, no entanto, não chega a formar um contingente específico de estucadores nacionais de renome, pois a vinda de italianos, alemães e, sobretudo, de açorianos contribui para ornamentação parietal e de teto dos casarões e palacetes da nobreza ainda a partir do século XIX. Estas técnicas – risco, modelo, molde e moldagem em gesso – serão mais difundidas a partir da chegada da corte portuguesa ao Rio de Janeiro, em 1808, da missão francesa, em 1816, e, dos inúmeros artistas que percorreram e atuaram em grande parte do território brasileiro.

Ressaltamos novamente que a introdução de gessos escultóricos nas academias de belas artes também impulsionou a difusão da técnica, assim como a encomenda, via catálogos, de placas ornamentais ou elementos arquitetônicos para enriquecer as fachadas de uma nova arquitetura que se instalaria nos centros urbanos do litoral e do interior do país.

O escultor mineiro “Aleijadinho” (século XVIII) tem grande parte de sua obra, executada originalmente em cantaria e entalhada na madeira, reproduzida em moldes e moldagens de gesso no século XX por Eduardo Bejarano Tecles e pelo escultor e professor de Modelagem da Escola de Arquitetura da UFMG, Benjamim Meschessi, numa tentativa de promover a sua arte no país e no mundo.

Assim, em síntese, procura-se sistematizar o conhecimento específico e a importância do estudo da execução de modelos e moldes de gesso, tanto para a sua

valorização enquanto referência cultural (que ainda permanece vivo), como para a sua difusão e contribuição para a perpetuação de uma parte muito significativa da riqueza ornamental das superfícies arquitetônicas e escultórica luso-brasileiras.

2.2.1 - Os artistas do gesso e as oficinas de escultura em Portugal.

A separação de serviços dentro de um ofício era comum nas oficinas em que membros de uma mesma família trabalhavam. O arquiteto e professor da Escola de Arquitetura da Universidade Federal de Minas Gerais André Guilherme Dornelles Dangelo (2006) relata que o processo de aprendizagem e a formação de determinado ofício baseava-se em tradições nas quais predominavam as relações de parentesco. Este procedimento reduzia os custos e contribuía para a capacitação dos jovens oriundos de famílias sem recursos. Dessa forma, Natália Ferreia-Alves (2001; apud DANGELO, 2006 p. 277) descreve os termos que regiam um contrato de treinamento, em Portugal, entre mestre e aprendiz:

> "Era na oficina ou tenda que o jovem aprendiz dava os primeiros passos no conhecimento da profissão. A sua aceitação por parte do mestre implicava frequentemente a assinatura de um contrato entre este e o pai ou tutor do jovem, no qual estavam consignadas cláusulas importantes para ambas as partes. Entre elas, destacavam-se, relativamente ao mestre: a obrigatoriedade de ministrar o ensino da arte; de dar alojamento, vestuário e alimentação; de não poder despedi-lo sem justa causa e de lhe dar assistência em caso de doença. Quanto ao aprendiz, não podia abandonar a oficina sem que o prazo acordado tivesse expirado e, no caso de se verificar esta ocorrência, ficava obrigado de pagar o salário do oficial contratado em sua substituição; era penalizado se causasse prejuízos ou roubasse; e tinha, por vezes, de pagar uma quantia durante o tempo de aprendizagem (também se podia verificar o inverso, isto é, o mestre pagar pelos serviços prestados)." (FERREIRA-ALVES, 2001, p. 24).

Alves (2001) comenta ainda que esta aprendizagem podia se iniciar quando o rapaz tivesse 11 anos e o tempo de duração variava entre dois a cinco anos para aqueles ofícios relacionados à madeira como entalhador, escultor, torneiro e ensamblador. Durante o período de aprendizagem, o mestre só podia receber outro aprendiz após o primeiro ter aprendido a maior parte do ofício.

> "O incipiente artífice ou artista, com uns 13 a 16 anos, acompanhado do pai, e do Mestre previamente escolhido, vai ao notário para lavrar um contrato. Passava a ser dura a vida do jovem que pretendia aspirar um dia ao artesanato ou à vida artística. Durante uns três a seis anos, quanto durava o contrato, ficava proibido de ausentar-se de casa do Mestre, mesmo por ocasião de peste ou de guerra, sob pena de ter que compensar o tempo perdido no fim da aprendizagem. Era-lhes também proibido divulgar os segredos artísticos ou outros que lhes teriam feito conhecer ou que tivessem surpreendido."(MUSEU NACIONAL DE BELAS ARTES, 1982 - 1984, p.10)

Entre as obrigações no ateliê do Mestre, o aprendiz tinha que amassar o barro, moer os pigmentos para a confeccção das tintas e limpar a oficina.

> "O Mestre ou o patrão, por seu lado, obrigava-se a ensinar os discípulos, em primeiro lugar a sua arte, bem e devidamente, com todas as regras, e ensinar-lhe também todas as outras coisas lícitas e honestas.(..) O mestre exercia a sua autoridade de maneira bastante paternal, mas como os artistas sempre amaram a liberdade, os aprendizes sofriam suplícios até verem chegar o dia feliz em que terminavam a sua aprendizagem, passando a oficiais ou mestres…" (BELAS ARTES, 1982 - 1984, p.10-11)

Dentro das oficinas, a anatomia e as proporções do corpo humano seguiam algumas "normas" estabelecidas em manuais, livros técnicos e gravuras difundidas na época e, posteriormente, já no final do século XIX e princípios do século XX, foram influenciadas pelas publicações da Biblioteca de Instrução Profissional tais como "Elementos de Modelação de Ornato e figura", "Manual do formador e estucador", "Elementos de História da Arte" e "Materiais de Construção".

No que diz respeito aos aspectos positivos trazidos pelos *estrangeiros* que colocaram em prática em Portugal, está "… a criação de oficinas, de núcleos organizados por especialidades para empreitadas (…) em Alcobaça, Santarém e Lisboa, que fizeram irradiar por muitos lugares do país, experimentados oficiais."[80]

O processo de divisão de trabalho nas oficinas de escultura pode ser notoriamente percebido na *Escola de Escultura de Mafra* coordenada por Alexandre Giusti[81] para a execução dos retábulos para a Basílica do Convento de Mafra em

---

[80] MACEDO, 1946, p.38.

[81] O italiano *Alessandro* Giusti se encontrava a serviço em Lisboa, instalando a Capela de São João Batista, obra inteiramente executada em mármore de diversas tonalidades na Itália e transportada em partes para ser montada entre os anos 1746 e 1748, na Igreja de São Roque em Lisboa quando foi

meados do século XVIII; no *Laboratório* de Machado de Castro a partir de final do século XVIII e início do século XIX, asssim como nas oficinas administradas, tardiamente, pelos escultores Soares dos Reis, Teixeira Lopes, Leopoldo de Almeida, Barata Feyo, Domingos Soares Branco, Pedro Anjos Teixeira ou ainda por Bordalo Pinheiro entre outros.

Sobre o conceito de *Escola* Diogo de Macedo (1946, p.92) ressalta que:

> "(…) Não é o número de obras ou de artistas que justifica uma escola de arte. É a formação colectiva e distinta, com características originais e inconfundíveis, com prosseguimento numa tradição criada e amada, de determinadas obras de indivíduos ou oficinas que actuam sob a pressão estética dum ideal superior, guia, inspirador e soberano nos sentimentos do homem e, consequentemente, dos artistas, que leva a estes a buscar em raízes de sangue uma apaixonada verdade independente para fundar e depois desenvolver aquela particularíssima expressão total, que se chama *escola*."

A competência do mestre escultor era percebida também na sua habilidade em dirigir grandes equipes em grandes empreitadas de trabalho. Assim, deve-se ressaltar o importante papel desempenhado por Giusti (1715 - 1799) na arte portuguesa ao "comandar" um exército de aprendizes, ajudantes, modeladores, ornamentistas, moldadores e desbastadores na execução dos retábulos em baixo relevo em mármore, onde, entre 1753 e 1770, coordenou a mais importante escola de escultura de Portugal.

Além do mérito no que diz respeito ao seu conhecimento formal, estilístico e manual, podemos afirmar que Giusti deixou outra grande contribuição: o ensino prático em contexto de trabalho com o envolvimento de ajudantes e aprendizes, cuja formação e transformação destes aprendizes em mestres de ofício (mestres escultores) fez despontar, posteriormente, nomes como Alexandre Gomes[82], Joaquim José de Barros

---

convidado e nomeado por D. José I como escultor responsável para coordenar a oficina e executar os relevos dos retábulos da Basílica do Convento de Mafra. (PEREIRA, 2003)

82 Alexandre Gomes foi discípulo de Alexandre Giusti, na Escola de Mafra, a partir da década de 1750, e depois ajudante de Machado de Castro, em Lisboa, onde colaborou na execução de algumas obras por ele modeladas: " A Fé", "Santo Elias", "Santa Teresa", "Serafins". Transportou para o mármore dois modelos de Machado de Castro "O tejo" e " O Nilo". A Academia Nacional de Belas Artes de Lisboa possui em seu acervo dois modelos de barro cozido para escultura "Santa Teresa de Jesus" e " São Tomás de Aquino". Gomes falece em 1781. (PAMPLONA, 1956, P.129)

Laborão[83], João Antônio de Pádua, Francisco Leal[84] e Joaquim Machado de Castro que conquistariam renome nacional. É fundamental, no entanto, mencionar sua metodologia e processo de execução que valorizava, sobretudo, a realização de um risco (esboço, desenho) e de um exímio modelo, geralmente "esculpido" em barro ou em gesso, para então se constituir a obra final "talhada" no mármore.[85] (FIGURAS 57 e 58).

[83] Joaquim José de Barros Laborão (1762-1820) iniciou na escultura quando tinha apenas 10 anos. Foi discípulo do entalhador João Paulo da Silva e do estucador João Grossi (Milão, 1718 - Lisboa, 1781); trabalhou em seguida erm uma série de ateliês de menor expressão e participa a partir dos anos 1780 dos trabalhos em Mafra onde encontra seus dois mentores principais: Alexandre Giusti e Joaquim Machado de Castro. Entre suas obras mais importantes destacamos "Honestidade", "Diligência", "Desejo" e "Decoro", todas instaladas na galilé|vestíbulo do Palácio da Ajuda, em Lisboa. Além de estatuário e presepista atuou ainda como decorador de "coches" criando uma série de figuras alegóricas em madeira. Seu nome foi sugerido para a sucessão de Giusti na chefia da Escola de Mafra. No final de sua vida teve a colaboração, como ajudantes em sua oficina, seus filhos Manuel Joaquim de Barros e José Pedro de Barros na execução das estátuas do Palácio da Ajuda. (PEREIRA, 2003, p.43) e (PAMPLONA, 1956, P.225-226).

Laborão e Machado de Castro (1731-1822), também trabalharam como "barristas" e executaram presépios, onde a inspiração e a feitura das figuras eruditas e religiosas agora se transportam a um mundo rural e campesino e se aproximam do mundo terreno. A distribuição dos planos respeita as leis da perspectiva – as dimensões das figuras iam decrescendo até alcançar a linha do horizonte – e os personagens, mesmo executados em tamanho tão reduzido, mantiam sua "grandeza" escultural em seus detalhes.(BARREIRA, [194?])

[84] Francisco Leal, apesar de não apresentar a mesma destreza técnica e artística de Machado de Castro, se destaca ao modelar em gesso as lunetas que decoram as partes superiores das capelas da Basílica de Mafra.(CARVALHO, 1950)

[85] O período da construção do complexo arquitetônico de Mafra - programa composto por convento, basílica, residência real e biblioteca – está compreendido entre 1717 e 1737 quando o edifício se encontra praticamente concluído, graças ao ouro proveniente do Brasil que possibilita ao Rei de Portugal colocar em prática uma política de autoridade e austeridade. Não havendo tradição no que diz respeito à escultura clássica erudita entre os artistas portugueses da época, a introdução de um programa iconográfico escultórico de grande dimensão tanto internamente quanto externamente obriga o monarca D. João V encomendar modelos em terracota de santos para sua aprovação e execução em mármore de 40 esculturas para compor o interior da Basílica. Além disto, o mestre italiano Alessandro Giusti é convidado e encorajado "a solucionar a ausência do ensino desta arte no reino" e se concentra sobretudo na elaboração e execução dos altares|retábulos. Alessandro Giusti nasce em Roma em 1715 e falece em Mafra, em 1799. O escultor ficaria completamente cego a partir do final da década de 1770.(PEREIRA, 2003)

FIGURA 57: Modelo em gesso do retábulo da Sagrada Família (2,250 X 1,035 m). Autoria: Alexandre Giusti.



FIGURA 58: Retábulo em mármore da Sagrada Família (5,500 X 2,850 m). Basílica de Mafra. Autoria: Alexandre Giusti.



Fotos: Alexandre Mascarenhas, 2012.

Este processo construtivo, metodológico e pedagógico disseminado por Giusti foi adquirido no período em que este ainda vivia na Itália. Dentro do contexto de aprendizado das oficinas de ofícios, ele iniciou como aprendiz do pintor Sebastião Conca onde desenvolveu a prática do desenho e composição e, em um segundo momento, no ateliê do escultor Giovanni Battista Maini, onde exercitou a prática da escultura. Assim, Giusti traduziu a bidimensionalidade da pintura em relevos tridimensionais escultóricos para os retábulos da Basílica do Convento de Mafra.

Os modelos se tornaram peças valiosas pela erudição de seu feitio e foram, e ainda o são, considerados artigos valiosos para colecionadores de arte. Assim, encontramos conjuntos destes modelos em barro e em gesso nos acervos e reservas técnicas, conforme já mencionado, dos principais museus destinados à arte. É notável a quantidade destes objetos no Museu Nacional de Arte Antiga (Lisboa), no Museu Nacional de Soares dos Reis (Porto), na Casa-Ateliê-Museu de Teixeira Lopes (Vila Nova de Gaia), ou ainda no Palácio Nacional de Mafra[86].

[86] Este autor percebeu, ao visitar alguns museus europeus (Museu D´Orsay, Museu do Louvre, Casa-Museu de Rodin, Casa-Museu de Bourdelle, Museu Britânico, Museu de Belas Artes de Estrasburgo, Museu Victoria & Albert entre outros) e museus brasileiros (Pinacoteca de São Paulo, Museu Nacional de Belas Artes do Rio de Janeiro e Museu Dom João V) a importância que estes modelos em barro ou

Desta forma, destacamos que uma das etapas mais importantes utilizadas, tanto nas oficinas da escultura quanto da estucaria, é a execução do modelo, por meio do processo da modelagem. Geralmente se utilizaram materiais plásticos como a argila – o barro – e o gesso.

O livro *La Sculpture* (MINISTÉRE DE LA CULTURE ET DE LA COMMUNICATION, 1978) ressalta a existência de diferentes maneiras de se conseguir transformar um material fluido em estado sólido e consolidado, ou seja, aqueles materiais que possuem plasticidade no seu manejo, que passam por um procedimento de endurecimento e se transformam em sólidos, como a terra ao ser cozida, o cimento e o gesso em contato com o oxigênio ou a cera em seu processo de resfriamento.

A modelagem, sobretudo para os escultores, era composta inicialmente pelo "modelo preparatório", termo que designa o modelo em dimensões reduzidas que era apresentado ao cliente para sua apreciação que podia ser aprovado imediatamente ou corria-se o risco de serem solicitadas algumas mudanças ou adaptações que deveriam compor a escultura final no tamanho original encomendado. Na maioria das vezes, logo após a aprovação do modelo em sua dimensão reduzida, a oficina executava o "modelo definitivo", considerado a "prova original", que podia ser também em gesso ou em argila. Raramente os "modelos definitivos" em argila eram conservados, e a cera somente era usada quando este modelo possuía pequenas dimensões, pois era um material considerado de alto custo, naquele período.

Posterior à aprovação do "modelo definitivo", na maioria das vezes, se produzia um molde, geralmente em tacelos de gesso, a partir deste objeto, para se obter uma primeira moldagem, no mesmo material, sendo denominada como o "modelo-base", "prova" ou "reprodução direta", para servir de base para a escultura final.

Dentro deste contexto, em meados do século XVIII, Joaquim Machado de Castro, ainda muito jovem, chega a Lisboa e, logo é acolhido na oficina do escultor *imaginário* e entalhador Nicolau Pinto. Talvez esta tenha sido sua primeira experiência

---

em gesso apresentavam. É interessante observar que estas peças estão expostas ao lado de esculturas originais de grandes dimensões em mármore, de peças talhadas na madeira e telas policromadas dos mais renomados e variados artistas. Este fato confirma o valor artístico que estes modelos possuem ao registrarem e preservarem, de forma realista, as impressões do artista.

como aprendiz neste oficío, após o treinamento com seu pai - Manuel Machado, *imaginário*, modelador e organeiro, em sua cidade natal, Coimbra. Sua habilidade e talento para o manuseio ao executar modelos é rapidamente reconhecida e aqui ocorre uma inversão de hierarquizacão de papéis onde Machado de Castro se converte no chefe criativo da oficina.

Ainda em Lisboa, frequenta o ateliê de José de Almeida, onde apura sua técnica não apenas na modelagem, mas também nos serviços de desbastar a pedra e entalhar a madeira. Daqui, em 1756, segue para Mafra para participar da empreitada no ateliê de escultura junto ao escultor romano Alessandro Giusti, não como aprendiz, mas como ajudante e colaborador. Cyrillo Volkmar Machado (APUD MACEDO, 1945, p.106) afirma que Machado de Castro "entrou não para aprender, mas para ajudar e modelar". Sua *expertize* na arte da modelagem logo o diferencia e o distancia da maioria dos outros profissionais que ficavam encarregados de, a partir dos modelos executados em uma escala reduzida, transportar as medidas para uma escala maior e desbastar a pedra. Ayres de Carvalho (1950, p.29) comenta que Machado de Castro, ao executar os modelos em barro ou em gesso, os fazia de maneira tão erudita, elaborada e "grandiosa" que valorizavam ainda mais os esboços realizados por Giusti. Foi, portanto, neste período, entre os anos 1756 e 1770 que o escultor conimbricense absorveu a metodologia utilizada pelo mestre escultor italiano[87].

Assim, Machado de Castro, dotado de seu *savoir faire* no que diz respeito ao desenho e à modelagem, registrou em textos o que acreditava distinguir o artista do artesão. Para ele, "O artista é definido como um trabalhador mais (...) mental, que (...) material; os artesãos eram os que exercitão officios fabris, e embandeirados" (PEREIRA, 2002, p. 44). Portanto, Machado de Castro (1731-1822)[88], além de usufruir desta metodologia, adquire também este mesmo instinto de liderança ao agrupar equipes de trabalho para atuar em obras distintas e paralelas quando coordenava, por exemplo, a produção das esculturas monumentais para a Basílica da Estrela e para o Palácio da Ajuda, ambos situados em Lisboa.

---

[87] Após a década de 1770, Giusti começa a ficar cego, e mesmo com sua deficiência visual, ainda modelava em cera apóstolos, santos e Madonas que eram transportados para a pedra pelos seus discípulos. (BELAS ARTES, 1982 – 1984)

[88] Joaquim Machado de Castro nasce em Coimbra em 1731 e falece em Lisboa em 1822. Sua longevidade contribuiu para a produção de um vasto número de obras e projetos (PEREIRA, 2003).

Entretanto, Alexandre Gomes não conseguiu se destacar como escultor, mas continuou trabalhando ora na confecção de modelos em barro e em gesso, ora no desbaste da pedra transformando modelos reduzidos em obras escultóricas de grande dimensão. Possui ainda alguns exemplares de modelos em barro cozido que trazem sua assinatura ou o selo de identificação do artista em coleções do Museu Nacional de Arte Antiga e da Faculdade de Belas Artes de Lisboa (FIGURA 59).

A ambição e a facilidade de circulação na alta sociedade, características de Machado de Castro, contribuem para sua projeção como escultor, sobretudo quando este ganha o concurso para a execução da Estátua Equestre de D. José I para a nova Praça do Comércio, em Lisboa. De Mafra, João José e Francisco Leal Garcia acompanham o escultor nesta empreitada e permaneceriam em Lisboa até o final de suas vidas.

FIGURA 59: Alexandre Gomes e Francisco Leal: modelos em barro cozido e esculturas.



a) Modelo em barro cozido (22,5 X 12,3 X 6,5 cm) - Francisco Leal Garcia e Machado de Castro. Acervo Museu Nacional de Arte Antiga. P.153
b) Modelo em barro cozido (21 X 10 X 7 cm) – Alexandre Gomes e Machado de Castro. Acervo Museu nacional de Arte Antiga P.191
c) Esculturas Dois Santos – Alexandre Gomes e Francisco Leal Garcia, século XVIII.

Fonte: MUSEU NACIONAL DE ARTE ANTIGA, 2012 (p.153); Idem, 2012 (p.191); MACEDO, 1945 – Estampa nº 20.

Da encomenda real, se executam inicialmente croquis, “modelos preparatórios” em cera patinada a dourado (apresentado ao rei e ao Marquês de Pombal) e modelos reduzidos em barro e em gesso. Após sua aprovação, o modelo era entregue ao moldador e em seguida o escultor iniciava a feitura do modelo em tamanho natural em

estuque, seguido de um modelo em gesso e finalmente de um modelo em cera (perdida) para passar pelo processo de fundição em metal. O modelo em gesso, do tamanho natural, alcança quase sete metros de altura (6,83m), apresenta bom estado de conservação e ainda se encontra exposto na Sala dos Gessos de propriedade do Museu Militar de Lisboa. A partir deste empreendimento, Machado de Castro se torna "O Escultor do Rei". O rei D. José I nomeou-o escultor da Casa Real e obras públicas, lugar que exerceu ainda nos reinados de D. Maria I e D. João VI. (FIGURA 60).

No entanto, mesmo sendo considerado "O Escultor do Rei", sua obra escultórica, seus modelos, seus ensaios críticos e analíticos sobre a arte da escultura (publicações) foram "esquecidos" durante mais de um século, sobretudo em função do enaltecimento do engenheiro Eugênio Bartolomeu da Costa que foi o responsável pela fundição em metal da monumental Estátua Equestre de D. José I realizada em 1774, e que recebeu maior importância e divulgação artística naquele período, ofuscando e colocando o escultor e criador Joaquim Machado de Castro em segundo plano.

FIGURA 60: Machado de Castro: Processo escultórico das etapas para a execução da Estátua Equestre de D. José I.



a) Estampa X da *Descripção Analytica*.
b) Modelo em cera patinado a dourado (40 x 14 x 30 cm) – Coleção particular.
c) Modelo em barro cozido (40 x 14 x 30 cm) – Museu da Cidade.
d) Modelo em gesso (96 x 76 x 47,5 cm) – Museu Nacional de Arte Antiga, Lisboa.
e) Modelo em gesso (tamanho natural – altura de 6.93m) – Museu Militar de Lisboa.
f) Escultura fundida em bronze (tamanho natural – altura de 6.93m) – Praça do Comércio, Lisboa.
Fonte: MUSEU NACIONAL DE ARTE ANTIGA, 2012 (p.87); Idem, 2012 (p.121); Idem, 2012 (p.122); Idem, 2012 (p.162); Alexandre Mascarenhas, 2012; Alexandre Mascarenhas, 2012.

O fundidor passou a receber uma pensão sete vezes maior que a de Machado de Castro e do arquiteto Reinaldo Manuel dos Santos, autor do pedestal da Estátua Equestre.

> "Enquanto se fundia a estátua, Machado de Castro modelou os grupos laterais do monumento e o baixo-relêvo posterior, êste de completa ideação sua. Os

> ajudantes foram a Pero-Pinheiro buscar o mármore, e reproduziram, sob a sua vigilância e ordem, aquelas grandes composições. Cirilo informa a êste respeito que a escultura adjacente (da estátua de bronze) tôda modelada por Machado, foi posta em execução por João José Elvéni, Alexandre Gomes, Leal Garcia, e por Joaquim Leitão." MACEDO, 1945, p.113-114.

Na hierarquia das categorias profissionais do *Laboratório* de Machado de Castro observamos a presença de ajudantes, desbastadores e canteiros, formadores discípulos ou praticantes, apontador e, quando necessário, a contratação terceirizada de mão-de-obra especializada de outros ofícios como, por exemplo, o fundidor. Ana Duarte Rodrigues, em seu artigo intitulado "A estatuária e a imaginária: entre a práxis do *Laboratório* e a subcontratação" que faz parte da publicação do Livro e Catálogo da exposição *O Virtuoso Criador: Joaquim Machado de Castro 1731 – 1822* (MUSEU NACIONAL DE ARTE ANTIGA, 2012, p.78), relata a subcontratação pelo *Laboratório* "(…) do escultor em madeira José Joaquim Manique, do ourives Joaquim Filipe Duarte, dos entalhadores José de Abreu do Ó e Tomás de Aquino, dos pintores Francisco Xavier Dinis e António Simões, do torneiro ou debastador, do oleiro que cozia as figuras (…)" ou ainda " (…) do alfaiate que confeccionava as capas que embrulhavam algumas das imagens". RODRIGUES (2012, p.79) ainda complementa que,

> "as diversas categorias de profissionais do *Laboratório* correspondiam a diferentes salários e a tarefas distintas, mas dentro do mesmo grupo verificam-se diferenças salariais, em função da maior ou menor habilidade, à parte do prestígio do artífice e dos anos de serviço, tal como contratações balizadas por fatores finaceiros. Provavelmente, por ser mais barato contratar um canteiro do que um desbastador, eram assalariados dois canteiros que exerciam as funções de desbastadores."

Apesar do desenho já ser uma prática usual para escultores como Alexandre Giusti ou José de Almeida no processo escultórico, é Machado de Castro quem institucionaliza esta atividade tornando-a obrigatória a todos que com ele trabalhava ou freqüentava suas "Aulas de Escultura".

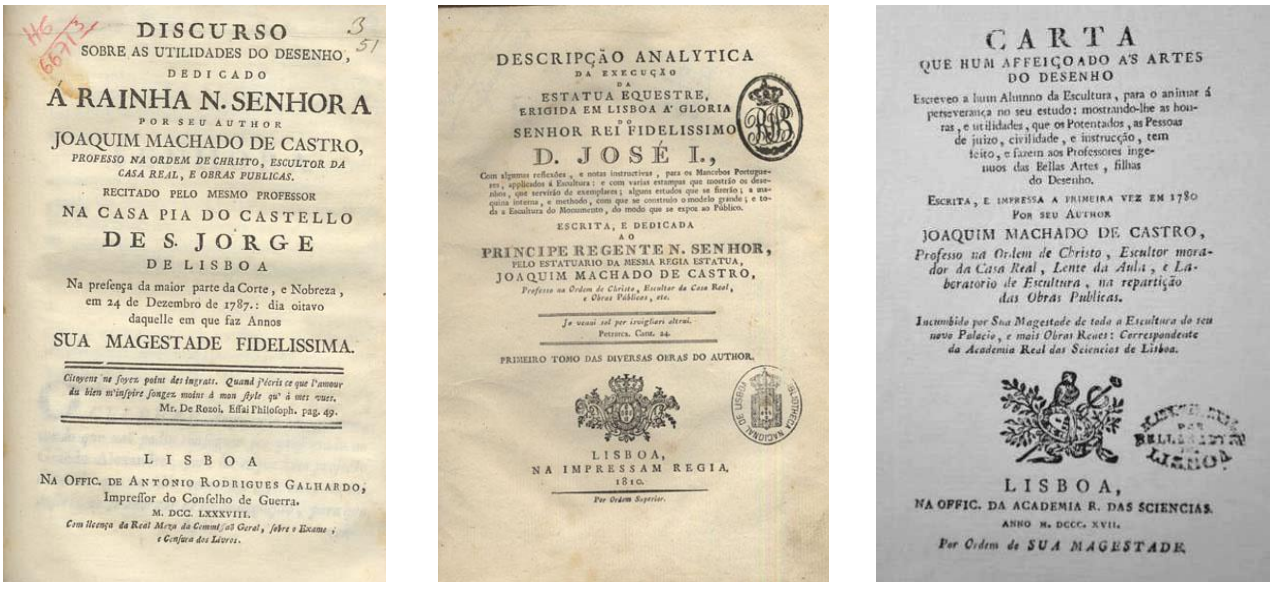
O artista, exímio modelador, sempre defendeu que para um escultor, é, portanto, de fundamental importância a elaboração de uma série de desenhos bidimensionais, onde estuda as possíveis composições e cria uma idéia do jogo de luz e sombra percebendo o efeito que a peça tridimencional já esculpida apresentaria dependendo do espaço que iria ocupar. Além disto, ressalta a essencial função da execução do modelo, seja em barro, em gesso ou em cera; pois este elemento é a prova artística de execução onde são "registradas" as impressões do artista. Este modelo,

posteriormente, serviria para transposição em pedra, em madeira ou em gesso nas dimensões desejadas e na maioria dos casos eram assinados e contribuíram para a identificação e atribuição correta daquela obra ou daquele artista.

Machado de Castro ainda se destacaria no campo da produção teórica sobre a escultura em Portugal. Publica ensaios como “Carta Que Hum Affeicoado as Artes do Desenho Escreveo a Hum Alumno da Esculptura” (1780), “Discurso sobre as Utilidades do Desenho” (1805), “Descripção Analytica da execução da estátua eqüestre erigida em Lisboa à glória do Senhor Rei Fidelíssimo D. José I” (1810) ou ainda o ”Dicionário de Escultura: Inéditos de História da Arte” (manuscrito de 1812 com edição publicada em 1937), onde ressalta o valor do desenho e/ou modelo no processo escultórico colocando-os no mesmo nível de importância da escultura final (FIGURA 61).

Ao receber censuras e opiniões do público “leigo” em relação à imagem em madeira policromada do Orago que executou para o altar da Igreja da Encarnação, ele publica em 1805, como resposta a estas críticas, a “Analyse graficorthodoxa, e demonstrativa, de que sem escrupulo do menor erro theologico, a escultura, e pintura podem ao representar o Sagrado Mysterio da Encarnação figura varios anjos”.

FIGURA 61: Capas de algumas publicações de Joaquim Machado de Castro.


DISCURSO
SOBRE AS UTILIDADES DO DESENHO,
DEDICADO
Á RAINHA N. SENHORA
POR SEU AUTHOR
JOAQUIM MACHADO DE CASTRO,
PROFESSO NA ORDEM DE CHRISTO, ESCULTOR DA CASA REAL, E OBRAS PUBLICAS.
RECITADO PELO MESMO PROFESSOR
NA CASA PIA DO CASTELLO
DE S. JORGE
DE LISBOA
Na presença da maior parte da Corte, e Nobreza, em 24 de Dezembro de 1787.: dia oitavo daquelle em que faz Annos
SUA MAGESTADE FIDELISSIMA.
Citoyens ne soyez point des Ingrats. Quand j'écris ce que l'amour du bien m'inspire songez moins à mon style qu'à mes vues.
Mr. De Rozoi. Essai Philosoph. pag. 49.
LISBOA
NA OFFIC. DE ANTONIO RODRIGUES GALHARDO,
Impressor do Conselho de Guerra.
M. DCC. LXXXVIII.
Com licença da Real Meza da Commissão Geral, sobre o Exame, e Censura dos Livros.

DESCRIPÇÃO ANALYTICA
DA EXECUÇÃO
DA
ESTATUA EQUESTRE,
ERIGIDA EM LISBOA Á GLORIA
DO
SENHOR REI FIDELISSIMO
D. JOSÉ I.,
ESCRITA, E DEDICADA
AO
PRINCIPE REGENTE N. SENHOR,
PELO ESTATUARIO DA MESMA REGIA ESTATUA,
JOAQUIM MACHADO DE CASTRO,
Je veux toi par irreguliers eloges.
Petrarca. Cant. 24.
PRIMEIRO TOMO DAS DIVERSAS OBRAS DO AUTHOR.
LISBOA,
NA IMPRESSAM REGIA,
1810.
Por Ordem Superior.

CARTA
QUE HUM AFFEIÇOADO AS ARTES
DO DESENHO
Escreveo a hum Alumno da Escultura, para o animar á perseverança no seu estudo: mostrando-lhe as honras, e utilidades, que os Potentados, as Pessoas de juizo, civilidade, e instrucção, tem feito, e fazem aos Professores ingenuos das Bellas Artes, filhas do Desenho.
ESCRITA, E IMPRESSA A PRIMEIRA VEZ EM 1780
POR SEU AUTHOR
JOAQUIM MACHADO DE CASTRO,
Professo na Ordem de Christo, Escultor morador da Casa Real, Lente da Aula, e Laboratorio de Escultura, na repartição das Obras Publicas.
Incumbido por Sua Magestade de todo a Escultura do seu novo Palacio, e mais Obras Reaes: Correspondente da Academia Real das Sciencias de Lisboa.
LISBOA,
NA OFFIC. DA ACADEMIA R. DAS SCIENCIAS.
ANNO M. DCCC. XVII.
Por Ordem de SUA MAGESTADE.

a) “Discurso sobre as utilidades do desenho” (1805).
b) “Descripção Analytica da execução da estátua eqüestre” (1810).
c) “Carta Que Hum Affeicoado as Artes do Desenho Escreveo a Hum Alumno da Esculptura” (1780)
Fonte: Acervo Livros raros da biblioteca da Fundação calouste Gulbenkian, Lisboa.

Em 1781, Machado de Castro juntamente com outros acadêmicos como Manuel da Rocha, Cyrillo Volkmar Machado e António Fernandes Rodrigues foram convidados a integrar um grupo que ministraria disciplinas de Desenho de Figura e Arquitetura Civil, de modelagem e escultura e, a Aula do Nu ou “Aula do Debuxo” na Casa Pia do Castelo de S. Jorge, em Lisboa, fundado por Pina Manique. Desta “academia” três alunos foram selecionados como bolsistas|pensionistas na Itália: Joaquim José de Barros Laborão, Faustino José Rodrigues e João José de Aguiar.

Ambos foram aprendizes de desenho do mestre Tomás Labruzzi. Entretanto, João José de Aguiar terve ainda como professor de escultura, em cuja oficina se instalou, o estatuário José Angelini, ex-discípulo de Canova, onde aprendeu a talhar a pedra. Posteriormente, Aguiar ainda estudou diretamente com o célebre escultor António Canova em seu ateliê em Roma, antes de regressar a Lisboa e sofrer certa indiferença, reprovação ou inveja por parte dos profissionais que se rivalizavam na luta em ocupar cadeiras da Academia de Belas Artes de Lisboa, o qual Aguiar nunca foi admitido.[89] Entretanto, o Intendente e seu mecenas Manique o nomeou Escultor da Fundição do Arsenal subsitituindo Francisco António, discípulo de José de Almeida.

> “As artes menores, ou complementares, chamadas decorativas, houveram também seu natural e lógico encremento. Com o chamamento de mestres práticos, de fora, fundaram-se fábricas e oficinas, que foram utilíssimas escolas de aprendizagem, de cerâmicas e faianças artísticas, de sedas e tecidos, de estuques, de ferragens, de marcenarias, etc. Estas iniciativas deram origem a mais tarde se criarem as escolas industriais do século XIX, ainda hoje de grande proveito na cultura profissional do povo.
>
> Pombal teve como auxiliar nestas empresas o Intendente Pina Manique, que fundou escolas de desenho, academias do nu e outras aulas de arte – gravura, pintura e escultura - , na casa Pia, reconstituindo em Roma uma Academia Real para os estudantes mais distintos. Esta salutar preocupação de ensino e encorajamento das artes prolongou-se no reinado de D. Maria I, que com os artistas mais celebrados de então, ergueu a Basílica da Estrela, renovou o palácio-escola da Ajuda, decorou os jardins de Belém, e, pelos dons do estatuário João José de Aguiar, nos deixou o mounemento àquela rainha, só agora definitivamente agrupado e construído no terreiro de Queluz”. MACEDO, 1946, P. 107 e 108.

Joaquim Machado de Castro difunde em ateliê, nas Aulas de Escultura da Academia e no seu *Laboratório*, também conhecido como “Casa da Escultura” que o

---

[89] MACEDO, 1944.

exercício da criação do risco, da modelagem e do esculpir – o pensar e o fazer – constituíam a base para se tornar um bom escultor e, que estas habilidades eram consideradas essenciais para a projeção do profissional e seu reconhecimento como artista. RODRIGUES (2012, p.81) conclui que Machado de Castro utiliza, portanto, o faseamento hierárquico vasariano onde respeita as três etapas para se alcançar o elemento final: Primeiro = Exercícios de desenhar; Segundo = Ditos de Modelar e, Terceiro = Ditos de Esculpir.

Em 1783, em notas registradas no Arquivo do Tribunal de Contas, haviam chegado de Roma, 17 caixas de modelos de gesso para auxiliarem as práticas na "Casa da Escultura".[90]

Em síntese, o conceito e a função de escultor em Machado de Castro adquire uma nova dimensão que pode ser considerado aquele profissional que não apenas talha ou desbasta a pedra, mas também idealiza um projeto, realiza o risco[91] (a criação bidimensional) (FIGURA 62), executa o modelo (criação tridimencional) e o transfere em outras dimensões para materiais diversos. O escultor abarcaria uma ou todas estas funções.

---

[90] BELAS ARTES, 1982 - 1984, p.19.

[91] O risco - o desenho, o esboço – é considerado a técnica elementar não apenas para escultores ou arquitetos, mas sobretudo para os pintores que a utiliza para dar a forma, contorno, "volume", estilo, composição e expressão da obra bidimensional – a pintura.(KLINGSOR, 1960)

Felix da Costa, considerado o maior tratadista português, em seu manuscrito de 1696 "Antiguidade da Arte da Pintura", já defendia o desenho como elemento essencial para os entalhadores, gravadores | abridores, pintores de azulejo e louça, marceneiros, pintores, arquitetos e escultores.(BELAS ARTES, 1982 – 1984)

FIGURA 62: Esboços, croquis, desenhos, projetos de diversos escultores e ceramistas portugueses.



a) Desenho de Santa Catarina (18,7 X 12,6 cm) – Joaquim Machado de Castro, 1770-1800.
b) Estudo para estátua de Brotero – Soares dos Reis, final século XIX.
c) Esboço de jarro – Rafael Bordalo Pinheiro, final do século XIX.
Fonte: MUSEU NACIONAL DE ARTE ANTIGA, 2012, p.141; ALMEIDA, Bernardo, s/d, p.88; Acervo do Museu Casa-Ateliê de Bordalo Pinheiro em Caldas da Rainha, Portugal.

Da vasta obra executada e dos projetos “elaborados” por Machado de Castro e seu *Laboratório*, destacamos as esculturas em tamanho natural de barro cozido do jardim e da cascata da Quinta Real de Caxias (Palácio de Pombal em Oeiras), os vasos do palácio de Queluz, as imagens em madeira para a Igreja da Encarnação, o conjunto estatuário alegórico em pedra para a fachada principal da Basílica da Estrela e para a galilé de acesso ao Palácio da Ajuda. Estes dois últimos foram encomendados pelo Rei e se situam em Lisboa. Ressaltamos novamente a estátua eqüestre de D. José I fundida em bronze, uma série de presépios em barro policromado, alguns projetos de escultura pública entre eles o da estátua pedestre, elaborado em 1811, do então príncipe regente D. João VI a ser erigida no Rio de Janeiro e outros três projetos para Salvador, na Bahia além do túmulo do Infante D. Pedro Carlos Bourbon de Bragança[92] - sobrinho e genro do Rei D. João VI..Todas estas peças foram modeladas em barro, antes de serem transportadas a outras matérias pelos seus colaboradores.

[92] “O Infante (1786-1812) veio para o Brasil com a Família Real Portuguesa em 1808. O então Príncipe Regente Dom João nomeou o sobrinho como Almirante General da Marinha Real Portuguesa e o mesmo promoveu importantes reformas na recém criada Marinha Nacional. No entanto este falece em

Quase no final de sua vida, Machado de Castro registra, em cartório, um comunicado assinado em 8 de julho de 1818, onde solicita, em atestado, a sua substituição de Escultor da Casa Real, de responsável pela Aula e Laboratório de Escultura na Repartição das Obras Públicas e de Sócio da Real Academia das Ciências de Lisboa em nome do seu melhor discípulo e sucessor Faustino José Rodrigues[93], o qual não aconteceu. Ele finaliza o documento destacando que com outro profissional selecionado, "certamente se perderá tudo quanto até aqui se tem estudado nesta Aula; por ter estilo totalmente contrario ao da Escolla de Alexandre Giusti com quem pratiquei quatorze annos".[94]

José João de Aguiar substituiu Machado de Castro, a partir de 1805, na coordenação das obras – Régia Oficina da Ajuda – do Palácio da Ajuda, cujo projeto original D. João V nunca finalizaria. O escultor inicia a modelagem da estátua de D. João VI e os modelos das estátuas alegóricas para a galilé do Palácio: Prudência, Lealdade, Constância, Anúncio Bom, Clemência, Afabilidade, Perseverança, Ação Virtuosa, Providência e Justiça. Em 1826, dirigiu a aula de escultura na Casa do Risco, no próprio palácio, como oficina-escola. Após trinta anos de trabalhos initerruptos, possuía poucos ajudantes na reprodução e no desbaste dos modelos em estátuas em cantaria. Os serviços do palácio foram encerrados abruptamente, deixando na miséria uma série de artistas, mestres e aprendizes de pedreiros, pintores, escultores e estucadores. (FIGURA 63)

---

26 de maio de 1812 de tuberculose. Desta forma, o Rei D. João encomendou ao escultor da Casa Real o túmulo mais imponente do Brasil até então, com três metros de altura, para guardar os despojos do sobrinho - Infante, na Igreja da Venerável Ordem Terceira de São Francisco da Penitência, ao lado do Convento de Santo Antonio, no Largo da Carioca, Rio de Janeiro". (DOM PEDRO CARLOS. Disponível em <http://imperiobrasileiro-rs.blogspot.com.br>. Acesso em 07 de março 2013)

[93] Faustino José Rodrigues (1760-1829) ingressa na "Aula de Escultura" de Machado de Castro em 1773. Ágil modelador e exímio desbastador do mármore, auxiliou seu mestre em várias obras e o subsitituiu várias vezes nas aulas de desenho e escultura.

[94] LIMA, 1989, pp 373-374.

FIGURA 63: José João de Aguiar – alegorias na galilé do Palácio da Ajuda, Lisboa.



a) Providência.
b) Anúncio Bom.
c) Afabilidade.
d) Perseverança.
Fotos: Alexandre Mascarenhas, 2012.

A extinção das ordens religiosas contribuiu para o surgimento das Academias de Belas Artes de Lisboa e do Porto que apresentavam espaços museológicos para receber o vasto acervo proveniente dos conventos – imaginária sacra, telas, mobiliário, elementos de culto religioso em prata, madeira e ouro, etc provenientes dos inúmeros antigos conventos espalhados pelo país.

O Museu de Belas Artes e Arqueologia, instalado no palácio do Marquês de Pombal, atual edifício que abriga o Museu Nacional de Arte Antiga em Lisboa, apesar de abrir suas portas ao público apenas em 1884, já havia realizado, em 1882, a Exposição de Arte Ornamental.

Para a exposição de abertura, em 1884, o Museu distribuiu o acervo em seus espaços, destinando cada sala com uma coleção ou tema específico. Entretanto é curiosa a descrição sobre a sala destinada às moldagens.

> "Do pavimento térreo, ao segundo chão, foram aproveitadas (por enquanto) três salas assaz espaçosas: a primeira contem exemplares de escultura e nesta estão algumas obras de artistas portugueses; modelos de monumentos, mosaicos, etc. A segunda foi reservada à exposição de moldagens reproduzindo esculturas e decorações arquitectónicas e alguns restos de fragmentos de estatuaria medieval e da renascença." (BELAS ARTES, 1982-1984, p.86)

Assis Rodrigues, filho de Faustino José Rodrigues, assumiu a cadeira de escultura da Academia de Belas Artes de Lisboa. Seu academicismo e o percurso de ensino foram fundamentais para o progresso artístico e criativo do aluno e futuro escultor e, esta tradição acadêmica e tecnológica foi ainda muito difundida, posteriormente, tanto na Escola Superior de Belas Artes de Lisboa quanto entre os escultores e modeladores Soares dos Reis, António Teixeira Lopes e Barata Feyo[95] no norte de Portugal sinalizando o novo movimento da escultura portuguesa do século XIX.

Soares dos Reis (1847-1889)[96], natural de Vila Nova de Gaia, merece uma atenção especial pela sua vida e obra dedicada à escultura e à academia. Ele utilizou, difundiu e defendeu os "rituais tradicionalistas" de uma oficina de escultura, mesmo apresentando um trabalho autoral não simplesmente baseado nas condicionantes e referências clássicas, pois a dinâmica formal e estilística observada em sua obra foi o "naturalismo", fundado no estudo do modelo vivo. Sua cidade natal, situada no norte de Portugal à beira do rio Douro, ficou conhecida pela numerosa quantidade de fábricas de faiança, cerâmica e louças; pela qualidade dos produtos executados e distribuídos pelo país e, ainda, pelo número de profissionais dedicados às áreas artísticas como ferreiros, ceramistas, entalhadores, estucadores e escultores. Flórido de Vasconcelos[97]

---

[95] Salvador Barata Feyo, nascido em 1898, foi estatuário e museólogo. Concluiu o Curso de Escultura em 1929 na Escola de Belas Artes de Lisboa, Participou de exposições nacionais e internacionais. Foi professor da Escola Superior de Belas Artes do Porto entre 1949 e 1958 quando foi nomeado Subdiretor na mesma Escola. Foi ainda Diretor interino do Museu Nacional de Soares dos Reis entre 1950 a 1960 e, conservador adjunto dos Museus e Palácios Nacionais desde 1944. Foi o responsável pela renovação da escultura no norte do país, após Soares dos Reis e Teixeira Lopes, continuando a história da cidade do Porto em produzir bons escultores. (Catálogo de exposição retrospectiva Mestre Barata Feyo, s/d)

[96] Soares dos Reis nasce em 14 de outubro de 1847 e falece em 16 de fevereiro de 1889, resultado de um suicídio. Em 1878, recebe uma menção honrosa na Exposição Universal de Paris, se reafirmando como um dos mais renomados escultores portugueses daquele período. Em 1885, casa-se com Amélia Macedo, neta de Diogo José de Macedo. Apesar disto, apresenta uma vida conturbada e instável no que diz respeito às dificuldades de entendimento de sua obra pelo público e críticos de arte, de relacionamento social, de seu precário estado de saúde e,consequentemente, dificuldades financeiras. (SANTOS, 2008-2009)

[97] Flórido de Vasconcelo, nascido no Porto em 1920, é licenciado em Ciências Históricas e Filosóficas pela Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa. Foi conservador adjunto dos museus, palácios e monumentos nacionais. Além de professor, se dedicou ao estudo e à publicação de inúmeros ensaios e livros sobre a arquitetura e arte portuguesa dos períodos barroco, rococó e neoclássico, à escultura portuguesa da Escola de Gaia a partir do século XIX, e, se dedicou ainda aos estuques artísticos do

denominou como *Escola de Gaia* " (…) ao conjunto de escultores que, ali nascidos ou para lá tendo transportado as suas oficinas (…), (…) plasmaram importante número de obras-primas, e deram novo lustre ao já luzido nome da velha povoação testeira do burgo portucalense."[98]

A obra de Soares dos Reis foi considerada um marco na escultura portuguesa durante um curto, mas criativo, período da segunda metade do século XIX. Em 1861, ingressou como aluno na Academia Portuense de Belas Artes e freqüentou disciplinas diversas como desenho de estampa, escultura do gesso e do natural, pintura, anatomia, arquitetura e perspectiva. Entre 1867 e 1872, recebeu uma bolsa de estudos onde praticou o desenho e a escultura em ateliês na França e na Itália e adquiriu uma bagagem teórica e prática que foi crucial para sua formação e, posteriormente, para sua projeção no meio artístico, sobretudo quando retornou ao Porto trazendo consigo prêmios relativos à escultura em mármore "O desterrado" que se tornaria uma de suas obras maestras (FIGURA 64). Seu aprendizado em escultura se deu nas oficinas de escultura de *Jouffroy* e *Cavalier* e, em desenho, no ateliê de *Yvon*[99]. Ingressou, por meio de concurso de admissão obtendo o primeiro lugar, na Imperial Escola de Belas Artes de Paris. "O desterrado" viria ainda receber, posteriormente, medalha de ouro na Exposição de Madri.

A partir do momento em que retornou a Portugal, iniciou em seu ateliê, uma série de encomendas escultóricas religiosas e alegóricas, túmulos funerários de celebridades, estatuária pública, bustos e *portraits*. Essa última modalidade constituiu a essência de sua carreira que, por meio do realismo e naturalismo, este artista seria considerado, tardiamente, como o melhor retratista escultor da história de Portugal. Alguns bustos foram encomendados e enviados ao Rio de Janeiro. "Das manifestações artísticas surgidas na década de 1880, em favor da estética realista, os retratos

---

norte de Portugal entre outros temas. (VASCONCELOS, 1972). Sua filha, Maria João Vascolcelos, é atualmente a diretora do Museu Nacional de Soares dos Reis, no Porto.

[98] Boletim Cultural de Gaia. Nº 2, 1966, p.9.

[99] Yvon ensinava desenho com tanto rigor que tratava a anatomia e o corpo humano como se fossem peças da arquitetura clássica. (ARROYO, 1899, p.6)

revelam uma faceta importante da técnica do autor cujo trabalho surge a cada dia mais personalizado."[100]

FIGURA 64: O Desterrado: escultura em mármore executada e assinada em Roma, 1872. Obra em exposição permanente do Museu Nacional de Soares dos Reis, Porto.





Fotos: Alexandre Mascarenhas, outubro de 2012.

Soares dos Reis juntamente com o escultor José Simões de Almeida Júnior (1844-1926) foram os dois personagens que revolucionaram o panorama artístico português ao trazerem para suas obras a nova visão do Naturalismo. Enquanto o primeiro difundiu sua arte no norte, o segundo introduziu e disseminou as idéias da nova estética na Academia de Belas Artes de Lisboa, onde foi professor.[101] Ambos foram companheiros de oficina e academia em Roma na década de 1970, entretanto, Simões de Almeida[102], ao regressar a Lisboa em 1872, seria nomeado professor efetivo da cadeira de desenho antigo e modelo vivo e da cadeira de escultura da Academia de Belas Artes de Lisboa onde, posteriormente se tornaria Diretor da escola.

---

[100] MUSEU NACIONAL DE SOARES DOS REIS - Catálogo da Exposição Comemorativa do 150º Aniversário do nascimento do escultor A. Soares dos Reais. 12 dezembro 1997 – 15 março 1998.

[101] VASCONCELOS, 1972, p.108.

[102] José Simões de Almeida Júnior inicia seu aprendizado com seu pai, na oficina de fundição do Arsenal da Marinha, em Lisboa. Ele mantem uma tradição familiar, uma vez que seu avô paterno também havia sido ferreiro. Ingressa na Academia de Belas Artes e, após finalizado o curso, segue como bolsista para a Escola Imperial de Belas Artes de Paris, onde um ano mais tarde se encontraria com Soares dos Reis, e ambos frequentam a oficina do escultor Jouffroy. Entre seus discípulos destacamos Columbano, José Malhoa e Francisco dos Santos. MUSEU NACIONAL DE SOARES DOS REIS, 1941, P.13-14.

Em quase toda a obra de Soares dos Reis podemos perceber o processo escultórico tradicional definido por etapas: esboço, maquete de barro, sucessivas ampliações em gesso, modelo definitivo e obra final em bronze ou em pedra - desbaste, polimento e retoque. O escultor, ao idealizar a imagem de um Cristo Agonizante, realizou primeiramente um esboço sobre papel, executou o modelo em gesso no tamanho natural (de 1877) para finalmente entalhar a peça na madeira.

Em relação aos materiais usados em seus modelos e em suas esculturas, o artista comenta em sua Autobiografia, de 1879, que:

> " o barro de que me sirvo é o das fabricas de louça d´esta cidade; o gesso igualmente de cá; e os mármores, 1ª e 2ª qualidade, são de Carrara. Pela lista de alguns trabalhos já indicados vê-se que tenho estado algumas vezes em relação com a arte industrial." (MUSEU NACIONAL DE SOARES DOS REIS, 1986-1987, p.6).

Sua habilidade em usar suas mãos para o trabalho foi observada por Diogo de Macedo ao comentar que "Soares dos Reis modelou um famoso tecto (…) para a casa dum seu amigo"[103]. Este fato nos comprova que a etapa da modelagem era imprescindível para se atuar também no ramo da estucaria. Percebemos que o escultor Soares dos Reis transitou em ambos os ofícios.

A maioria das modelagens, moldagens ou modelos originais existentes, de gesso e de barro, estão atualmente em exposição no Museu Nacional Soares dos Reis | MNSR ou preservados na Reserva Técnica do mesmo museu, no Porto. Em várias peças foi possível observar e identificar visualmente alguns materiais utilizados para a sua estrutura interna como o uso de madeira e fibra vegetal.

Sua obra religiosa foi reduzida e percebemos uma inspiração gótica que ele provavelmente teria trazido das catedrais de Paris ou mesmo em contato com a coleção de moldagens do Louvre. Dois exemplos de peças que seguem este estilo são as estátuas de São José e São Joaquim, especialmente modeladas para serem talhadas em granito e inseridas em dois nichos da fachada frontal da Capela dos Pestanas (1878-1888) também em estilo neogótico, no Porto. Outras esculturas de cunho religioso que apresentam "pinceladas formais góticas" são o Cristo Morto e a imagem de Nossa Senhora da Vitória.

---

[103] MACEDO, 1942, p.273.

Soares dos Reis, ao longo de sua vida artística, foi muitas vezes incompreendido e criticado. Várias foram as experiências em que teve de alterar o modelo para 'satisfazer' seu cliente.

Citamos, por exemplo, o caso de um Cristo Morto (nu), executado primeiramente em gesso em 1873, que seria doado à Igreja de Mafamude, em Gaia. Em razão do local onde esta imagem seria instalada - em um altar -, e, para a sua aceitação pelos sacerdotes, foi solicitada uma adaptação no modelo. O original, em madeira, recebeu uma tela para encobrir o corpo, entretanto, a maquete original em gesso do jacente se encontra guardado na reserva técnica do MNSR.

Da mesma forma e, muitas vezes sem o consenso do artista, observamos que alguns originais em madeira ou em cantaria realizados a partir de um modelo de gesso de Soares dos Reis apresentam alterações significativas. Destacamos também o modelo em gesso da imagem de Nossa Senhora da Vitória[104], assinado e datado – A.S.dos Reis, 1875 (dimensões: 118 X 37 X 29,50cm) – que também se encontra preservado na reserva técnica do MNSR. Esta peça consiste em um estudo preparatório onde conserva ainda a marcação dos pontos, a lápis, para a sua ampliação, que foi realizada em madeira policromada. Portanto, apresenta a peculiaridade de ilustrar o emprego do pantógrafo na escultura no século XIX. A imagem original, encomendada pela Confraria da Vitória em 1874, executada em madeira policromada, se encontra em um dos altares laterais, do lado do evangelho, da Igreja da mesma invocação, no Porto. A placa informativa que se encontra externamente ao lado da entrada principal do templo indica que a feitura da talha é de Soares dos Reis.

A imagem de Nossa Senhora da Vitória teve seu rosto "adulterado" (original talhado na madeira e policromado – dimensões: 115 X 47 X 34cm), sendo posteriormente removido e substituído. A administração da igreja, seus sacerdotes e o público alegaram que o semblante da Nossa Senhora era demasiado rude e sério, "muito realista", e, encomendou-se a outro escultor novo rosto "mais ingênuo, sutil , delicado, afetuoso". Entretanto, o fragmento com a face original, executada por Soares dos Reis, ainda se encontra guardado na sacristia da Igreja (FIGURA 65).

---

[104] As formas e as linhas desta imagem lembra a Virgem da Visitação da Catedral de Reims, segundo João Barreira ([194?], p.302) em seu livro "Arte Portuguesa".

É comum as obras finais apresentarem algumas diferenças estilísticas ou formais em relação ao modelo, como por exemplo, detalhes do panejamento. Isto pode resultar por um lado uma atitude própria do artista; pode demonstrar que cada material pede determinada habilidade de quem executa; pode distinguir a peça executada pelos "oficiais"/aprendizes do mestre escultor ou, pode-se ainda, pensar na falta de habilidade técnica do entalhador ou desbastador em reproduzir a escultura por meio das técnicas da transposição de pontos.

FIGURA 65: Nossa Senhora da Vitória – Soares dos Reis, final do século XIX, Porto, Portugal.



a) Nossa Senhora da Vitória – modelo preparatório em gesso assinado e datado: A.S. dos Reis, 1875 (dimensões: 118 X 37 x 29,5cm). Apresenta em toda sua superfície a marcação dos pontos de transferência. Reserva Técnica do Museu Nacional de Soares dos Reis, Porto.
b) Rosto original entalhado na madeira e policromado, atribuído a Soares dos Reis. Fragmento preservado na gaveta de uma arcaz da sacristia da Igreja Nossa Senhora da Vitória, Porto.
c) Imagem de Nossa Senhora da Vitória – madeira entalhada e policromada, com rosto substituído. Igreja Nossa Senhora da Vitória, Porto.
Fotos: Alexandre Mascarenhas, 2012.

As últimas décadas do século XIX foram muito produtivas para o escultor Soares dos Reis que elaborou trabalhos de grande vulto em sua oficina onde contribuíram alguns de seus discípulos: Serafim de Sousa Neves, na modelação do barro; Joaquim Marques Guimarães, na moldagem do gesso e o desbastador e canteiro Laurentino José da Silva. Da mesma maneira como acontecia para a transposição do modelo para a pedra, havia também profissionais destinados à fundição de peças em bronze.

Em 1877, Soares dos Reis criou quatro modelos de figuras alegóricas – História, Música, Riqueza e Trabalho – encomendados por Moreira Rato para servirem de modelo para serem copiados por canteiros. Posteriormente, essas quatro esculturas

foram reproduzidas em pedra de lioz e teriam sido enviadas ao Brasil, entretanto não se conhece o destino.

O escultor apresentou outra face laborial durante seus últimos 9 anos de vida quando foi admitido, por meio de concurso, como professor de escultura na Academia Portuense a partir de 1881[105]. Os programas das disciplinas de desenho e de escultura ministrados na Academia ainda estavam baseados segundo as Actas da APBA (FBAUP, Actas APBA 1849-83, PP. 61, 61v., 62, 62v., 83, 83v. APUD SANTOS 2008-2009, p.51) datada de 31 de agosto de 1858 onde descrevem os seguintes ítens:

> (…)Programa da Aula de Desenho
>
> 1ºanno – Os estudantes do primeiro anno desenharão por estampas elementos de desenho, e cabeças de gesso em simples contornos, sendo obrigados a desenhar de reminiscência tudo quanto antes houverem estudado por modelos. Para exame desenharão por estampas um contorno de figura inteira,e pelo gesso um contorno de cabeça: neste anno freqüentarão as Aulas de Perspectiva e de Anatomia.
> 2ºanno – Os estudantes do segundo anno desenharão por estampas ou desenhos meias figuras e figuras inteiras assombradas, e pelo gesso cabeças e extermidades também assombradas, sendo obrigados a desenharem de reminiscência tudo quanto houverem estudado por modelos. Para exame desenharão uma figura inteira assombrada por estampa ou desenho e uma cabeça também assombrada pelos gessos: neste anno continuarão a freqüentar as Aulas de Perspectiva e de Anatomia.
> 3ºanno – Os estudantes do terceiro anno desenharão pelo gesso troncos e extermidades assombradas e por estampas de autores clássicos composições contornadas com exactidão e indicadas as sombras gerais por planos, sendo obrigados a desenharem de reminiscência tudo quanto tenham estudado por exemplares. Para exame desenharão uma composição de autor clássico pelo modo indicado e um tronco pelo gesso do qual apresentarão dous contornos, um com os osoos desenhados, e outro com os músculos.
> 4ºanno – Os estudantes do quarto anno continuarão a desenhar o gesso e desenharão o modelo vivo na Aula do Nu, repetindo de reminiscência tudo o que houverem estudado por modelos; devem neste anno ser aconselhados a usarem de quadernetas para melhor desenharem o que observarem no natural. Para exame desenharão pelo gesso uma estatua de que apresentarão dous contornos dos quais que apresente o esqueleto dentro dos músculos.
> 5ºanno – Os estudantes do quinto anno continuarão a desenhar o gesso e o modelo vivo e farão algumas composições sobre assumptos que o respectivo

[105] É interessante o texto que determinava as exigências para a admissão de um profissional para o cargo de professor de escultura da Academia Portuense de Belas Artes, publicadas em Atas datada do dia 03 de fevereiro de 1881 onde previa a exeucção de "(…) um estudo pelo modelo vivo feito em barro (…), (…) sendo depois modelado em gesso, considerando-se esta como prova de execução: que a segunda como prova de composição, fosse executado n´um baixo relevo em barro de forma (…) e (…) que a terceira prova fosse com effeito uma dissertação por escripto pois que não pode deixar de exigirse conhecimentos theoricos sobre a arte ao professor que pretende reger uma cadeira n´uma Academia de bellas artes, e não havendo mais que tratar se levantou a sessão." (Actas APBA 1849-83, p.257 APUD SANTOS, 2008-2009, p.63).

> Professor lhe der. Para exame desenharão pelo modelo vivo, na aula do Nu, uma figura de estudo.
>
> (…)Programa da Aula de Esculptura
>
> 1ºanno – Os estudantes do primeiro anno copiarão em barro cabeças e extremidades e desenharão na aula do Nu figuras de estudo. Para exame copiarão em barro uma cabeça de gesso.
> 2ºanno – Os estudantes do segundo anno copiarão em gesso meias figuras e estatuas de gesso e desenharão na aula do Nu figuras de estudo pelo modelo vivo. Para exame copiarão pelo gesso uma estatua em barro que em pé ou supposta em pé não tenha menos de 66 centimetros.
> 3ºanno – Os estudantes do terceiro anno continuarão a estudar estatuas de gesso e copiarão pelo modelo vivo na aula do Nu, figuras de estudo em baixo relevo de barro. Para exame copiarão pelo modelo vivo em baixo relevo uma figura de estudo que em pé não tenha menos de 66 centimetros.
> 4ºanno – Os estudantes do quarto anno continuarão o estudo das estatuas, de baixo relevo do modelo vivo de pregas pelo natural, e de nove em nove meses farão em baixo relevo composições sobre assumptos que lhes serão dados pelo respectivo Professor. Para exame farão pelo modelo vivo, na aula do Nu, uma figura de estudo em pleno relevo em barro que em pé ou supposta em pé não tenha menos de 66 centimetros.
> 5ºanno – Os estudantes do quinto anno continuarão o estudo das estatuas, de baixo relevo, do modelo vivo, das pregas pelo natural, e ate o fim de Janeiro farão todos os meses composições em baixo relevo em barro sobre assumptos que lhes serão dadso pelo respectivo Professor. Para exame farão uma estatua ou um grupo em pleno relevo cujas figuras em pé não tenham menos de 66 centimetros, ou uma composição em baixo relevo cujas figuras do primeiro plano em pé ou suppostas em pé não tenhão menos de 44 centimetros, tudo sobre assumptos dados pela conferencia ate o fim 20 de Fevereiro impreterivelmente (…)
>
> Ass: Joaquim da Costa Lima Júnior (Director interino), Manuel José Carneiro (Substituto de Arquitectura e Secretário).

Ao longo da história da arte escultórica em Portugal, observamos que as funções dentro da academia e da oficina de escultura eram bem destacadas e definidas. Percebemos o reconhecimento dedicado aos colaboradores por parte dos escultores e mestres de determinado ateliê. Além disto, nota-se o alto valor atribuído ao modelo, seja de gesso ou de barro, como obra de arte. A obra de Soares dos Reis mais conhecida e difundida em Portugal, “Flor de Agreste”[106], busto em mármore onde retrata uma jovem menina, é apresentada em 1940 juntamente com a máscara de barro e seu modelo em gesso na exposição “A Obra de Soares dos Reis”, no Palácio dos Carrancas, edifício que atualmente abriga o MNSR, no Porto.

[106] A exposição dedicada a Soares dos Reis de 1940 apresentou uma serie de desenhos, moldagens em gesso e o mármore original da escultura Flor de Agreste onde foi bastante difundida e conhecida pelo público.

Entretanto, o catálogo de outra exposição “A Flor Agreste - era uma vez uma escultura…”, editado entre 1986-1987 pelo Museu Nacional de Soares dos Reis, provoca um debate em relação à proliferação das reproduções (gesso, metal, barro cozido, “marfiniti”) executadas em série desta peça, incluindo nestas cópias a data, de 1878, e assinatura do artista (FIGURA 66). Teresa Pereira Viana, conservadora do Museu durante este período afirma no texto de introdução do catálogo o seguinte:

> “É sem dúvida a *Flor Agreste* a obra mais reproduzida da escultura portuguesa e, pela diversidade dos materiais, pelos locais em que é vendida, pelos ambientes em que a vamos encontrar, atinge as mais diversificadas camadas de *consumidores*. Teve o mesmo destino de algumas obras-primas da escultura mundial, como a Vênus de Milo, a Vitória de Samotracia e certas obras de Rodin ou Houdon.” ((MUSEU NACIONAL DE SOARES DOS REIS, 1986-1987, p.7)

FIGURA 66: Flor Agreste – original e reproduções comerciais.



a) Escultura original em mármore – Acervo Museu Nacional de Soares dos Reis, Porto.
b) Reprodução em bronze – Catálogo de vendas (H= 23,50 cm | Valor: 150 -225 €)
c) Reprodução em biscuit da Fábrica Vista Alegre monocromado cor branco antigo (H= 18,5 cm | Valor: 20€).
d) Escultura em terracota patinada, base em madeira “assinada e datada” – Catálogo de vendas (H= 23,50cm | valor sob consulta)
Foto: Alexandre Mascarenhas, 2012; Fonte: http://www.cml.pt/cml.nsf/artigos acesso dia 26/03/2013; Fonte: http://www.trocadero.pt acesso dia 26/03/2013; Fonte: http://www.joaopinto.com/ctemasfa.htm acesso dia 26/03/2013.

A Oficina Baganha[107] apresentava um contrato, datado do primeiro quartel do século XX, para o fornecimento de reproduções em gesso autorizada pela viúva de Soares dos Reis.

Da oficina deste escultor apresentamos seu principal e o mais talentoso discípulo, António Teixeira Lopes (1866-1942), que posteriormente ocupou espaço fundamental nas artes plásticas e também o cargo de professor de escultura na Academia Portuense de Bellas Artes, sucedendo seu mestre. Este profissional, estatuário e 'observador de sentimentos', foi considerado, no seu tempo, o maior expoente da escultura em Portugal, reconhecido por Aarão de Lacerda como "o escultor psicólogo", realista e poético, que reproduz em suas obras "a inquietude e os problemas da alma" [108].

Ao contrário do percurso traçado pelo seu mentor, António Teixeira Lopes logo se inseriu em um contexto cultural, político e social de elite e privilégios e, portanto, construiu uma sóbria e longa carreira artística, permeada de prêmios, medalhas, inúmeras encomendas e obras escultóricas distribuídas por Portugal e pelo estrangeiro. Isto contribuiu para ele se projetar e alcançar renome nacional e pontuar um importante momento da escultura no país.

Teixeira Lopes, também natural de Vila Nova de Gaia, iniciou seu aprendizado logo na infância, na arte do desenho e da modelagem em barro, com seu pai José Joaquim Teixeira Lopes[109] – grande bairrista do Norte de Portugal que deixou uma vasta obra de figuras regionais policromadas, imagens acadêmicas e estilizadas, ornamentações e estatuária. Joaquim seria um dos pioneiros no país ao colaborar na

---

[107] A Oficina Baganha seria uma das mais importantes "empresas familiares" no campo da ornamentação de tetos, paredes e fachadas – estuque – onde trabalhavam principalmente na execução de moldes e reproduções de peças para comercialização e embelezamento do casario da nobreza portuguesa a partir de final do século XIX até os anos 1970.

[108] Boletim Cultural de Gaia. Nº 2, 1966, p.14.

[109] José Joaquim Teixeira Lopes (1837-1918) inicia, aos 13 anos, como aprendiz na oficina de Manuel da Fonseca Pinto, auxiliando-o no desbaste de figuras mitológicas e ornamentais em madeira para as proas de embarcações. Alguns anos depois inicia a aprendizagem de desenho na Academia Portuense de Belas Artes com o professor João Correia. Esculpe inúmeras peças entre elas a estátua de D. Pedro V, situada na Avenida dos Aliados, no Porto.

fundação, na década de 1860, de uma das mais importantes fábricas de cerâmica denominada Fábrica de Cerâmica e de Fundição das Devezas[110].

No catálogo comercial da empresa (FIGURA 67), a cores, era possível encomendar louças decorativas – vasos, anforas, potes –, louças utilitárias, telhas, peças sanitárias, ladrilhos hidráulicos, ornamentos e esculturas de pequeno e médio porte e estatuária de vulto.

FIGURA 67: Catálogo da Fábrica Cerâmica e de Fundição das Devezas (capa e modelos), Vila Nova de Gaia.



Acervo do Banco de Materiais da Câmara Municipal do Porto – reprodução fotográfica: Alexandre Mascarenhas, 2012.

Posteriormente, paralelo à oficina paterna, António Teixeira Lopes foi matriculado na Academia Portuense de Belas Artes em 1882 - um ano após a contratação de Soares dos Reis como catedrático da disciplina de Escultura. No entanto, sua habilidade e facilidade em lidar com as práticas escultóricas o conduziu, aos 19 anos, em 1885, à França, primeiramente com subsídio particular.

Logo após seu primeiro ano, foi admitido, já como bolsista, na Imperial Escola de Belas Artes de Paris. Seus mestres em Portugal foram, no campo da escultura, Soares dos Reis e na arte do desenho, João Correia e Marques de Oliveira; em Paris, foi acompanhado e orientado por *Gauthier*, *Berthet*, *Cavalier* e *Barrias*. Suas obras “A Viúva”, modelada em gesso, e “Infância de Caim”, em mármore, foram premiadas com

[110] Há três décadas que os galpões que acolhiam a Fábrica de Cerâmica das Devezas estão abandonados e se encontram em precário estado de conservação. Em outubro de 2012, a Direção Geral do Patrimônio Cultural divulgou interesse em classificar o complexo da Fábrica como monumento de interesse público e propor um projeto de revitalização.(Jornal de Notícias,Porto, 30/10/12, p.17)

medalhas de ouro no Salão de Paris de 1890. Em Berlim, na Exposição de 1896, a obra “A Viúva”, em mármore, receberia outra medalha de ouro.

Em 1897, Teixeira Lopes recebeu encomenda de dois importantes projetos escultóricos. O primeiro projeto tratava-se de um conjunto escultórico para o jazigo da Família de José Caetano de Carvalho situado no cemitério de Agramonte, no Porto, onde esculpiu a figura da “Caridade”. Atualmente, a peça que moldura o túmulo é uma reprodução em bronze realizada a partir do original em mármore que se encontra preservado e protegido das ações das intempéries e do vandalismo. O segundo projeto escultórico talvez tenha sido sua mais emblemática criação e de maior proporção dimensional e comercial e projeção artística: as três portas, que foram fundidas em bronze, destinadas à fachada principal da Igreja da Nossa Senhora da Candelária, localizada no centro da cidade do Rio de Janeiro.

Na Exposição Universal de Paris de 1900, António Teixeira Lopes recebeu o *Grand Prix* pela figura da escultura “A Dor” e pelo conjunto de sua obra, composta por onze peças entre as quais figuravam as três portas, já fundidas em bronze, para a Candelária, no Rio de Janeiro. O júri estava composto por intelectuais e artistas renomados franceses entre eles o escultor *Auguste Rodin* que teria se impressionado com a força de expressão e naturalismo das esculturas de Teixeira Lopes (FIGURA 68).

FIGURA 68: Salão de Escultura de Paris, Grand Palais, 1900.



Fonte: DUBY & DAVAL, 2010, Vol.2, p.948

“A Dor”, assim como as demais realizações escultóricas passaram pelo processo construtivo escultórico bastante difundido nas oficinas e nas academias de belas artes nas cadeiras de desenho e escultura – esboço, modelo, moldagem, ampliação da peça, moldagem em gesso e/ou fundição em metal (FIGURA 70).

FIGURA 69: A Dor – processo escultórico e suas diferentes etapas de construção.



a) Modelo | maquete em gesso – dimensões reduzidas – Reserva Técnica Casa-Ateliê-Museu Teixeira Lopes.
b) Modelo | maquete em gesso patinado – dimensões reduzidas – Reserva Técnica Casa-Ateliê-Museu Teixeira Lopes, Vila Nova de Gaia.
c) Moldagem em gesso – dimensão natural – exposição permanente Casa-Ateliê-Museu Teixeira Lopes.
d) Fundição em bronze – dimensão natural – exposição permanente no jardim do palácio de Cristal, Porto.

Fotos: Alexandre Mascarenhas, 2012.

Sua arte atingiu a emancipação dos convencionalismos adquiridos nas escolas, nas academias ou nos ateliês que freqüentou. Antes de desbastar qualquer bloco de pedra, era necessário executar uma maquete que lhe serviria apenas de guia sem se sentir “escravizado” a ela. Assim, podemos identificar na vasta obra do artista algumas diferenças formais entre o modelo reduzido – a maquete – e a obra final em cantaria.

Mais que um escultor, Teixeira Lopes foi considerado por muitos críticos de arte como escultor-decorador em razão da sua habilidade em representar bem tantos estilos ornamentais ao complementar ou paramentar alguma figura ou monumento específico, como foi o caso das portas da Candelária onde o estilo imposto foi o rococó. É admirável seu talento para composição e sua facilidade em assimilar estas diferentes formas estilísticas ao transportá-las do modelo e conceber a obra final.

No final do século XIX, foi nomeado, sem concurso, e a pedido dos artistas portuenses, como professor da cadeira de escultura da Escola de Belas Artes do Porto, permanecendo nesta instituição até os anos 1936. Ocupou ainda o cargo de Vice-Presidente da Academia Nacional de Belas Artes.

O convívio com intelectuais, artistas e pessoas da alta sociedade era constante tanto no Porto, mas principalmente em sua Casa-Ateliê-Museu em Vila Nova de Gaia. Destacamos as presenças dos escritores, biógrafos, historiadores, artistas e críticos de arte João Barreira, Diogo de Macedo, António Arroio, Aarão de Lacerda e Ramalho Ortigão, do estatuário espanhol Benlliure, dos amigos pertencetes à elite portuguesa e de grande influência Guerra Junqueiro e Agostinho de Figueiredo. Teixeira Lopes possuía simpatia pelos membros da família real - o Rei D. Carlos, a Rainha D. Amélia e, posteriormente, o rei D. Manuel II. Estes personagens da corte portuguesa também frequetaram o ateliê do artista e contrataram seus serviços.

Em 18 de março de 1932, António Teixeira Lopes doou sua Casa-Ateliê-Museu à Câmara Municipal de Vila Nova de Gaia, acrescida de um vasto acervo documental, de modelos em barro e em gesso, de obras em mármore e outras fundidas em bronze.[111]

É interessante comentar que o escultor teve um irmão, o arquiteto José Teixeira Lopes, com quem trabalhou em parceria, ao cooperar e colaborar para o desenvolvimento e acabamento de distintos projetos e obras monumentais, que apresentavam caráter arquitetônico. Algumas destas encomendas compreendem a portada artística monumental do Museu de Artilharia (atual Museu Militar) e do jazigo tumular de Oliveira Martins, ambos em Lisboa, assim como o jazigo de Duque de Palmela, o jazigo de Almeida Garret, o monumento aos Mortos da Grande Guerra em La Couture (França) e o monumento ao General Bento Gonçalves[112] no Rio Grande do Sul (Brasil). Para o Rio de Janeiro, António Teixeira Lopes ainda executou os bustos dos Condes de Avelar e de Agrolongo (FIGURAS 70 e 71).

---

[111] Boletim Cultural de Gaia. Nº 2, 1966, p.66

[112] Esta escultura foi realizada por meio de concurso público e teve apoio do escultor Rodolfo Bernardelli, diretor, naquele período, da Academia de Belas Artes.(CASA MUSEU TEIXEIRA LOPES, 2000)

A Revista Quinzenal Ilustrada Brasil-Portugal, nº13 publicada no dia 1º de Agosto de 1899, traz uma reportagem onde homenageia as obras do "…esculptor Teixeira Lopes, algumas das quaes terminadas há tempos, outras actualmente em via d´execução, sendo que, ou em *maquette*, ou na forma definitiva, em barro, gesso, madeira ou mármore, todas ellas se encontram no *atelier* do artista em Gaya" [113]. O periódico dedicou onze páginas onde permeia a trajetória da vida e obra do escultor português entre textos e imagens de maquetes, modelos e obras já finalizadas em mármore ou em bronze.

FIGURA 70: Teixeira Lopes: Maquetes e modelos em gesso de monumentos e jazigos – Casa-Ateliê-Museu Teixeira Lopes, Vila Nova de Gaia.



a) Modelo|maquete reduzido em gesso do túmulo do Duque de Palmela.
b) Modelo|maquete reduzido em gesso de jazigo funerário.
c) Detalhe do modelo em gesso do Monumento ao General Bento Gonçalves.
d) Maquete reduzida em gesso do Monumento aos Mortos da Grande Guerra em La Couture, França.

Fotos: Alexandre Mascarenhas, 2012

[113] ARROYO, António; BRANDÃO, Raul; GAMA, Guilherme.**O obra de Teixeira Lopes**. *In* Revista Quinzenal Illustrada BRASIL-PORTUGAL nº13, 1 de agosto de 1899, pp1-11.

FIGURA 71: Teixeira Lopes: Maquetes e modelos em gesso de monumentos e seus originais em cantaria ou em argamassa - estuque.



a) Modelo|maquete reduzido em gesso do jazigo de Almeida Garret – Reserva técnica Casa-Ateliê-Museu Teixeira Lopes – Vila Nova de Gaia.
b) Jazigo de Almeida Garret em cantaria – Jardim Casa-Ateliê-Museu Teixeira Lopes – Vila Nova de Gaia.
c) Maquete reduzida em gesso da Portada do Museu Militar – Reserva técnica Casa-Ateliê-Museu Teixeira Lopes – Vila Nova de Gaia.
d) Portada do Museu Militar – estuque – Lisboa.

Fotos: Alexandre Mascarenhas, 2012 e 2013.

Em relação à encomenda das portas da Candelária informamos que:

> "Em 1897 a Irmandade do Santíssimo Sacramento da Igreja da Nossa Senhora da Candelária abriu concurso internacional para a apresentação de modelos para as três portas principais da mesma igreja." O projeto de Teixeira Lopes venceu o certame. " O orçamento foi apresentado, mediante um acordo entre o escultor e o seu irmão, o arquitetco José Teixeira Lopes, sendo o preço dessa obra monumental de 4.000 libras pagas em ouro, em diversas prestações. Concluídos, os modelos foram enviados para Paris, onde foi feita a sua fundição em bronze. Depois de concluída a fundição figuraram na Exposição de 1900, de Paris." (CASA-MUSEU TEIXEIRA LOPES/GALERIAS DIOGO DE MACEDO, 2000.p.11).

A porta principal e central apresenta seis metros e sessenta centímetros de altura por dois metros e noventa centímetros de largura (6,60 X 2,90m). As duas portas laterais atingem quatro metros e vinte e dois centímetros de altura com largura de um metro e oitenta e oito centímetros (4,22 X 1,88m). Os irmãos António e José Teixeira Lopes trabalharam juntos na construção da idéia por meio de esboços, de croquis dos detalhes das figuras, das folhagens e das rocalhas que compõem a iconografia das três portas. A *expertize* da escultura de um e o *savoir-faire* arquitetônico do outro contribuiram para a elaboração de uma maquete reduzida em gesso de cada peça que

serviu como modelo para ser ampliado nas dimensões idealizadas para o projeto, resultando no modelo definitivo monumental, executado em barro.

Este modelo de argila ficou em exposição à visitação pública – artistas, jornalistas, críticos e amadores de arte – em seu ateliê durante três dias em janeiro de 1899 antes de ser "transportado" ao gesso. Ou seja, a partir deste "modelo monumental" foi realizado o molde em inúmeros tacelos de gesso que facilitaram seu transporte a Paris para serem utilizados no processo da fundição em bronze pela empresa *Capitain et Salin* com base no *Haute-Marne*, na França. A fundição das três portas foram finalizadas e expostas na Exposição Universal de 1900, em Paris, para posteriormente seguirem para o Brasil. (FIGURA 72).

FIGURA 72: Porta Principal da Igreja Nossa Senhora da Candelária – Porto | Paris | Rio de Janeiro | 1900-1901.

















a) Esboço - croqui
b) Modelo reduzido em gesso
c) Teixeira Lopes e o modelo em tamanho natural em barro em seu ateliê em Vila Nova de Gaia, Portugal.
d) "Assinatura" do Fundidor impressa na parte inferior da porta.
e) Porta principal em bronze instalada na fachada.
f) Detalhes da iconografia da porta principal em bronze e vista geral da fachada principal.
g) "Assinatura" do escultor, local e data: *Teixeira Lopes, Porto 1900* impressa na parte inferior da porta.

Fonte:CASA-MUSEU TEIXEIRA LOPES, 2000 | Fotos: Alexandre Mascarenhas 2012 e 2013.

A inauguração das portas da Candelária aconteceu em junho de 1901 com a presença de notáveis personagens da história construtiva e escultórica brasileira, entre eles Dr. Paulo de Frontin, representante da Escola Politécnica; Rodolfo Bernadelli, diretor da Escola Nacional de Belas Artes e o artista Zeferino da Costa. Os dois últimos executaram parte dos painéis em pintura mural que compõem a abóbada da nave central do templo. A capela-mor também possui em seu teto obras de Zeferino Costa e, no vestíbulo, encontramos estuques decorativos de Bartolomeu Meira.

Entre os discípulos de Teixeira Lopes apontamos Antonio Azevedo[114], Diogo de Macedo[115], Carlos Meirelles[116], Joaquim Meirelles, António Fernandes de Sá, Joaquim Gonçalves, António Alves de Souza[117], Oliveira Ferreira e Rodolfo Pinto do Couto.

António Fernandes de Sá (1874-1959) desde sua infânica já acompanhava o pai até à oficina de marmorista e fundidor de trabalhos em gesso na antiga Rua dos Lavadouros, atual Avenida doa Aliados, no Porto. Em 1888 se inscreveu na Escola de Belas Artes do Porto onde frequentou os cursos de arquitetura, pintura, escultura e desenho histórico onde foi discípulo do mestre Marques de Oliveira na disciplina de Desenho, e de Soares dos Reis e Teixeira Lopes na caderia de escultura. Também percorreu destino acadêmico semelhante aos jovens escultores bolsistas portugueses quando foi admitido na Escola de Belas Artes de Paris. Entre vários prêmios adquiridos na França, ressaltamos a obra “O Rapto de Ganimedes” que recebeu menção honrosa no *Salon* de Paris em 1989 e no Salão Nacional de Belas Artes em 1902, além da medalha de bronze na Exposição Universal de 1900. Apesar de ser eleito Acadêmico de Mérito da Academia Portuense de Belas Artes, nunca chegou a lecionar nesta

---

[114] António de Azevedo (1889-) também é outro discípulo da Academia Portuense de Belas Artes. Se tornou Diretor da Escola Industrial e Comercial Francisco de Holanda, em Guimarães. Possui esculturas em coleções particulares e obras públicas. MUSEU NACIONAL DE SOARES DOS REIS, 1941, P.42.

[115] Diogo de Macedo (1889-1959) é artista, biógrafo e ensaísta. Deixou uma contribuição literária valiosa no campo da história da arte, da crítica, da escultura portuguesa e da museologia em Portugal.

[116] Carlos Meirelles nasceu no Rio de Janeiro em 1889, frequentou a Academia Portuense de Belas Artes. Trabalhou no Rio de Janeiro e na Casa-Ateliê-Museu Teixeira Lopes em Vila Nova de Gaia, Portugal. (CASA MUSEU TEIXEIRA LOPES, 2000).

[117] António Alves de Souza (1884-1922) também foi aluno da academia Portuense de Belas Artes e, apesar da morte prematura, deixou um interessante acervo de gessos e esboços onde apresenta agrupamentos movimentados concebidos em modelos escultóricos destinados para serem executados, posteriormente, em proporções monumentais. MUSEU NACIONAL DE SOARES DOS REIS, 1941, P.36.

instituição como professor.[118] O Museu de Soares dos Reis preserva em sua reserva técnica os gessos das obras “A Vaga” e “Rapto de Ganimedes” onde percebemos ainda a marcação dos pontos, a lápis, de transposição para o mármore, madeira ou cera. Neste último caso, quando a peça é fundida em metal. O original, em bronze, está situada no jardim da Praça da República, no Porto (FIGURA 73).

FIGURA 73: António Fernandes de Sá: O rapto de Ganímedes



a) Modelo em gesso.
b) Detalhes da marcação dos pontos de transposição.
c) Fundicao em bronze em praça pública no Porto.
Fotos: Alexandre Mascarenhas, 2012.

Rodolfo Pinto do Couto (1888-1945) foi outro aluno oriundo da Academia Portuense de Belas Artes e também frequentou a partir de 1900 cursos de arte na França, precisamente na *Sorbonne*, em Paris. Desempenhou importante papel nas artes plásticas no Brasil onde viveu entre 1911 e 1936. Participou de algumas exposições e foi premiado com medalhas de ouro na Exposição Internacional do Centenário e Independência do Brasil e, com medalha de prata no Salão Oficial de Belas Artes do Rio de Janeiro. Posteriormente, ao regressar ao Porto onde se estabeleu definitivamente, foi convidado por seu Mestre, Teixeira Lopes, a substituí-lo na cadeira de Escultura na Academia de Belas Artes desta cidade.

[118] MUSEU NACIONAL DE SOARES DOS REIS, 1941, P.34.

Assim como no norte, observamos o mesmo movimento artístico no centro do país, entre Lisboa, Coimbra e Caldas da Rainha. A Academia de Belas Artes de Lisboa também produziu mestres e discípulos nos campos da escultura e do desenho, entre eles Francisco Franco, Canto de Maya, Leopoldo de Almeida e, numa geração posterior, Pedro Anjos Teixeira[119], Domingos Soares Branco[120], Alvaro de Brée e Ruy Gameiro." Na virada do século XIX para o século XX outra maneira crítica de pensar a escultura e novas intenções formais e estilísticas seriam destacadas nos trabalhos escultóricos destes escultores e do ceramista Bordalo Pinheiro. Ainda assim, percebemos que os processos construtivos e hierárquicos foram preservados dentro de suas oficinas.

Daremos maior ênfase à vida e obra de Leopoldo de Almeida, uma vez que este artista se tornaria uma referência da escultura portuguesa durante as décadas de 1920 a 1970. Foi durante este período que o gesso apresentaria duplo valor: na sua aplicação dentro do processo construtivo escultórico, mas também na valorização, divulgação e preservação de parte da história da escultura portuguesa, uma vez que todos os modelos e moldagens em gesso deste artista foram preservados e mantidos em museus.

Em seguida relatamos brevemente alguns fatos interessantes relativos à obra de Bordalo Pinheiro que contribuiu para a manutenção e difusão das técnicas do uso de modelos, moldes e moldagens em gesso no contexto na cerâmica utilitária e artística.

---

[119] Pedro Anjos Teixeira (1908-1997) é filho do também escultor Artur dos Anjos Teixeira. Ingressa na Escola Superior de Belas Artes de Lisboa onde concluiu o Curso Superior de Escultura. Em 1959, se torna professor de Escultura da Academia de Música e Belas Artes da Madeira e ainda leciona disciplinas como anatomia humana, anatomia comparada, caracteriologia e desenho. Sua produção escultural é intensa e seus modelos e alguns originais em mármore ou fundiçoes em bronze estão expostos no Museu Anjos Teixeira, em Sintra. Ressaltamos sua contribuição neste ofício ao publicar, em 1994,a primeira edição do livro "Tecnologias da Escultura" onde apresenta os equipamentos, as ferramentas e as técnicas para se construir uma escultura por meio de textos fáceis e objetivos e ilustrações que facilitam o entendimento do conteúdo. (TEIXEIRA, 2006)

[120] Domingos de Castro Gentil Soares Branco (1925-) estudou Escultura e paralelamente frequentou os atelis de Leopoldo de Almeida, Barata Feyo, Lázaro Lozano e Anjos Teixeira. Além de seguir carreira como escultor, lecionou as cadeiras de Desenho, Estátua, Desenho de Modelo e Escultura Decorativa na Escola Superior de Belas Artes de Lisboa. Se tornou catedrático, e, posteriormente foi nomeado Acadêmico Efetivo da Academia de Belas Artes de Lisboa. Suas formas escultóricas seguem o padrão modernista da época – linhas retas, estilizadas com mensagens imediatas.Utilizou de seu conhecimento em modelagem e moldes onde aplicou na restauração e reintegração ornamental de rocalhas faltantes das fachadas daCasa de Cultura Jaime e Silva (antigo Cassino da Ericeira) em 1993. (CÂMARA MUNICIPAL DE MAFRA, 2008)

Leopoldo de Almeida (1898-1975) iniciou sua vida acadêmica bem jovem, aos 15 anos, quando foi matriculado da Escola Superior de Belas Artes de Lisboa e logo em seguida se dedicou ao Curso Especial de Escultura. Foi mais um aluno que se sobressaiu e recebeu bolsa de estudos em Paris e em Roma entre 1926 e 1929.

Ao regressar a Portugal, estabeleceu seu ateliê em Belém e, mais tarde em Campos de Ourique (Lisboa), onde executou a maioria das obras, sobretudo àquelas de grande volumetria que necessitavam de grandes espaços físicos para serem trabalhadas, por vezes, com a colaboração de um exército de ajudantes, moldadores, desbastadores e oficiais. O artista realizou dezenas de esculturas públicas de personagens associados à história de Portugal e foi um importante retratista. Participou de muitas exposições nacionais e internacionais e sua oficina estava sempre repleta de modelos em gesso e riscos para novos projetos.

> "Era este o mundo de Leopoldo Almeida, rodeado de esquissos, modelos, barros, gessos, pequenas estatuetas, que havia produzido ao longo de muitos anos de trabalho. Mas era também um mundo com uma janela para o exterior para a civilização que compreendia em mudança, ou para novas, ou diferentes, formas de expressão artística." MUSEU DA CIDADE, 1998, p.12.

É possível ainda admirar muitas destas obras, a maioria em cantaria, espalhadas por Lisboa, Belém, Mafra, Porto entre outras cidades portuguesas. Suas primeiras grandes encomendas, a partir dos anos 1930, foram os baixos-relevos instalados na fachada do Cinema Éden em um edifício *art-deco* de Lisboa, as estátuas de Plutão e Netuno e sua colaboração na obra do Monumento ao Marquês de Pombal.

Durante sua produtiva e longa carreira recebeu inúmeros prêmios e medalhas por diversos trabalhos. Entretanto devemos observar seus grupos e conjuntos escultóricos que projetou e executou. As linhas simples e sucintas, os traços estilizados e retilíneos denunciavam a forma que foi predominante em suas obras.

Leopoldo de Almeida ingressou como professor da cadeira de Desenho de Figura na Escola Superior de Belas Artes de Lisboa | ESBA se tornando acadêmico em 1934. Foi considerado como o sucessor de Simões de Almeida na escultura em Lisboa do século XX, prolongando sua produção escultórica até a década de 1970. Apesar do estilo modernista de sua obra, ele e sua oficina seguem a tradição do processo de confecção da escultura - esboço, modelo, molde, moldagem e peça final.

Assim como Machado de Castro se tornou “o escultor do rei” em fins do século XVIII até quase a sua morte em 1822, Leopoldo de Almeida se tornaria “o escultor do Estado Salazarista” e foi durante este periodo - do governo Salazar – que sua produção escultórica alcançou seu apogeu, seja em qualidade, quantidade. Vale destacara a dimensão monumental das esculturas.

> “O modelo de gesso pode ser entendido como uma escultura, mas é antes de mais um objeto de acção, um instrumento de trabalho do escultor, guardado no atelier. Falar de modelos é falar de uma metodologia clássica do criar e fazer uma escultura, definida pelos artistas renascentistas, mas que em Portugal só seria divulgada a partir de meados do século XVIII com Machado de Castro (que identifica na sua obra, Dicionário de Escultura, três fases de produção a saber; o desenhar, o modelar e o esculpir), e que continua a ser ensinada nas escolas de Belas Artes.” MUSEU DA CIDADE, 1998, P.9.

Além de croquis, utilizou modelos vivos para a execução de grande parte dos modelos em gesso e em barro que serviram de base para a escultura final em pedra ou para a fundição em metal (FIGURA 74).

FIGURA 74: Leopoldo de Almeida: Cine Éden.



a) Detalhe ornamental da fachada.
b) Modelagem em barro de figuras monumentais.
c) Modelagem a partir de modelo vivo.

Foto: Alexandre Mascarenhas, 2012; Fonte: MUSEU DA CIDADE, 1998 p.19; IDEM, p. e 48.

A retórica utilizada por Salazar estava baseada em uma filosofia de vida contemplada pelos valores do passado e tradição portugueses, religiosidade e modernidade. Ao nomear António Ferro, em 1933, para a direção do Secretariado de

Propaganda Nacional | SPN, estava na verdade, implementando “a sua visão de valorização e cristalização do momento presente, só possível pela *Arte viva* e pelos artistas” [121]. Ou seja, foi por meio da arte, sobretudo da escultura monumental e da arquitetura, que o Estado criou sua “fachada” de nacionalidade estimulando um importante ciclo de produção artística.

A partir deste momento, o Estado assumiu o compromisso de inserir e implementar a arte sob determinadas condições e regras que acarretou na convivência mútua e pacífica entre “o gosto das elites oficiais e as tendências do naturalismo e do academicismo das tradições institucionais da cultura” [122].

Ao contratar ou apadrinhar *rapazes de talento*, o Secretariado de Propaganda Nacional | SPN buscava seu fortalecimento imediato através da estética artística em apresentar um governo de ordem e poder, representado pela propagação de eventos (FIGURA 75) como a criação de prêmios para condecorar artistas - I Exposição de Arte Moderna de 1935 ou Salão dos Premiados do SNI [123] –, a realização de Exposições de cunho nacionalista – Exposição do Mundo Português de 1940 –, a execução de obras arquitetônicas que apresentassem significado imagético para a sociedade – Concurso Público de propostas projetuais para a retomada e finalização construtiva da Ingreja de Santa Engracia transformada em Panteão Nacional – ou a encomenda e distribuição de inúmeras esculturas de vulto, geralmente estátuas pedestres, eqüestres ou conjuntos escultóricos de figuras importantes do contexto histórico, intectual e artístico português. Tudo isto tinha como função retomar, resgatar e ressaltar os momentos

---

[121] MUSEU DA CIDADE, 1998, p.29.

[122] MUSEU DA CIDADE, 1998, p.30.

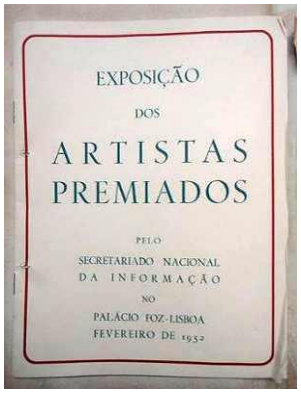
[123] O então Secretariado de Propaganda Nacional | SPN promoveu ações no âmbito cultural entre as décadas de 1930-1950, foi renomeado Secretariado Nacional de Informação, Cultura Popular e Turismo | SNI, em 1945.

Estas Exposições tiveram quatorze edições até o ano de 1951. (A.A.V.V. – **Os Anos Quartenta na Arte Portuguesa** (tomo 1). Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1982, p. 68)

“A chamada Idade de Ouro da escultura, assim definida nas palavras de António Ferro no discurso do salão dos Premiados do SNI, em 1949, configura a Escultura como uma área artística que o Estado acarinhava e impulsionava enquanto veículo por excelência para a propaganda da Portugalidade que melhor identificava o espírito do regime. Contando com artistas que se enquadravam estilisticamente numa tendência modernista, na linha que António Ferro preconizado para os artistas patrocinados pelo SPN, não deixava, no entanto de incluir as tendências mais acadêmicas que desde há muito moldavam um gosto oficial albergado na SNBA ou nas tradicionais instituições de cultura, do ensino às academias”. (MUSEU DA CIDADE, 1998, p.31e 32)

gloriosos e vitoriosos do país e, ao mesmo tempo, inserir o Governo Salazar na história de Portugal.

FIGURA 75: Catálogo da Exposição de artistas premiados pelo SNI, edição de 1952 | Pavilhão das Artes e Indústrias da Exposição do Mundo Português de 1940.





Fonte: http://alexandrepomar.typepad.com . acesso em 3/4/2013 | Foto: Mário Novais, s/d.

Uma das inciativas grandiosas que se transformou em referência e mecanismo eficaz de propaganda foi a montagem da *Exposição do Mundo Português*, em 1940, com o intuito de comemorar os oito séculos da independência portuguesa (1140) e os três séculos da sua restauração (1640). "Esta coincidência numérica foi astuciosamente aproveitada pelo regime para desenvolver um conjunto de projectos com o objectivo assumido de dignificar o país e demonstrar a sua eficácia e capacidade criadora, para além de celebrar aquele duplo centenário" [124].

> "A ordem é pois construir grande, para consumo interno mas também externo, em local destacado, praças e exteriores de grandes edifícios, onde em lugar de honra e de máxima visibilidade as obras possam ser contempladas e de imediato associadas ao seu patrocinador, o Estado, o mesmo é dizer à figura de Salazar." MUSEU DA CIDADE, 1998, P.33.

Para a edificação do *Pavilhão dos Portugueses no Mundo* da *Exposição do Mundo Português* | EMP foi necessária a demolição de dezenas de casas e ilustres palacetes como, por exemplo, uma edificação de 1880 que serviu de residência ao Sr. Manique Pina, diretor da Casa Pia de Lisboa, nas adjacências do Mosteiro dos Jerônimos, em Belém.

[124] NOBRE, 2010, p.5.

Este “efeito cascata” de destruição arquitetônica em massa ficou conhecido como *Ciclone Centenário* (I.C. Silva, M.M. Seixas, 2009: 288; APUD NOBRE, 2010, p. 25). Estas demolições abrangeram a rua de Belém – 55 edificações –, a rua da Cadeia, a rua Paulo da Gama e a Travessa da Praça. Além das perdas arquitetônicas e urbanísticas do final do século XIX, ressaltamos também o desalojamento daquela população [125]. “Falamos de demolições e construções. De um bairro que desaparece e de um sonho em gesso que toma o seu lugar” [126].

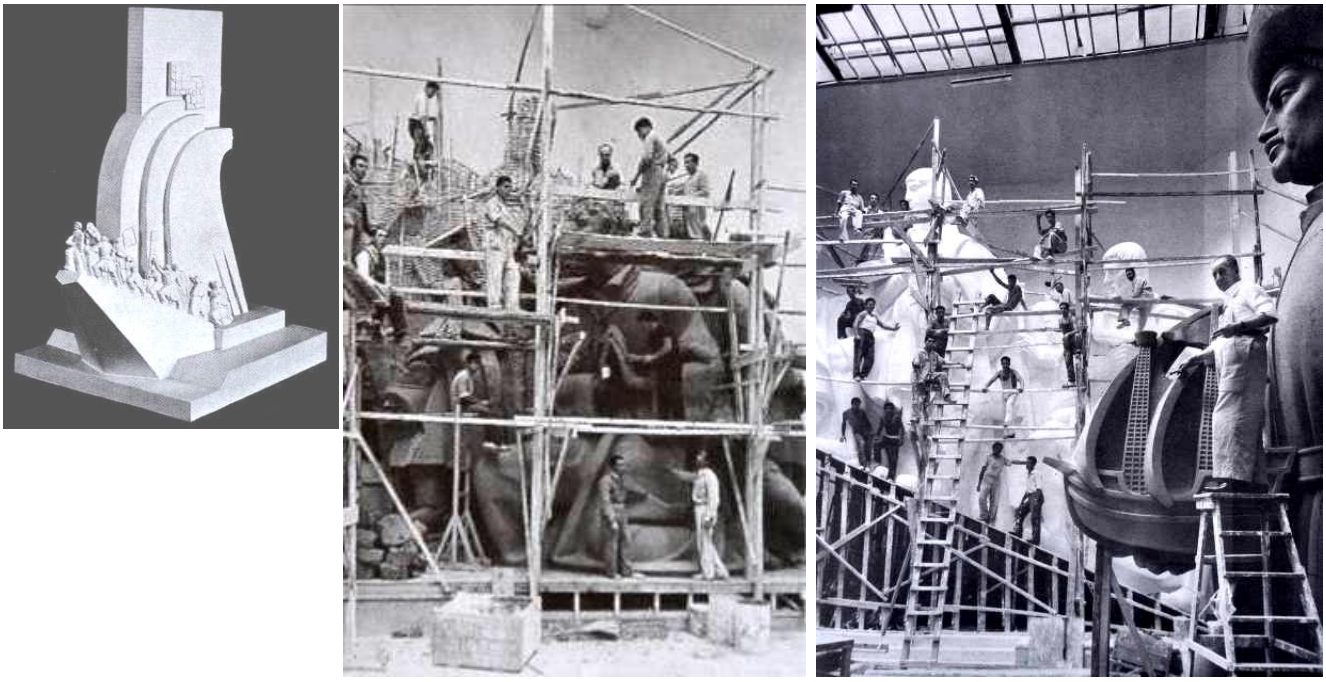
O gesso seria ainda o material que ocuparia papel fundamental neste evento, onde por um lado refletiu sua efemeridade e por outro lado a consagração e revalorização da arte escultórica medieval portuguesa. Leopoldo de Almeida executou uma maquete reduzida em gesso do Monumento dedicado ao Padrão dos Descobrimentos. No entanto, para a *Exposição do Mundo Português,* apresentou uma maquete executada também em gesso nas dimensões reais (FIGURA 76). Além da sua representação iconográfica e simbólica de caráter eminentemente moral, político e religioso, destacamos o esforço da oficina do mestre escultor, sobretudo dos ajudantes, auxiliares e oficiais ao utilizar seu *savoir faire* ao realizar tamanha *escultura*.

> “O Padrão dos Descobrimentos que figurou na EMP, efémero como tudo o resto, foi um projecto do arquitecto Cottinelli Telmo e do escultor Leopoldo de Almeida. Demolido pouco tempo após o temporal de 1941, foi reerguido já em pedra em 1960, por ocasião das comemorações henriquinas.” NOBRE, 2010, p.46.

[125] NOBRE, 2010.

[126] NOBRE, 2010, p.35

FIGURA 76: Leopoldo de Almeida e oficina – Padrão dos Descobrimentos, Lisboa.



a) Maquete reduzida em gesso patinado e base de madeira, s/d, dimensões: 35 x 30 x 37 cm. Acervo Museu da Cidade, Lisboa
b) Modelagem em barro de figuras no ateliê do escultor em Belém. Arquivo Leopoldo de Almeida.
c) Equipe de operários e escultores auxiliares trabalhando na passagem a gesso das figuras. Arquivo Leopoldo de Almeida.

Fonte: MUSEU DA CIDADE, 1998 (ps. 93, 10 e 7)

Em entevista com o mestre canteiro Avelino Baleia, em 28 de fevereiro de 2013, em seu ateliê localizado em Odrinhas, próximo a Sintra, fomos informados de que entre 1959 e 1960 a transferência do modelo de gesso para a pedra do Padrão dos Descobrimentos foi realizada em parceria por duas empresas | empreiteiros colaboradores de Leopoldo de Almeida: Pedro & Pires Ltda e José Raimundo & Pedro Pinheiro, ambos com oficinas estabelecidas em Sintra. Mestre Avelino participou desta etapa, subcontratado pela Pedro & Pires Ltda, tendo ainda contribuído na etapa de montagem e fixação de parte das figuras de grandes dimensões que completavam o grupo escultórico. Este conjunto artístico, talhado em pedra, ainda se encontra em um espaço aberto de frente ao Rio Tejo (FIGURA 77), nas mediações do Mosteiro dos Jerônimos, da Torre de Belém e do Museu de Arte Popular | MAP – umas das poucas edificações não demolidas após o término da *Exposição do Mundo Português* que abrigou, naquele momento a *Seção da Vida Popular*.

A sequência das etapas do processo escultórico realizada na oficina de Leopoldo de Almeida para o Monumento destinado ao Padrão dos Descobrimentos, entre as décadas de 1940 e 1960 , quando foi finalmente inaugurado (FIGURA 77), foi descrita pelo

Diário Ilustrado, de 21 de setembro de 1959 (APUD MUSEU DA CIDADE, 1998, p. 10) da seguinte forma:

> "Na realização das suas obras monumentais, como a passagem à pedra do Padrão dos Descobrimentos, a azáfama era grande no atelier de Belém. Este trabalho foi cuidadosamente registrado em imagens fotográficas (Arquivo de Leopoldo de Almeida, Arquivo de Família). São trinta e duas figuras com sete metros de altura cada, e o Infante D. Henrique com nove metros; modelam-se as figuras em barro (foram precisos cerca de cinqüenta toneladas de barro), para serem passadas a gesso; nestas tarefas trabalharam trinta operários e dois escultores auxiliares que todas as noites cobriam as imagens com telas de plástico para as protegerem. As estátuas em gesso depois de cortadas em três ou quatro fragmentos foram transportadas para Pero Pinheiro onde perto de uma centena de canteiros executaram a sua passagem à pedra."

FIGURA 77: Leopoldo de Almeida e oficina – Padrão dos Descobrimentos



a) Cerimônia de Inauguração em agosto de 1960. Fonte: MUSEU DA CIDADE, 1998, p.23
b) Vista parcial do Padrão dos Descobrimentos em 2012.
c) Detalhes formais das esculturas
d) Detalhes formais e estilísticos das figuras.

Fonte: MUSEU DA CIDADE, 1998, p.23; Fotos: Alexandre Mascarenhas, 2012.

Nas Comemorações Nacionais de 1940, o gesso seria ainda notado nas moldagens que foram realizadas a partir de moldes executados em tacelos, também em gesso, diretamente sobre as peças originais, em sua maioria talhada na pedra, que

apresentavam um panorama geral da escultura medieval portuguesa. O catálogo da Exposição de Moldagens de Escultura Medieval Portuguesa apresentou um breve texto introdutório, assinado por Diogo de Macedo, em que relata a importância de divulgação da arte escultórica do país e onde faz um apelo para a criação de um Museu de Escultura Comparada semelhante àqueles existentes na maioria das capitais européias. Macedo utilizou de expressões como museus-arquivos, museus-oficinas ou museus-tradição para designar aqueles espaços onde as moldagens de gesso permitiriam comparações estilísticas, formais, artísticas e científicas sem a necessidade de deslocamento físico entre cidades, templos religiosos ou museus.

Diogo de Macedo comentou sobre um decreto, de 1919, que anunciava a fundação do “Museu de Escultura Comparada” que até então nunca teria sido criado, apesar das coleções de gessos já existentes, distribuídas entre igrejas, museus e escolas de belas artes sem aproveitamento prático ou cultural. O ensaista ressaltou ainda que este montante de peças, reunidas às moldagens de esculturas francesas - expostas em 1934 em Lisboa, cuja coleção foi adquirida pelo governo português - e, agora somada às cinquenta e três reproduções desta exposição, constituiriam já o acervo principal que justificaria a abertura do referido Museu.

É oportuno ainda destacar que o catálogo da referida Exposição de Moldagens de Escultura Medieval Portuguesa possui algumas imagens e a listagem das moldagens. Cada peça apresenta sua atribuição, seu título, a data, o material e o local onde a escultura original se encontra, suas dimensões e, o número de tacelos que foram necessários para a execução do molde para se reproduzir aquela cópia em gesso. Este fato demonstra, portanto, que todas as moldagens expostas apresentam a mesma escala de tamanho dos seus originais. Para citar como exemplo, selecionamos duas obras. Para a moldagem do Túmulo de D. Beatriz de Gusmão cujo original, talhado em pedra, datado do século XIII, localizado na Sala Tumular do Mosteiro de Alcobaça, de dimensões 2,34 X 1,08 X 1,11m; foram necessários 339 tacelos de gesso para a construção do molde. Já para a reprodução em gesso da Estátua Jacente do Sepulcro de D. Pedro I, cujo original também se encontra no Mosteiro de Alcobaça, talhado em pedra calcárea, do século XIV e dimensões de 3,26 X 1,18m; o número de 1366 tacelos que compõem o molde é impresionante. Assim, podemos afirmar a destreza e o conhecimento do saber-fazer desta técnica pelos artífices responsáveis pela confecção tanto dos moldes quanto das moldagens. Algumas moldagens

receberam acabamento de pátina e “polimento”, mas existem outras onde foram preservadas as marcas dos tacelos, talvez por uma questão de entendimento metodológico e construtivo ou por falta de tempo em finalizá-las.

Outro fato relevante ocorreu durante a administração corporativista e propagandista do Estado Novo: a finalização das obras da Igreja de Santa Engrácia, classificada como Monumento Nacional desde 1910 – ano da implantação da República –, e a alteração de seu uso que abrigaria o Panteão Nacional. Inúmeras foram as tentativas e desejos da criação de um Panteão Nacional na capital do país desde 1836 ainda no reinado de D. Maria II que na época, não se chegou ao consenso do local adequado para sua implantação.

No entanto, os espaços da Igreja de Santa Engracia abrigaram, ao longo do tempo, diversos usos distantes daquele para o qual teria sido edificado – culto religioso. Na segunda metade do século XIX, por exemplo, a Direção Geral de Artilharia recebeu do Ministério da Marinha o direito de usar o local como depósito de sucata, carvão, areia de moldação e outros ítens que eram destinados às fábricas localizadas ali perto, no Campo de Santa Clara. Mesmo com suas dependências deterioradas, em 1904 a Direção Geral do Serviço de Engenharia executou projeto de adaptação do espaço para receber o Museu da Arma de Engenharia. Nas primeiras décadas do século XX, a utilização novamente se alterou, abrigando primeiramente oficinas de fardamento e equipamento e, posteriormente, uma fábrica de calçado militar. A ocupação militar perdurou até 1954. Enquanto isto, várias foram as propostas projetuais apresentadas para a “recomposição” ou “criação” estética e arquitetônica do edifício. Em 1905, proposta do arquiteto e Presidente do Conselho Superior dos Monumentos Nacionais Miguel Ventura Terra; em 1936, projeto do arquiteto Bernardino Coelho; em 1939, novo projeto arquitetônico dos arquitetos António e Ruy de Couto; em 1953, proposta concebida pelo arquiteto e Diretor do Serviço de Monumentos Nacionais Luis Benavente; e finalmente, em 1956 por meio de Concurso, foram apresentadas sete propostas entre as quais estão os projetos de António Lino, Joaquim Areal e Silva, Raul Lino e Luis Amoroso Lopes. [127]

[127] Catálogo-Guia da Exposição de Moldagens de Escultura Medieval Portuguesa, 11 de junho de 1940. Comemoração dos Centenários de 1940. Lisboa: Museu das janelas Verdes, 1940. 32p

A proposta vencedora foi aquela idealizada pelo arquiteto Amoroso Lopes que considerou “o monumento como alvo de restauro, onde a acção deveria ser mínima, o suficiente apenas, para permitir a utilização do templo” [128]. Este arquiteto preservou a estrutura ainda existente do primeiro e segundo pavimentos e, baseado em edifícios com tipologia e estilo semelhante, propoz o acabamento por meio de zimbório e de uma cúpula central. Para o início das obras, em 1960, foi solicitado ao escultor João Laerte alguns modelos de cúpula em maquetes reduzidas em gesso contribuindo para o entendimento desta em relação à sua proporção ao corpo da Igreja ainda existente. A edificação, que se encontrava abandonada e que apresentava precário estado de conservação, recebeu serviços de conservação e restauração por meio de uma equipe técnica com mão de obra especializada e que estava sob a supervizão da Direção Geral dos Edifícios e Monumentos Nacionais.

Neste período foi instalada uma oficina de moldes e cantaria para a recomposição e finalização dos elementos decorativos - capitéis, colunas ou cornijas do edifício. Os profissionais executavam um molde de gesso a partir dos elementos originais ainda em bom estado de conservação e fundiam uma moldagem também em gesso que servia como modelo para a confecção dos elementos em cantaria, utilizando-se as ferramentas e equipamentos adequados para a transferência de medidas do modelo para o original (FIGURA 78). Para a composição do programa escultórico coube aos mestres António Duarte (1912-1998) e Leopoldo de Almeida a execução da estatuária que foi instalada na fachada principal e nos nichos internos entre as os quatro eixos centrais que sustentam o zimbório e cúpula. Leopoldo de Almeida executou inicialmente estudos reduzidos (dimensões 41 X 16 X 12 cm) em gesso de quatro santos: São João de Deus, Santo António, São Teotónio e São João de Brito. Em seguida os produziu, em maior escala, modelos em barro para serem aprovados e transferidos para o mármore (FIGURA 79).

Finalmente as obras se concluem em 1966 quando se reúne uma comissão para indicar quais personalidades - representantes que contribuíram para a história de Portugal – deveriam estar condecoradas naquele novo espaço, uma das últimas grandes investidas de marketing com assinatura salazarista.

---

[128] Catálogo da Exposição Obras de Santa Engrácia: O Panteão na República, 2010, p.94.

FIGURA 78: Proposta de acabamento da cúpula do edifício da Igreja Santa Engrácia transformada em Panteão Nacional no governo Salazar, década de 1960, Lisboa.



a) Maquetes reduzidas em gesso de cúpulas executadas por João Laerte em 1960.
b) Oficina de moldes, moldagens e de cantaria, 1965.
c) O edifício Panteão em fase final de execução, 1966.

Fonte: Acervo Museu do Panteão Nacional | foto: Alexandre Mascarenhas, 2012; Catálogo da Exposição Obras de Santa Engrácia: O Panteão na República, 2010, ps.107 e 131.

FIGURA 79: Leopoldo de Almeida e o programa escultórico | Panteão Nacional



a) Estudo reduzido (40 X 15,5 X 12 cm) para imagem de Santo António.
b) Esudo em barro tamanho original da imagem de São João de Deus.
c) Escultura em mármore em tamanho natural da imagem de Santo António instalad em nicho interno.
d) Obra finalizada do Panteão Nacional
e) Detalhe interior da cúpula.

Fonte: Catálogo da Exposição Obras de Santa Engrácia: O Panteão na República, 2010, ps.126 e 124; Alexandre Mascarenhas, 2012; Idem; Idem.

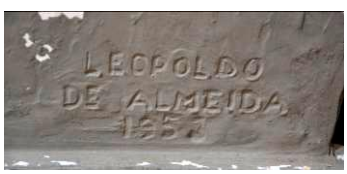
Leopoldo de Almeida, ainda em vida, em 1968, oficializou sua vontade de doar seu espólio – 150 desenhos e croquis e, 387 peças entre as quais maquetes, modelos reduzidos e em tamanho natural de gesso ou em terracota de bustos, estátuas, grupos arquitetônicos, medalhas e outros elementos artísticos – à Câmara Municipal de Lisboa, para compor um futuro espaço museológico a ser erguido e denominado “Mestre Leopoldo de Almeida”. As obras deste espaço museológico estavam quase terminadas em 1973 quando no ano seguinte, no dia 25 de abril de 1974, o quadro político mudaria o rumo do país e perdeu-se o sentido de inaugurar um museu com acervo de um artista que, independente de seu valor, estava associado ao *antigo* Estado Novo. Em seguida, em 1975, o escultor falece.

Em 1986, a Câmara Municipal de Lisboa deliberou a doação do acervo ao Museu da Cidade que mantem algumas peças em exposição permanente em seus espaços, no entanto, a maior parte dos modelos, sobretudo àqueles de grandes dimensões está guardado em uma reserva técnica (FIGURA 80). O departamento de escultura do Museu da Cidade recentemente renovou sua pesquisa em relação ao acervo oriundo do ateliê do escultor. Cada peça recebeu um registro de inventário e, além da documentação fotográfica, apresenta dados pertinentes como título da obra, dimensões, material, nome do doador, data da doação, estado de conservação e data de entrada daquela peça no Museu.

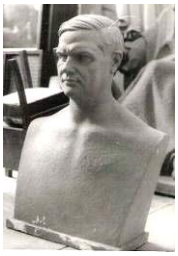
FIGURA 80: Leopoldo de Almeida: Modelos em gesso de estátuas pedestres e bustos preservados na Reserva Técnica do Museu da Cidade, Lisboa.











Fotos: Alexandre Mascarenhas, 2012; Idem; Idem; Fonte: Acervo Documental Museu da Cidade; Idem.

No que diz respeito ainda a moldes em gesso, sobretudo aqueles em vários tacelos, é de suma importância ressaltar a obra de Rafael Bordalo Pinheiro[129] (1846-1905) e das centenas de moldes que o mesmo deixou e que se encontram na reserva técnica junto ao edifício que abriga a Casa-Museu Bordalo Pinheiro, em Caldas da Rainha. Este museu apresenta esboços, ferramentas e utensílios, modelos em gesso e em barro, moldes e algumas peças cerâmicas sem a camada pictórica e dezenas de peças policromadas e vitrificadas executadas pelo próprio mestre naquela época - fins do século XIX e princípio do século XX.

O ceramista viveu no Rio de Janeiro entre os anos 1975-1979. Quando retornou a Portugal, estabeleceu seu ateliê em Caldas das Rainha. Foi pioneiro ao utilizar o processo construtivo escultórico onde manteve a tradição do croqui, da modelagem, do molde e da moldagem. Entretanto, utilizou argilas específicas que eram queimadas em fornos em determinadas temperaturas - que variavam de acordo com o tipo de terra e da cor do pigmento -, recebiam policromia e eram vitrificadas. Desta forma, Bordalo Pinheiro se consagraria ao conquistar um mercado voltado para a arte cerâmica de alto valor comercial (FIGURA 81). Os moldes antigos e originais da maioria destas peças continuam armazenados, mas necessitam de tratamento de higienização, consolidação e recomposição pontual, além de controle de climatização do espaço que os acolhe.

A indústria de cerâmicas artísticas e utilitárias Fábrica Bordalo Pinheiro utiliza, atualmente, moldes novos que foram confeccionados manualmente a partir das moldagens tiradas dos moldes antigos para possibilitar sua reprodução em série, sem a necessidade de se utilizar e, consequentemente, deteriorar as formas originais.

O processo de execução de cada peça ainda é manual e segue um processo de etapas que inclui o preparo da argila, a aplicação desta sobre o molde para a fundição da peça, a sua retirada criteriosa do molde, a secagem da peça, o tratamento policromado, a queima em fornos industriais modernos, a aplicação do verniz, novo processo de secagem, embalagem e, finalmente sua distribuição para comercialização no mercado nacional e internacional (FIGURA 82).

---

[129] Bordalo Pinheiro e seu irmão Columbano também cresceram e adquiriram gosto e habilidades artísticas por influência do pai pintor, escultor e gravador Manuel Maria Bordalo Pinheiro.

FIGURA 81: Casa-Museu Rafael Bordalo Pinheiro e Reserva-técnica, Caldas da Rainha, Portugal.



a) Rafael Bordalo Pinheiro e Augusto José Baptista em ateliê– modelagem de busto em barro.
b) Reserva técnica onde estão armazenados dezenas de moldes em tacelos de gesso.
c) Molde original de apenas um único tacelo de gesso de um ladrilho| azulejo decorativo.

Fonte: MUSEU BORDALO PNHEIRO, 2011, p.2; Alexandre Mascarenhas, julho de 2012; Idem.

FIGURA 82: Processo manual de execução das peças na Fábrica Bordalo Pinheiro, Caldas da Rainha, Portugal.



Foto: Alexandre Mascarenhas, julho de 2012.

A dificuldade de encontrar mão-de-obra na área especializada da arte de desbastar a pedra – cantaria - foi um dos maiores problemas enfrentados pelos escultores nos séculos XIX e XX. Diogo José de Macedo já comentava de situações constrangedoras enfrentadas por Soares dos Reis, em 1884-1885, período em que concebeu o modelo em gesso da Estátua de Brotero e cuja transposição ao mármore não apresentou resultados satisfatórios. O escultor alegava que lhe faltava bons

desbastadores como o canteiro Laurentino José da Silva que havia trabalho durante muito tempo em seu ateliê, em Vila Nova de Gaia [130].

Alguns renomados escultores do panorama mundial, sobretudo franceses, executavam apenas os modelos em pequenas dimensões e contratavam outros profissionais que 'passavam' para o mármore ou para o bronze nas medidas ou escalas pré-definidas. É o caso de Rodin, Carpeaux ou Bourdelle.

> "Barristas ou estatuários, o certo é que os principais foram especialmente modeladores. E o contraste das suas obras em pedra com as que ficaram em barro, é flagrante e de beneficio para estas. Os mármores eram no geral executados por ajudantes e aprendizes, sob a direcção dos mestres das oficinas, que haviam modelado as figuras em barro. Esses modelos é que são a obra original dos artistas". (MACEDO, 1945, p.97).

Esta situação não é diferente hoje em dia. Já nos encontramos no século XXI, e, em 2013 percebemos que os ditos "escultores" executam apenas o "esboceto" em tamanho reduzido em gesso ou em barro e contratam um mestre canteiro para desbastar e talhar na pedra nas dimensões acordadas entre eles. Este conjunto de profissionais que provavelmente estudou na academia ou escola de belas artes, e, apesar de aprenderem na prática as técnicas em sala de aula, não possuem o *savoir-faire* integral do processo construtivo escultórico. A maioria destes pseudo-escultores conseguem manusear, no máximo, materiais plásticos como o barro ou o gesso, mas não possuem competência para usar ferramentas como cruzetas, compassos, lápis e escalas para transferir aquele modelo reduzido em uma dimensão maior e para um material rígido como a pedra. Estes mestres canteiros trabalham em parceria com os "escultores", mas quase nunca são valorizados ou mencionados como colaboradores no processo de construção daquela obra.

Há um caso bastante interessante que comprova o desleixo, descaso e a indiferença destes "artistas e colaboradores da escultura" em relação aos seus mestres canteiros. Aconteceu recentemente em Portugal. O "escultor" Francisco Simões encomendou aos mestres oficiais da cantaria uma série de trabalhos a serem executados tomando-se como guia seus reduzidos modelos em barro e gesso. Na pausa do meio dia, horário de almoço quando os mestres saíam da oficina para se

---

[130] SANTOS, 2008-2009.

alimentar, este “célebre escultor”, propositalmente, marcava com seus clientes de vistoriar o andamento dos serviços, e apresentava as obras e seus detalhes como se ele as tivesse executando. Houve uma produção televisiva que entrevistou o dito artista que descreveu “seu” processo de feitura escultórico sem mencionar a existência de seus colaboradores: os mestres canteiros. Desta forma, ao constatarem e descobrirem tal difamação, os oficiais interviram e conseguiram bloquear o tal programa de televisão que nunca chegou a ser transmitido.

Entre estes canteiros que denunciaram a “farsa” de Francisco Simões estão os mestres canteiros portugueses Avelino Baleia e Augusto Marcos. Eles admitem que, apesar de possuírem a experiência prática de dezenas de anos freqüentando diversos ateliês e de possuírem atualmente seus próprios espaços de trabalho, foi importante o aprendizado sobre teorias, estilos, formas artísticas e conhecimento de trabalhos de outros escultores estrangeiros por meio de fotos ou gravuras que absorveram com o passar dos anos em contato com os profissionais para os quais executavam as peças.

O processo construtivo de uma escultura é muito complexo. O artista, dono do esboço em gesso ou em barro, só consegue ainda intervir na peça utilizando suas mãos, caso queira alterar algum traço ou movimento, até a etapa onde o canteiro transferiu o modelo reduzido para o modelo em dimensões reais, também em barro. Após este momento, o barro é transportado para o gesso ou mármore, ficando impossível executar qualquer outra adequação na peça. Pontuamos ainda que a assinatura, geralmente em baixo-relevo, do “escultor” é também talhada por estes oficiais.

Se por um lado existe ainda o tabu por parte de alguns escultores em não admitirem compartilhar a parceria da obra final com seus canteiros, encontramos atualmente alguns artistas como António Trindade ou Helder Batista que reconhecem e valorizam o trabalho destes oficiais e, em suas obras finais estão firmados os nomes tanto do escultor quanto do mestre canteiro. Leopoldo de Almeida teria sido um dos escultores de grande relevância nacional que considerava o mestre artífice do ofício da cantaria como parte importante e integrante do processo escultórico. Observamos esta parceria em uma estatuária pedestre que representa Ramalho Urtigão, executada em pedra, e exposta nos jardins da Praça da República, no Porto (FIGURA 83).

FIGURA 83: Leopoldo de Almeida: Estátua Pedetre Ramalho Urtigão



a) Modelo em gesso em tamanho natural – Reserva Técnica Museu da Cidade, Lisboa.
b) Estátua pedestre em pedra calcárea em tamanho natural – Praça da República, Porto.
c) Assinatura do escultor Leopoldo de Almeida, 1953 | assinatura do canteiro J. Raimundo e local de origem da pedra: Pero Pinheiro.

Fonte: Acervo documental do Museu da Cidade; Fotos: Alexandre Mascarenhas, 2012, Idem.

Da mesma forma em que é aplicado nos ateliês de escultura, este processo de produção não seria diferente nas dependências das oficinas de estucaria instaladas na Europa, sobretudo, em Portugal entre as quais destacamos aquelas ministradas por João (Giovanni) Grossi[131], pela família Meira e pela Oficina Baganha.

[131] Vários são os autores que indicam versões distintas do nascimento, da chegada de Grossi a Lisboa e de seu falecimento. Cyrillo Volkmar Machado (1823) aponta que o italiano Giovanni Grossi nascera em Milão em 1719, chegaria a Lisboa em 1748 onde faleceria em 1780. Para Pamplona (1956, p.167) as datas seriam 1718-781.

O ano de falecimento de 1781 contradiz a data registrada no Livro dos Defuntos Italianos sepultados na Igreja de Nossa Senhora do Loreto que … "Aos vinte, e sey diaz do mez de Janeyro de mil settecentos e oitenta annoz nezta Igreja de Nossa Senhora do Loreto Paroquial da Nação Italiana nezta cidade de Lisboa foi sepultado em huma cova no habito de São Francisco João Grossi Milanez casado com D. Rosa Bernarda Grossi de quem lhe ficarão quattro filhoz doys varoenz e duaz filhaz." (SILVA, 2007, p. 53).

Contudo, a historiadora de arte Isabel Mayer Godinho Mendonça, ao apresentar o artigo "O que Cirilo não sabia sobre Giovanni Grossi e os outros estucadores suíços" no IV Congresso de História da Arte Portuguesa – APHA, ocorrido entre os dias 21 e 24 de novembro de 2012 em Lisboa, afirma que o

2.2.2 - Os oficiais | mestres e as oficinas de estucaria em Portugal

Em relação aos estucadores e à arte do estuque, os ornamentos eram confeccionados manualmente e, na Itália, esta técnica foi denominada pela palavra *strucare*, que significava "o ato de empurrar a massa", ou seja, o ato de modelar um objeto adicionando aos poucos o material até alcançar a figura desejada [132].

Recentemente, alguns pesquisadores e restauradores portugueses com vasta experiência teórica e prática neste contexto têm se destacado e contribuído para a disseminação da história e, principalmente das técnicas utilizadas. Entre estes podemos ressaltar Flórido Vasconcelos, Hélia Silva, Manuel Leão, Eduarda Moreira da Silva, Isabel Mendonça, Rosário Veiga, Marta Frade e Domingos Rodrigues Fontainha.

Flórido de Vasconcelos foi pioneiro ao se dedicar ao estudo do estuque dentro das artes decorativas em Portugal. Entre seus ensaios e publicações[133] dedicadas ao tema, ele informa que apesar do uso desta técnica ter sido bastante utilizada no período da Antiguidade, Portugal voltaria a receber, novamente, este tipo de tecnologia de acabamento e decoração de paredes e tetos, somente a partir do século XVI. Os estuques considerados mais antigos e bem preservados estão situados na Charola do Convento de Cristo, em Tomar. Observa-se também uma grande identidade em relação à arte mourisca, que por meio das *yeserias* encontra lugar de destaque em variados edifícios públicos e privados tanto no norte quanto no centro de Portugal. Entretanto, será após o terremoto de 1755 - a cidade de Lisboa é destruída e culmina

---

mestre italiano teria sido batizado em 7 de outubro de 1715 com o nome Giovanni Maria Teodoro Grossi, de família proveniente do Ticino, região importante pela tradição de profissionais relacionados ao ofício do estuque. Mendonça encontrou outras informações nos arquivos da Igreja do Loreto, em Lisboa, comprovando que Grossi já estaria vivendo nesta cidade no ano de 1743, ou seja, cinco anos antes à data referida por Cyrillo Volkmar Machado.

[132] MASCARENHAS, 2008.

[133] Entre alguns artigos e livros publicados por Flórido de Vasconcelos destacamos "Três Estuques anteriores ao Barroco", *in* revista Museu, nº 3, 2ª série, 1961; "Considerações sobre o estuque decorativo", *in* Boletim do Museu Nacional de Arte Antiga, Lisboa, 2, vol. V, 1966; "Notas sobre estuques do Porto", *in* ARPPA, Nº 1, 1º semestre de 1987; "Estuques portuenses da época barroca", *in* ARPPA, nº 2, 2º semestre de 1987; "O Estuque, decoração privilegiada do Barroco", *in* Actas do I Congresso Internacional do Barroco, 2º vol, Universidade do Porto, 1991, pp. 551-557; "Estuques Decorativos do Norte de Portugal", Fundação Calouste Gulbenkian, Centro Regional de Artes Tradicionais, Porto, 1991; e,"Os Estuques do Porto", Câmara Municipal do Porto, 1997.

ainda com a perda de milhares de edificações históricas em solo português -, que o ofício da estucaria viveria seu apogeu.

VASCONCELOS (1972, p.134) afirma que “a tentativa do marquês de Pombal de industrializar o país incluiu a instalação, na Real Fábrica das Sedas, da Aula de Estuque e Desenho, na qual ensinaram artistas italianos, o mais famoso dos quais foi o milanês João Grossi.” Flórido de Vasconcelos no texto intitulado *Introdução a um inventário dos estuques do Porto* ressalta que a introdução da decoração rococó e o funcionamento da escola de estuques contribuiram para a evolução estilística que acompanharia a arquitetura em cada época. Vasconcelos estabelece uma divisão formal dos estuques denominados *à moda* do barroco, barroco-rococó, neoclássico – Ciclo Adam | Ciclo italiano de Luis Chiari –, estilo D. Maria, romântico, neo-gótico, arte nova e art Déco. Ele observa ainda que se deve realizar exaustiva pesquisa formal de cada espaço ornamentado para se compreender o cruzamento entre as datas daquela edificação em relação à decoração existente, que, em alguns casos, pode ter sido instalada posteriormente pelo proprietário, na busca de embelezamento ‘adequado’ *à moda* da época.

Percebemos que a definição do programa alegórico, iconográfico ou simbólico da decoração dos estuques seguiam os usos de cada espaço dentro de uma residência ou palacete. A temática era semelhante, porém a variedade de modelos de ornatos era vasta. Se em uma sala de jantar encontramos ornamentação de pratos de comida – pato, frango, peixe, porco, figura de Baco, frutas ou legumes – ladeados por talheres; em uma sala de música, teremos figuras antropomorfas tocando alaúdes, arpas ou instrumentos de sopro. Além disto, o estuque decorativo pontua o *status* e o grau de importância da família que reside ali.

Nas edificações institucionais, militares, públicas ou religiosas observamos nos espaços internos, mas, sobretudo nas fachadas ornatos que fazem referência à sua finalidade e função. Figuras femininas com atributos referentes à arte da dança e da música denunciam um Teatro, assim como símbolos ou alegorias das profissões – heráldica do trabalho – são representadas por meio das ferramentas e utensílios característicos de cada ofício.

Hélia Silva[134], arquiteta e mestre pelo Departamento de História da Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, defendeu em 2005, tese de mestrado intitulada "Giovanni Grossi e a evolução dos estuques decorativos no Portugal Setecentista" onde disserta sobre a vida e obra deste ilustre artista italiano a partir da sua chegada a Lisboa em 1748. Grossi executou um vasto número de estuques em relevo na decoração daquelas edificações de meados do século XVIII, sobretudo após o terremoto de 1755 contribuindo, de certa forma, para a "reconstrução e re-embelezamento" da capital do reino português. Foi considerado como o "precursor, renovador" e maior divulgador deste ofício no país.

SILVA (2007) destaca ainda a produção erudita dos estuques decorativos de Grossi em Lisboa, além de apresentar dados importantes sobre a técnica construtiva do suporte dos forros que recebiam a ornamentação. A pesquisadora ressalta a tecnologia de construção e constituição dos ornatos. A reduzida ou quase inexistência de documentação sobre a atribuição dos tetos ornamentados analisados, nos leva a compreender a direção seguida pela autora que, por meio da análise formal – os esquemas ornamentais, os programas decorativos, as iconografias, as composições figurativas e temáticas semelhantes – foi possível confirmar atribuições de alguns trabalhos a Grossi e sua oficina.

O ensaísta, bibliógrafo e artista Cyrillo Volkmar Machado[135] destaca que João Grossi foi o primeiro mestre estucador, em Portugal, a utilizar a técnica dos moldes para reprodução des peças. A ornamentação de padronagem fitomorfa observada nos florões executados e aplicados no teto da Igreja dos Mártires entre 1748 e 1749 se repete na decoração dos estuques da Igreja dos Paulistas, ambas localizadas em Lisboa (FIGURA 84).

Sobre a técnica dos estuques difundida neste período, Flórido de Vasconcelos (1966, p.41) destaca duas técnicas: "a do estuque moldado em formas de barro, cera ou gelatina, depois colocado nos tectos ou paredes; e o estuque directamente

---

[134] A arquiteta Hélia Silva, além de sua contribuição valiosa em relação ao estucador italiano João Grossi, publica inúmeros artigos sobre estuques entre eles destacamos: "Estuques maneiristas do Colégio de Santo Agostinho ou da Sapiência" (Revista Monumentos Nº25, setembro 2006, pp.76-85) e "Três programas de estuque relevado em VilaViçosa" (Revista Monumentos Nº27, dezembro 2007, pp.126-133).

[135] Pintor, tratadista das artes e da arquitetura e considerado o primeiro Historiador de Arte português.

modelado sobre o reboco". Entretanto, segundo Avelino Ramos Meira[136] "naquele tempo, desconheciam a modelação em barro e a sua passagem para o gesso. Só mais tarde se começou a modelar em barro e a passar para o gesso com moldes de cera, e mais modernamente, com moldes elásticos de gelatina ou cola".

FIGURA 84: Trabalhos em estuque – tetos – atribuídos a João Grossi em Portugal.



a) Teto em estuque (final década 1760) da Igreja da Conceição Velha, Lisboa – João Grossi e Felix da Rocha.
b) Teto em estuque (1763) do transepto da Igreja do Convento de Santa Catarina (Igreja dos Paulistas), Lisboa – João Grossi e equipe.

Foto: Alexandre Mascarenhas, 2012.

Alguns documentos de atribuição, no entanto, foram mencionados por Luis Gonzaga Pereira no *Monumentos Sacros de Lisboa em 1833* sobre as decorações do teto da Igreja de S. João Nepumoceno - "Neste templo não vejo outra pintura de que o quadro do tecto, (…), e os ornatos do mesmo tecto são feitos por João Grossi" - , do teto da Igreja de Nossa Senhora da Quietação – "Este templo he todo guarnecido de branco, á excepção do tecto que he d´estuque de relevo, feito por João Grossi (…)." – e, da capela-mor e da sacristia da Irmandade da Igreja de São Paulo – "…o estuque de relevo da capella-mor, e sachistia da Irmandade, são feitos por João Grossi".[137]

Ressaltamos a grande importância deste mestre artífice nas artes decorativas e sua articulação entre o processo de aprendizagem de perspectiva e composição integradas à prática no canteiro de obras quando executava os estuques. Entre seus

[136] VASCONCELOS, 1966, p.42.

[137] PEREIRA, Luís Gonzaga. Monumentos Sacros de Lisboa em 1833. Lisboa: Oficinas Gráficas da Biblioteca Nacional, 1927, p.99, p.335 e p.473 APUD SILVA (2005, p.131).

discípulos destacamos seus dois parentes Agostinho Guadri e Toscanelli estabelecendo, em Portugal, a tradição familiar de gerir uma oficina na espeficidade de determinado ofício. Dentre outros ajudantes de Grossi, enumeramos os italianos Plura e Francisco Gommassa e o português Joaquim José de Barros que, no final de sua vida ativa, quando trabalhava para o *Laboratorio* de Machado de Castro, teve como colaboradores auxiliares seus dois filhos: Manuel Joaquim de Barros e José Pedro de Barros, reafirmando o processo de aprendizagem com base nas tradições de relações de parentesco.

Diogo de Macedo, em seu artigo "A arte do estuque" publicado em junho de 1942[138], comenta sobre o desaparecimento e falta de interesse deste ofício no século XX e nos recorda que "(…) os modeladores humildes dessas lindas coisas que caíram em desuso, que a moda assassinou, ainda não foram louvados" e que se deve ao menos "(…) lembrar meia dúzia de nomes que se notabilizaram entre nós com obras extraordinárias nessa especialidade". Macedo ressalta a importância do resgate desta técnica pelo italiano Grossi e de outros discípulos/estucadores que apresentavam boa reputação em seus serviços como foi o caso de João Paulo da Silva, Paulo Botelho, Manuel José, Domingos Lourenço, José Francisco Espaventa, José Eloi e Félix Salla.

Cyrillo Volkmar Machado (1823, p. 269-271) nos fornece informações interessantes a respeito do contexto profissional e social da vida deste italiano, além de detalhes técnicos do processo de ensino e de execução da ornamentação em estuque. Ele relata, inclusive, a colaboração de dois brasileiros – Felix da Rocha[139] e José Tenorio que haviam estudado em Roma – em trabalhos de baixo-relevo e ornatos arquitetônicos no *Colegio dos Nobres*. Portanto, sobre João Grossi, Cyrillo Machado descreve que:

> "…como a Escultura feita em estuque tenha muita analogia com que se faz em barro, não parecerá impróprio que façamos aqui menção deste estucador, tanto mais, quanto elle presídio huma Aula Regia de Desenho, e foi o primeiro Mestre de alguns Pintores e Escultores.

[138] MACEDO, 1942, p.271.

[139] "Felix da Rocha foi o autor do *baixo-relevo da Virgem e das medalhas* da Igreja da Conceição Velha, na rua do Arsenal." (MENDONÇA, 2009, p.49). Félix José da Rocha, natural da Bahia, foi assistente na Academia Portuguesa, em Roma, e, considerado um dos melhores modeladores e estucadores em Portugal neste período. (RAMOS, 1945).

Em Portugal tinha-se usado pouco o estuque até o tempo do terremoto. Na Quinta chamada dos bichos havia, dizem, huma casinha de estuque feita no Século 17. Do mesmo tempo era a pequena Capella no Convento da Esperança com bellissimos ornatos, e baixos relevos. No tempo do Architecto Larre estiverão aqui Salla, e Bill, que fizerão alguns estuques no seu palácio chamado vulgarmente do Provedor: fazião ornato e figura. Depois veio o Plura que estucou huma casa na torre da pólvora, e huma Ermida ao pé da Sé. Francisco Gommassa, mero ornatista também trabalhou em casa do Provedor, e fez a fachada da Ermida dos Soldados em Alcantara.

João Grossi, nascido em Milão por 1719 apredeo a modelar em cera, e barro; e depois sérvio Fernando 6º no exercito[140], como desenhador: alli, tendo-se desafiado com o sobrinho do seu Coronel succedeo matallo no duello; mas como era protegido pôde-se ausentar, escapando do quartel aonde estava prezo, disrfaçando com o traje da sua lavadeira. Veio para Lisboa, e foi morar para a Bica com Domingos Lepori, commerciante, seu primo, o qual lhe procurou a grande Obra do tecto dos Martyres, feito de novo em 1748, ou 49 que elle executou, (inda que nunca tivesse trabalhado em estuque), ajudado pelo Plura, e pelos Gommassa, usando de fôrmas para florões, e outros ornatos. Fez também huma casa no Palácio de Cintra, outra em casa do Provedor dos Armazens, que o introduzio com o Marquez de Pombal. Este o occupou nas suas casas da Rua Formosa, e das Janelas verdes. Por 1755 estucou as casas do machadinho, e nessa occasião veio Pedro Chantoforo, e também Agostinho de Guadri, parente de Grossi, e seu patrício. Tinha elle viajado na Alemanha, Prussia e Hollanda, e trouxe o methodo de trabalhar o estuque em fresco, e lustrallo, misturando-lhe cóla. Logo depois do Terremoto fizerão a capella dos Terceiros de Jesus. Seguio-se o tecto dos Paulistas, cujo painel, e baixos relevos forão primorosamente feitos pelo Toscanelli, primo de Grossi, o qual era Pintor, discípulo de Corrado, e tinha ganhado prêmios em desenho na Academia de S. Fernando de Madrid.

No Collegio dos Nobres admittio João Grossi, o Falcão e dous brasileiros, que tinhão estudado em Roma, erão Felis da Rocha, Pintor de miniatura, e José Tenorio, seu primo, que desenhava aali pilastras, capitéis, e outros objectos de Arquitectura, para ganhar alguma cousa. Felis trabalhou no baixo relevo de Nossa Senhora, e nas medalhas; e fez outras cousas na Conceição Velha, e na Inquisição.

Os Verdes, também estucadores, estavão trabalhando no Palacio novo de Madrid, e o Embaixador de hespanha quis escriturar o Grossi promettendo-lhe o perdão do crime, e avultada recompensa, mas o Marquez de Pombal o reteve, e por 66 abrio-lhe huma Aula ao Rato, e deu-lhe 600$ reis annuaes para ensinar 10 discipulos, entre os quaes entrou João Paulo da Silva, que se fez bem conhecido pelas muitas obras que depois executou, e dirigio. Morreo a 28 de Dezembro de 1821, jaz na Freguezia de S. Mamede de Lisboa com 70 annos de idade.

Pouco depois da abertura da Aula casou João Grossi com Rosa Bernarda, creada muito valida de Sor Maria Magdalena, irmã do Marquez de Pombal, prelada perpetua no Convento de Santa Joanna. Elle foi excessivamente protegido pelo Marquez, que lhe dava, ou pedia lhe dessem a fazer todas as grandes Obras que então se construirão, que erão muitas, e pagas por altos preços; e admira que adquirindo cabedaes tão avultados, morresse em tanta pobreza pelos annos de 1781, tendo cegado antes de morrer".

---

[140] Cyrilo Volkmar Machado se refere à passagem de Grossi pela Espanha onde teria trabalhado como desenhador no exército comandado por Fernando VI.

Destacamos, contudo, a importância do croqui também nas oficinas e obras de estucaria que obrigatoriamente precedia a sua execução ornamental formal e estilística. Um primeiro esboço, reduzido, era realizado para ser aumentado em escala natural. Em seguida, se transportava o desenho em escala real para a superfície que receberia aquela ornamentação ou uma pintura artística. Esta técnica de transporte do desenho à superfície é denominada pelos italianos como *spolvere* (FIGURA 85). Os ornamentos também podiam ser criados por meio da modelagem ou serem reproduzidos por meio de moldes já existentes

A descrição de Avelino Ramos Meira em sua Síntese Monográfica intitulada "Afife" (1945, p.107 e 108) para a execução deste tipo de trabalho é bastante esclarecedora.

> "Se os tectos eram decorados com ornatos ao centro, cantos ou cercaduras, esta decoração era feita da forma seguinte:
>
> Desenhavam o ornato, em tamanho natural, em papel amarelo, chamado *papel de pique*, nome, que por tradição, ainda hoje se usa nas papelarias.
>
> Feito o desenho, picavam os contornos exteriores do mesmo, com uma agulha, na qual punham, de um lado, uma rolha de cortiça, para facilitar o trabalho e não magoar as mãos.
>
> Em seguida, colavam o desenho no tecto, e com uma *boneca* cheia de pó de carvão, batiam sobre o referido desenho.
>
> Tiravam o papel e ficava o desenho, todo estampado no tecto, com os contornos exteriores em pontinhos de carvão, que os artistas ligavam com lápis.
>
> Acabada esta paciente operação, começavam a amassar com água pequenas quantidades de gesso de estuque, que iam aplicando com espátulas sobre o desenho e cortando com ferros próprios até obterem um fino recortado de folha de salsa estilizada, própria do estilo do Luís XV e Luís VXI, daquela época."

FIGURA 85: Detalhes dos desenhos utilizados para sua transposição à superfície – *spolvere* – Oficina Baganha - espólio do Museu Nacional dos Soares dos Reis, Porto, Portugal.



Foto: Alexandre Mascarenhas, outubro de 2012

Um caso interessante pode ser observado em dois tetos do Palácio da Ajuda, localizado em Lisboa. Esta grandiosa edificação começou a ser erguida ainda no reinado de D. Luis I, mas nunca foi finalizada. O projeto previa o triplo da dimensão em relação ao atual edifício existente. Naquele período os recursos, provenientes da extração do ouro e diamantes do Brasil, foram desviados para se concentrar na monumental construção do Convento e da Basílica de Mafra. Portanto, houve uma ruptura na continuação das obras do Palácio da Ajuda. Estas "marcas de ruptura" podem ser percebidas no lado externo onde se encontram partes de estruturas de alvenarias inacabadas e "abandonadas" que comprovam a sequência planejada pelo arquiteto para a composição total do edifício.

Internamente, em uma das alas do lado oeste situada no último pavimento do palácio, observamos dois tetos de ambientes que apresentam etapas distintas do processo construtivo de ornamentação pictórica sobre a superfície da argamassa de cal | estuque - ambos estruturados com "grade de ripas em madeira". Percebemos aqui outros sinais de ruptura destes serviços.

Apesar do precário estado de conservação, um dos tetos já recebeu a policromia sobre toda sua superfície em argamassa onde as cores ainda permanecem "vivas" nas rocalhas, nos vasos, nas frutas, nos elementos arquitetônicos e nas cenas galantes situadas no centro e nos quatro cantos. Por outro lado, o segundo forro

apresenta apenas a camada em argamassa acabada e sobre esta, esboços em carvão e lápis para guiar a camada pictórica que aquela superfície receberia. A iconografia é semelhante e mescla figuras alegóricas e mitológicas com elementos fitomorfos, vasos, frisos em óvulos e folhas de acanto.

Estes tetos são, portanto, um testemunho “documental vivo” importante, pois conservam parte da sequência de etapas imprescindíveis do processo de feitura da pintura artística sobre uma superfície em argamassa. O momento da transposição do croqui em papel - *spolvere* - à superfície ficou congelado no tempo (FIGURAS 86 e 87). Além disto, presenciamos uma série de assinaturas – nomes, datas e ofício – sobre as paredes que se transformaram em um verdadeiro testemunho de obras, considerado um “documento” importante da história construtiva e artística local. Entre os oficiais ali registrados destacamos pintores, pedreiros, auxiliares, estucadores e carpinteiros.

FIGURA 86: Palácio da Ajuda: Esboços em carvão e lápis sobre superfície em argamassa de teto.



Foto: Alexandre Mascarenhas, 2012.

FIGURA 87: Palácio da Ajuda:Teto com superfície em argamassa e pintura artística.



Foto: Alexandre Mascarenhas, 2012.

Os oficiais da estucaria, antes de confeccionar o molde, precisavam responder a alguns questionamentos, como o número de peças a serem copiadas, tipo de desmoldante adequado, a complexidade do modelo, o número de tacelos necessários para a sua adequada execução e na facilidade da remoção do mesmo sem degradar a moldagem | fundição - requisitos também essenciais nas oficinas de escultura. João Grossi impulsionou o desenvolvimento desta técnica, sobretudo quando iniciou a *Aula de Desenho e Estuque*, na Real Fábrica das Sedas, a partir de 1764, dedicadas ao ensino prático na formação técnica de profissionais - em um sistema de aprendizagem de cinco anos – onde eram adquiridos conhecimentos nas áreas do desenho, modelação, perspectiva e prática de obras.

Entretanto, observaremos aqui um fato pouco ético ocorrido na oficina do italiano: o não reconhecimento de alguns colaboradores e estucadores como mestres oficiais. Alguns profissionais e discípulos de Grossi freqüentaram as *Aulas de Desenho e Estuque* no tempo pré-determinado do curso; mas havia outro grupo de estucadores que prestaram serviços juntamente com ele durante muitos anos, que, no entanto nunca foram “oficializados” ou receberam o título de mestre, pois, segundo o próprio João Grossi, estes possuíam prática, mas não tinham o conhecimento teórico da arte.

Infelizmente, as *Aulas de Desenho e Estuque*[141] não apresentaram o sucesso que se previu e foram extintas em 1777, obtendo, durante seu período de funcionamento, pouca procura e receio por parte dos “alunos” em freqüentá-la, sobretudo, “pela relutância de Grossi em cumprir as suas obrigações de ensino, muito provavelmente para conservar o monopólio do saber técnico e artístico”[142]. MENDONÇA (2007, p.180) comenta que os 15 “discípulos” admitidos, anualmente, apresentavam idades que variavam entre 10 a 16 anos e recebiam uma ajuda de custo de 100$ réis diários. Como termo de comparação assinalamos o valor salarial anual de Grossi: 600$000 réis.

Ainda assim, podemos afirmar que muitos estucadores italianos entre eles Plura, Gommassa, Agostinho de Guadri, Pedro Chantoforo, Bill, José Francisco Espavente e Salla além daqueles de origem portuguesa tais como Paulo Botelho, Domingos

---

[141] A “Aula de Desenho e Fábrica de Estuques” funcionou entre 28 de Agosto de 1764 e 6 de outubro de 1777.

[142] SILVA, 2005, p. 165.

Lourenço, Manuel José e Falcão que freqüentaram a *Aula de Estuque* ou prestaram serviços junto ao mestre milanês – oficiais que adquiriram prática em canteiro de trabalho – produziram centenas de obras neste ofício principalmente em Lisboa e nos seus arrredores como, por exemplo, o exímio forro de estuque em abóbada observado na sacristia do Mosteiro de Santa Maria de Alcobaça (FIGURA 88).

FIGURA 88: Vista geral e detalhe do *rocaille* do forro de estuque em abóbada na sacristia do Mosteiro de Santa Maria de Alcobaça, Portugal - terceiro quartel do século XVIII.



Foto: Alexandre Mascarenhas, 2012.

Flórido de Vasconcelos (2000, p.196) considera este teto entre aqueles de maiores extensões realizadas em Portugal e afirma que sua erudição formal e estilística apresenta o mesmo tipo de decoração, composição e iconografia – grinaldas, medalhões, volutas e tarjas ao estilo rococó - recorrente e muito difundida naquele período e, que eram semelhantes aos estuques dos tetos da Igreja dos Paulistas e da capela da ordem Terceira de Jesus, ambos atribuídos a Grossi. Estes profissionais sob a batuta de Grossi foram os responsáveis por introduzir e difundir a arte de estucar tetos e paredes utilizando cal e gesso.

Assim como aconteceu com Alexandre Giusti, o estucador milanês seria também atacado pela cegueira e, apesar de ter prestado serviços e contribuído para a história da estucaria em Portugal, morreu na miséria.[143]

Após o falecimento de Grossi, no princípio da década de 1780, percebemos que alguns colaboradores mantiveram suas composições durante algum tempo, sobretudo, o uso frequente das rocalhas. No entanto, o gosto, a partir do final do século XVIII, se baseou em uma nova linha estética, a do neoclassicismo. Assim como aconteceu nas edificações em Lisboa, “com o advento do neoclássico, os estuques, especialmente no Norte, tomam nova feição decorativa”[144].

No início do século XIX, o suíço Vicente Tacquesi chegou a Lisboa para exercer e executar o ofício do gesso: baixos-relevos e ornamentação em estuque. Tacquesi comentava ter sido discípulo de António Canova e protegido de Vandelli. Entretanto, sua vida de artista, aqui, durou pouco.

O anúncio da chegada das tropas francesas gerou certa instabilidade no país onde se reduziriam significantemente as obras públicas e privadas. Estas incertezas políticas e econômicas contribuiriam para a transferência da corte portuguesa para o Brasil e, a substituição da capital do reino para o outro lado do oceano Atlântico, no Rio de Janeiro. A arte da estucaria seria somente retomada por um grupo de profissionais oriundos praticamente de um mesmo Concelho, freguesias de Afife, Areosa e Carreço, situadas próximas a Viana do Castelo, no norte de Portugal.

Estes estucadores, entre eles António de Amorim, Rodrigues Pita, João Bandeira e Domingos António de Azevedo da Silva Meira (1850-1928), iniciaram seus trabalhos decorativos também em Lisboa e provavelmente tiveram contato com os mestres italianos nos palacetes da nova classe social elitista da era capitalista do Estado liberal. Alguns destes profissionais permaneceram em Lisboa, no entanto, outros retornaram ao norte do país onde difundiram o ofício. “O período das decorações em palácios ampliara-se em decorações noutros edifícios particulares ou

---

[143] MACEDO, 1945, P.123.

[144] VASCONCELOS, 1972, p. 135.

oficiais; e assim, cada casa nobre ou rica, tomara o aspecto de galeria de arte, com tectos e paredes revestidas por boas pinturas e relevos."[145]

Avelino Ramos Meira (1945) distingue em duas as classes dos estucadores. Para ele, havia aqueles que desenhavam e esculpiam e, os que executavam o trabalho ou apenas "aplicavam" o gesso e a ornamentação sobre as superfícies. Provenientes de Afife, destaca Manuel Alves Bezerra, Mateus Alves Bezerra, José Moreira conhecido como "o Francês", João Manuel Ramos Bezerra e Domingos Meira. Este último iniciou seus estudos em Viana do Castelo e, aos 14 anos, seguiu para Lisboa para trabalhar como auxiliar na oficina do escultor-decorador Rodrigues Pita. Sua habilidade no desenho artístico e na modelagem foi percebida pelo arquiteto Manuel da Fonseca que o introduziu como aluno na Academia de Belas Artes de Lisboa, onde posteriormente este arquiteto ocuparia o cargo de Diretor. Aos 20 anos o estucador já despontava como artista de prestígio e sucedeu seu mestre, após seu falecimento, em sua oficina alterando o nome "empresarial" Casa Rodrigues Pita para Casa Domingos Meira.[146]

Meira se despontaria entre seus contemporâneos e iniciou uma nova *Escola* de estucadores. Assim como os escultores Teixeira Lopes e Machado de Castro ou o estucador italiano João Grossi, Domingos Meira também penetrou na elite portuguesa da época, garantindo assim um grande número de obras, e, consequentemente sua "assinatura" nas artes decorativas. Ele se tornou "protegido" de D. Fernando II que facilitou seu acesso, por meio de visitas, aos monumentos árabes - estuques mouriscos – em algumas cidades da Espanha. Conheceu o Palácio de Alhambra, em Granada, de onde trouxe desenhos que serviram, posteriormente, de inspiração para alguns dos trabalhos que lhe seriam encomendados e realizados.

Baseados neste estilo, executou os tetos do Palácio da Pena e do Palácio de Monserrate, ambos em Sintra. "Naquele tempo, a arte decorativa de estucador, estava na sua época áurea, e os estucadores iam para as obras, de sobrecasaca e chapéu alto, ou de fraque, colete branco, calça de fantasia e chapéu de côco" [147].

---

[145] MACEDO, 1946, P. 144

[146] MEIRA, 1945,

[147] RAMOS, 1945, p. 111.

Domingos Meira participou de várias Exposições Nacionais e Internacionais, ocorridas na França, nos Estados Unidos e no Brasil, onde recebeu alguns prêmios por seus trabalhos, sempre executados com base no uso do gesso - um forro de estuque decorativo ou a escaiola | “escariola”, técnica onde imitava o mármore com perfeição utilizando um tipo de gesso bem fino, pigmentos, pincéis e ferramentas que davam polimento e deixavam a superfície com aspecto “frio” semelhante à pedra natural. Na Exposição do Rio de Janeiro, recebeu a mais alta distinção pelos seus “mármores artificiais”. Nesta técnica decorativa teve como colaboradores seu primo Francisco Enes Meira, António Afonso da Silva, Domingos Ruas e Manuel Joaquim Enes.

Em sua “Oficina” colaboraram muitos profissionais conterrâneos e, seguindo a tradição das *guildas* medievais e corporações de ofício do Renascimento, recebia-os com idade aproximada dos 14 anos onde, por tempo determinado, exercitavam todas as funções do ateliê até se tornarem “oficiais” ou mestres. Destacamos outros membros de sua família como o já mencionado Francisco Enes Meira, José Pinto Meira, Luís Pinto Meira e Antônio Pinto Meira que utilizaram, transmitiram e disseminaram estas técnicas e composições decorativas para as gerações seguintes, tendo alcançado António Pinto Meira Junior, modelador e decorador, e concluído o ciclo desta “dinastia de estucadores”, Avelino Ramos Meira, que prolongou este ofício até a segunda metade do século XX, quando falece em 1953.

A “Casa Domingos Meira” ou “Oficina Domingos Meira” é denominada por alguns autores como “Escola de Afife”. Entre alguns trabalhos executados pela família Meira, destacamos os estuques do Palácio da Pena, do Palácio de Monserrate, do Chalet da Condessa D´Edla, da Casa do Alentejo e do Palácio da Bolsa (FIGURA 89).

> “O Romantismo dá nova direcção ao estuque, que passa a constituir um verdadeiro ramo da escultura decorativa. Baixos-relevos com representações alegóricas, retratos de literatos, etc., oferecem-nosum espólio riquíssimo, quase totalmente ignorado e dezprezado. Uma nota muito curiosa, é-nos dada pelos estuques de estilo árabe que revestem algumas salas dos Palácios da Pena, de Monserrate, em Sintra, e o Salão Árabe do Palácio da Bolsa, no Porto. Obra de artistas de Afife (Viana do Castelo), em que se salientaram diversos membros da família Meira, são vivo testemunho do alto valor decorativo que esta modalidade pode atingir.” (VASCONCELOS, 1972, p.135)

FIGURA 89: Exemplos de estuques realizados pela “Oficina Domingos Meira”|“Escola de Afife” e Avelino Ramos Meira.



a) Detalhe de arabescos fitomorfos na parede, capiéis e arcos do Palácio de Montsserate, Sintra – Domingos Meira.
b) Detalhe de ramos e frutos no teto de sala do Palácio da Pena, Sintra – Oficina de Domingos Meira ou Escola de Afife.
c) Detalhe de ramos e folhagens em sala no Chalet da Condessa D´Edla, Sintra – Domingos Meira.
d) Elementos mouriscos nas janelas da Casa do Alentejo, Lisboa – atribuição à Oficina de Domingos Meira.
e) Detalhe de arabesco parietal do Salão Árabe no Palácio da Bolsa, Porto – Avelino Ramos Meira.
Fotos: Alexandre Mascarenhas - 2012: idem; idem; idem; Fonte: PALACIO DA BOLSA (2011, p.119)

Era recorrente neste período o trânsito de manuais e gravuras onde os artistas e artífices encontravam uma padronagem de elementos ornamentais muito diversificada. Entre as publicações e reproduções que percorreram e inspiraram mestres e aprendizes nas oficinas de estucaria e escultura estão: *The Grammar of Ornament* de Thomas Owen Jones, *Cahiers d´Arabesques* dos irmãos franceses Guyot, *Arabesques inventés et gravés par J.D. Dugourc* de Jean-Démosthéne Duguruc (1782), *Iconologie ou explication nouvelle de plusieurs images, emblemes, et autres figures* de Cesar Ripa ou *L´art de l´ornementation – Les maitres ornemantistes* de Simon de Colline (1542).

Avelino Ramos Meira foi, portanto, o último descendente ativo desta família de estucadores oriunda do norte de Portugal. Avelino, além da aprendizagem prática obtida diretamente nas oficinas de seus familiares, freqüentou o curso de Construção Civil no Instituto Industrial e Comercial do Porto onde adquiriu conhecimentos nas áreas de desenho, modelação e ornamento. Recebeu pela Câmara Municipal do Porto o diploma de “mestre de obras” em 1908, o título de Técnico de Construção Civil em 1925 e, carteira profissional de construtor civil em 1941. O estucador fundou nesta cidade a “Oficina Avelino Ramos Meira” e desempenhou obras de grande importância e prestígio na cidade do Porto e arredores.

Apesar do prestígio da “Oficina Avelino Ramos Meira” nesta cidade, era difícil a concorrência com a “Oficina Baganha”[148], ministrada pelos irmãos António, Joaquim e Manuel Enes Baganha. Avelino Ramos Meira comenta que:

> “Na época moderna, isto é, há cerca de 30 a 35 anos até esta data [entre 1910 e 1945], têm-se feito muitos trabalhos de decoração, em estuque, estilo Luís XV e XVI, no Pôrto e terras do norte. Nesta época, os melhores modeladores têm sido os irmãos Baganha, António e Joaquim, naturais da freguesia de Areosa (Viana do Castelo), os quais sempre preferiram os estucadores de Afife, para colaborarem com êles nos seus trabalhos.”(MEIRA, 1945, p.115)

Os ateliês de Avelino Ramos Meira e dos Baganha se localizavam na mesma rua - Rua do Rosário, centro da cidade do Porto - e, em alguns períodos, trabalharam em conjunto, colaborando e complementando um o trabalho do outro em uma mesma obra. Maria Augusta Pires Marques Martins (2008, p.60) nos informa de duas obras onde esta parceria teria acontecido: na sede do Banco de Portugal - onde Joaquim Baganha fez a modelação enquanto Avelino Ramos Meira trabalhou como mestre estucador na execução da escaiola sobre as colunas e pilastras - e, no Hotel Infante de Sagres - onde Avelino realizou os serviços de pintura e estucaria enquanto a Oficina Baganha & Irmão Lda. forneceu os elementos decorativos em gesso para os tetos e paredes.

Entretanto, após a morte de Avelino Ramos Meira, em 1953, a “Oficina” ficou destinada ao seu sobrinho Avelino Meira Ramos que ainda resistiu até dezembro de 1999, tendo sido, portanto, o último ateliê remanescente deste gênero no Porto (TABELA 1).

Maria Alina Meira Ramos, viúva de Avelino Ramos Meira, doou o espólio – moldes, modelos, desenhos – à Câmara Municipal do Porto em 2001. Hoje, este acervo se encontra disponível para visitação pública e para pesquisas afins no Banco de Materiais do Departamento Municipal de Museus e Patrimônio Culturais e em sua reserva técnica, ambos situados no Porto (FIGURA 90). [149]

---

[148] Em 1938-39 a empresa passaria a ser denominada “Oficina de Escultura Decorativa Baganha & Irmão, Lda”. A separação entre os irmãos baganha faz com que surja outra empresa com o nome “Oficina de Escultura Decorativa Domingos Enes Baganha” (LEITE, 2007).

[149] MARTINS (2008)

O espólio, onde observamos elementos decorativos como balaústres, cachorros, mísulas, consoles, frisos, vasos, taças, figuras zoomorfas e ornamentação com motivos fitomorfos, está composto por mais de oitocentos elementos. O inventário, segundo MARTINS (2008, p.62-63) contabiliza:

> " (…) 872 peças, das quais 784 em estuque, onde se incluem modelos para aplicação directa, moldes ou matrizes e formas ou contramoldes, que se destinavam à reprodução em série, consoante a sua adaptação ao local de aplicação, o gosto dos encomendadores e a sensibilidade artística dos estucadores. Os ornatos eram modelados em barro, passados a gesso com moldes de gesso, cera ou de gelatina e depois colados nas superfícies que se pretendia ornamentar. A operação de multiplicação das peças é evidenciada em alguns moldes através das várias camadas de goma-laca ou de outro tipo de impermeabilizante, o que significa que foram repetidamente contramoldados e utilizados. Já quanto ao seu modelador, fundidor, data de realização ou locais de aplicação as informações são escassas (…). Além das peças em estuque, este espólio integra ainda cerca de 88 'moldes de correr' de diferentes perfis, que se destinavam à execução de sancas e frisos."

FIGURA 90: Espólio da "Oficina Avelino Ramos Meira", Porto, Portugal





a) Reserva técnica espólio acervo "Oficina Avelino Ramos Meira" – Câmara Municipal do Porto.
b) Banco de Materiais do Departamento Municipal de Museus e Patrimônio Cultural, Porto.
Fotos: Alexandre Mascarenhas, outubro de 2012.

Portanto, o norte de Portugal foi berço de dois clãs de estucadores – os Meira e os Baganha – que produziram importante parte da história decorativa do país. Proveniente do Cocelho de Viana do Castelo, precisamente de Areosae e do Carreço, mencionamos além dos irmãos Baganha, um grupo de profissionais do gesso composto por José Fernandes de Carvalho (Zé da Rata), José Pires Moreira Viana (Tio Zé do Bernardo), José Rodrigues da Cruz (o "Chiqueto"), António Esteves (o "Fada"), Domingos Pinto e Irmãos, Serafim Abreu, José Couto, Fernando Enes Meira,

Domingos Fernandes Esteves (o “Domingos do Angelo”) e José Pires Moreira Lopes (Zé do “Chove”). Este último desembarcou, durante um período, no Brasil para coordenar e executar a decoração em gesso do “Palácio da Embaixada Portuguesa”, atualmente denominado “Palácio de São Clemente”, situado no bairro Botafogo, no Rio de Janeiro (TABELA 2).

TABELA 1: ESTUCADORES DA FAMÍLIA MEIRA.

Francisco Pinto Meira (operário carpinteiro)				
⇩		⇩		
Bernardo Pinto Meira (?)	**António Pinto Meira** (? – 1904) (estucador, imitador de mármore *escaiola* e mestre de obras)	**Luís Pinto Meira** (? – 1908) (estucador, modelador e restaurador)	**Domingos Pinto Meira** (desenhista)	**José Pinto Meira** (? – 1900) (decorador, imitador de mármore *escaiola*, estucador, modelador e desenhista)
	⇩	⇩		⇩
	Avelino Ramos Meira (desenho, modelação, mestre de obras e técnico construção civil) (? – 1953)	**Bonifácio Gonçalves Meira** (engenheiro)		**Antônio Pinto Meira Júnior** (Modelador-decorador)
		⇩		
Avelino Meira Ramos				

Fonte: RAMOS, 1945.

A Oficina Baganha foi mais uma empresa familiar dedicada a um mesmo ofício, a estucaria, fundada em 1905 inicialmente pelos irmãos António Enes Baganha e Manuel Enes Baganha denominada “Oficina de Escultura Decorativa de António Enes Baganha Construções”. Os irmãos foram estimulados pelo pai e pelos tios que nas décadas de 1870 e 1880 trabalharam em Lisboa e aprenderam as técnicas com os

Meira e os *Ramos*. A tradição se manteve, portanto quando António Enes Baganha[150] freqüentou o curso de Desenho Industrial no ramo Ornamental na escola Industrial Infante Dom Henrique[151] e estudou na Escola de Arte Aplicada Soares dos Reis.

TABELA 2: ESTUCADORES DO CONCELHO DE VIANA, NORTE DE PORTUGAL.

AREOSA	CARREÇO	AFIFE
Irmãos Baganha	Fernando Enes Ferreira	Manuel e Mateus Alves Bezerra
José Fernandes Vieitas	Serafim Azevedo	José Moreira
Francisco do Gé	Domingos Pinto e Irmãos	João Manuel Ramos Bezerra
Antônio Esteves	Artur Maceiro	**Domingos Meira e família**
Francisco Martins Caravela	Abel Trigo	Francisco Enes Meira
José Fernandes de Carvalho	Rodolfo Abreu	António Afonso da Silva
José Pires Moreira Viana	Serafim Abreu	Franklim Ramos Pereira
José Rodrigues da Cruz	Serafim Ramos e Irmão	Domingos Ruas
Domingos Fernandes Esteves	João Pita e Irmãos	António Amorim
José Pires Moreira Lopes	José Couto	Manuel Joaquim Enes
	João Rocha	João Bandeira
	Dionizio Pinto	Francisco Enes Meira
		João Lamas
		Viriato Silva
		Simão Enes Ruas
		Luis Pinto Meira
		Domingos Fontainhas (séc. XX e XXI)

Fonte: FERNANDES, s/d, p.s 23 e 24; RAMOS, 1945.

A sua facilidade em realizar desenhos e modelar figuras em barro ou gesso foi logo observada pelo seu professor e mestre, Joaquim Gonçalves da Silva, considerado naquela época, o maior artista decorador, um revolucionário das artes decorativas no país. Sobre as habilidades técnicas e artísticas deste "expoente da escultura decorativa portuguesa", proveniente de Vila Nova de Gaia, comenta-se o seguinte:

[150] Em 1919 foi contratado como mestre da oficina de modelagem e moldagem e, em 1927, nomeado mestre efetivo da Escola Faria Guimarães, atual Escola Soares dos Reis, onde já havia sido aluno.LEITE, 2008.

[151] As primeiras escolas industriais surgiram a partir da década de 1880 e princípios de 1890 e tinham como objetivo o ensino especializado de algumas artes industriais onde *ao lado do ensino do desenho especial*, havia a *pratica oficinal respectiva*. Existia, no Porto, a Escola de Desenho Industrial Infante D. Henrique, a Escola Industrial Faria Guimaraes e o Instituto Industrial e Comercial do Porto. Em 1948, a Escola Industrial Faria Guimaraes daria origem a denominada Escola de Artes Decorativas Soares dos Reis onde funcionaria, posteriormente, a Escola de Arte Aplicada Soares dos Reis. (LEITE, 2008, p.48).

> “O barro e o gesso pareciam que adivinhavam as mãos do escultor. Tomavam logo formas belas e acabadas. Gonçalves da Silva voltava mais tarde a pegar neles e só então com paletadas rápidas lhes dava mais alguma coisa. Era exímio e perfeito em tudo.” (VILA, 1964, p.71)

A família Enes Baganha era numerosa. Além de António e Manuel, outros seis irmãos completavam aquela geração: Domingos Enes Baganha que nunca trabalhou com a família, mas colaborava com a oficina Meira; Joaquim Enes Baganha que fundou seu próprio ateliê, situado também no Porto, e que colaborou em algumas obras com os irmãos António e Domingos e, finalmente haviam ainda José, Albino, Maria e Serafim (TABELA 3).

A amizade e a parceria de António Enes Baganha com o arquiteto Marques da Silva seriam definitivas para o desenvolvimento das atividades decorativas de gesso contribuindo para o crescimento econômico e técnico da Oficina. Neste primeiro momento, executaram trabalhos em estuque ornamental em tetos, paredes internas e fachadas de Cafés, lojas, residências e outros espaços comerciais (FIGURA 91).

FIGURA 91: Exemplos de estuques realizados pela “Oficina Baganha, Porto



Fotos: Alexandre Mascarenhas, 2012.

TABELA 3: ESTUCADORES DA FAMÍLIA BAGANHA

Família Baganha – Profissionais do estuque

(décadas de 1870-1880)

Antônio Enes Baganha (1882 – 1934) (estucador, desenhista, modelador e mestre de oficina)	**Manuel Enes Baganha** (1883 – 1952) (estucador e modelador)	**Domingos Enes Baganha** (estucador e modelador)	**Joaquim Enes Baganha** (estucador e modelador)	**José | Albino | Maria e Serafim Enes Baganha**
Domingos Enes Baganha (? – 1994) (estucador, mestre de oficina, modelador, gerenciador)	**António Enes Baganha** (carpinteiro, estucador, modelador, desenhista, construtor civil e restaurador)	**Daniel Baganha**		
Maria José Baganha (engenheira)	**Walter Baganha** (escultor, estucador e restaurador)			

Fonte: LEITE, 2008; SANTOS, 1995.

Entretanto, em 1934, António Enes Baganha morre em um desastre de aviação quando se direcionava a São João da Madeira para vistoriar as obras da Caixa Geral de Depósitos. A partir deste momento seu irmão Manuel, que já havia finalizado o curso de modelador na Escola Infante Dom Henrique, assumiu e prosseguiu com as atividades em curso da empresa que foi renomeada como “Oficina de Escultura Decorativa Viúva de António Enes Baganha Construções”.

António havia deixado cinco filhos e um deles, Domingos Enes Baganha[152] (homônimo do tio), aos 27 anos de idade assumiu a liderança da Oficina a partir de 1941 alterando novamente o nome do ateliê, agora designado como “Oficina de Escultura Decorativa Baganha & Irmão L.da. Seu irmão, nove anos mais novo, homônimo do pai[153], e exímio desenhista de ornatos e mobiliário, foi introduzido para colaborar nos serviços da Oficina. Durante pouco mais de vinte anos em que trabalharam juntos, António se dedicou aos serviços internos executados em ateliê, enquanto Domingos se encarregou, sobretudo, dos serviços externos. Segundo alguns estucadores da época, os irmãos eram considerados grandes artistas de desenho e escultores..

> “Os Baganhas desenhavam as peças, que posteriormente eram modeladas em barro, pelo modelador, estes modelos em barro serviam para o fabrico de formas e modelos mais resistentes e duradouros onde então se fundiam as peças a aplicar. O modelador era habitualmente o encarregado da oficina, situando-se portanto no topo da hierarquia profissional dentro da mesma, se excluirmos, obviamente, o desenhador. Em seguida as peças eram transportadas para os locais onde, sob as ordens do estucador classificado, eram aplicadas efectivamente nas casas.
>
> A maioria dos empregados da Casa entravam em serviço por volta dos treze anos, como aprendizes ou trolhas, vindo depois a ascender às categorias mais bem remuneradas de estucador classificado.” (SANTOS, 1995, pp.309-310).

Os irmãos António e Domingos se desentenderam e, consequentemente dissolveram a empresa entre os anos 1963-1964. Cada um continuou a exercer o ofício de maneira independente. António se instalou em outro endereço onde estabeleceu o “Atelier de Escultura Decorativa António Enes Baganha” até a data de seu falecimentou. Nesta época estava executando a conservação e restauração dos estuques ornamentais mouriscos do Palácio da Bolsa, no Porto. Entretanto, seu filho, Walter Baganha, formado em escultura e seguindo a tradição de família, continuou e finalizou estes serviços após alguns anos de dedicação integral.

Por outro lado, Domingos conservou a empresa e a rebatizou como “Oficina de Escultura Decorativa Domingos Enes Baganha”. Da mesma maneira que seu pai,

---

[152] Assim como o pai, Domingos ingressou na escola Industrial Dom Infante Henrique, frequentou o curso de Arte Aplicada na Escola de Arte Aplicada | Escola Faria Guimarães, atual Escola Soares dos Reis onde se tornou mestre de oficina e, foi ajudante do escultor Sousa Caldas nas cadeiras de Modelagem e Escultura Decorativa. LEITE, 2008.

[153] António (filho) realizou o curso de carpintaria na Escola Faria Guimarães e posteriormente finalizou o curso de Construção Civil em Gaia, na Escola Comercial e Industrial. LEITE, 2008, p.80-81.

manteve estreitos laços de relacionamento com arquitetos que demandavam trabalhos distintos. A Oficina chegou a realizar modelos e maquetes de determinados elementos decorativos em gesso que muitas vezes eram transportados para a pedra ou cimento, materiais considerados adequados para determinados espaços como jardins e praças públicas.

A arquitetura e as artes ornamentais – estuque, escultura, azulejaria, porcelana, louças e pintura – se mantiveram entrelaçadas até a década de 1970 com a função de embelezar as cidades. Os modelos que a Oficina possuía agradavam a todos os gostos da clientela, pois abarcava elementos inspirados nos estilos franceses Luís XV e Luís XVI baseados no rococó, neobarrocos, mouriscos, ingleses “Adam”, neoclássicos, românticos, arte nova, *art Déco* e motivos exóticos – frutas, fauna e flora de “terras distantes”.

Além destes elementos fitomorfos e zoomorfos, era possível encontrar elementos de caráter arquitetônico como colunas, capitéis, mísulas que podiam receber douração, pátinas ou fingidos de mármore.

No que diz respeito ao campo da escultura, a Oficina Baganha possuía autorização para reproduzir peças de Soares dos Reis – Flôr Agreste e Cristo Agonizante -, Joaquim Golçalves da Silva, Oliveira Ferreira e de escultores franceses e italianos.

> “Muitas das obras realizadas nesta oficina, serem de desenho e composição originais, não se limitando os srs. Baganha a copiar ou reproduzir decorações de estuque já existentes, mas criando-as inteiramente, o que lhes confere a categoria de verdadeiras esculturas decorativas, cujo valor artístico em nada é inferior, por exemplo, ao das talhas em madeira, hoje tão justamente apreciadas.” (VASCONCELOS, 1979).

As atividades da Oficina se encerraram em 1975 após mudanças políticas e econômicas no país ocasionadas pela Revolução dos Cravos[154] ocorrida em 25 de abril de 1974. Os clientes se desestabilizaram e as encomendas foram

[154] A Revolução dos Cravos refere-se a um período da história de Portugal resultante de um golpe de Estado militar contra o regime ditatorial do Estado Novo. (SARAIVA, 2013).

significantemente reduzidas e, consequentemente, as vendas afetadas, não justificando manter a Oficina[155].

Sem condições físicas e econômicas de preservar este importante acervo, em 1976, Domingos Enes Baganha solicitou à Secretaria de Estado do Trabalho algum tipo de ação que protegesse aquele patrimônio único no seu gênero em Portugal, pois corria-se o risco de perder, seja pelo abandono, pela ação das intempéries ou pela falta de manutenção e conservação.

Flórido Vasconcelos, amigo próximo de Domingos Baganha e diretor do Museu de Soares dos Reis naquele momento, realizou uma visita técnica, como perito, ao espaço onde estava guardado o espólio de centenas de moldes, modelos, ferramentas e documentos gráficos e textuais e, emitiu um parecer | laudo onde advertiu a necessidade de se tomarem providências urgentes referente a salvaguarda daquele patrimônio. Em 1980 a Oficina foi classificada como "Valor Concelhio"[156].

A doação do espólio foi juridicamente concretizada e integrada ao Museu Nacional de Soares dos Reis em 1983. Entretanto, em razão do volume do material e sem possibilidades de tratá-lo adequadamente, grande parte deste acervo público foi autorizado a ser depositado sob a guarda e custódia da empresa privada C.R.E.R.E. que "saberá conservar, estudar e divulgar a coleção de estuques Baganha"[157].

Portanto, o espólio da Oficina Baganha se encontra, atualmente, dividido entre três "proprietários e depositários" distintos: o Museu Nacional de Soares dos Reis, a firma C.R.E.R.E. e, familiares de Domingos Enes Baganha.

O MNSR dispõe de uma reserva onde preservam, em condições ambientais controladas, dezenas de documentos gráficos e ilustrativos tais como riscos, pranchas de projetos de tetos, esboços, desenhos e croquis de detalhes de elementos fitomorfos, zoomorfos e arquitetônicos.

---

[155] As artes ressentem-se sempre das crises dos povos, são até o espelho da plenitude e do declínio das sociedades organisadas, podendo-se por elas avaliar o grau de civilização e cultura do povo, nas diferentes épocas históricas, tanto na antiguidade, como na época contemporânea." (RAMOS 1945, p.116).

[156] VCO: Valor Concelhio – valor atribuído a qualquer patrimônio material ou imaterial em nível de Conselhial, termo proveniente da palavra Concelho (Estado, portanto, nível estadual).

[157] LEITE, 2008, P.104.

Estes documentos, em papelão ou papel tipo vegetal, apresentam motivos e padrões decorativos executados à lápis ou carvão, em tamanhos variados e, portanto em escalas diversas. Podemos constatar que a maioria destes esboços segue o estilo Luis XV e XVI, muito em voga naquele período (FIGURA 92).

FIGURA 92: Oficina Baganha: esboços, croquis, projetos à lápis e carvão de ornamentação – MNSR, Porto



Fonte: Acervo Documental Museu Nacional de Soares dos Reis, Porto. Reprodução fotográfica: Alexandre Mascarenhas, 2012.

Alguns parentes da família Baganha mantém ainda em seu poder algum material de cunho pessoal como álbuns de fotografias, documentos, equipamento ou ferramenta específica de valor sentimental.

A parte do acervo mais importante se encontra nas dependências físicas da empresa administrada por Paulo A. Ludgero e está composto de centenas de moldes e modelos em gesso, mais de 2.000 desenhos, ferramentas, um conjunto de gravuras, livros de contabilidade e de gerenciamento de pessoal, tratados e manuais técnicos dos séculos XVII e XVIII além de catálogos de fabricantes de ornatos prontos para serem comercializados e aplicados *in loco*.

Esta poderia ter sido uma iniciativa positiva da empresa C.R.E.R.E. – Centro de Restauro e Estudos – para restaurar, conservar e divulgar o acervo.

A princípio esta empresa anunciou a criação de um museu denominado *Museu do Estuque* onde seriam expostos os mais importantes elementos desta coleção. No

entanto, após a exposição temporária “Os estuques no século XX no Porto: a Oficina Baganha” comissariada pela Drª Maria José Pinto Leite[158] - ocorrida no Porto entre setembro de 2008 e janeiro de 2009 em parceria entre a C.R.E.R.E. e o Museu Nacional de Soares dos Reis -, o acervo nunca mais esteve disponível ao público ou aos pesquisadores do assunto.

O tal *Museu do Estuque* nunca abriu suas portas e, além disto, a equipe administrativa da empresa C.R.E.RE. direcionou a coleção de moldes e modelos com interesse exclusivamente comercial. O empresário Paulo Ludgero, ao ser entrevistado pelo Jornal Público em matéria publicada no dia 8 de janeiro de 2006”[159], declarou que “esta coleção é da cidade e não está abandonada” e que “tem vindo a ser estudada e que poderá interessar a muita gente”. Entretanto, este acervo, extenso e rico em informações técnicas, é impossível de ser acessado e consequentemente pesquisado, pois os detentores da sua guarda não disponibilizam a visita ao espaço onde este material se encontra, provavelmente, abandonado, desorganizado, sem qualquer ação preventiva de conservação ou manutenção.

Apesar de ser uma coleção pública, a função inicial em preservar, valorizar e difundir o espólio da Oficina Baganha ainda não aconteceu. A empresa C.R.E.R.E. detém os direitos de comercialização das reproduções do acervo, e, é com pesar que constatamos que esta foi a opção escolhida pelos seus proprietários ao camuflar o Museu do Estuque em uma loja de galeria de rua onde são comercializadas peças em gesso destinadas à decoração de interiores beneficiadas pela assinatura da Oficina Baganha. O *folder* distribuído pelo ponto comercial, bilíngüe, apresenta breve texto onde declara que:

> “A CRERE alia a tradição, a ecologia e o design e dá-lhe a autenticidade e a exclusividade das peças da Oficina Baganha: Fundada em 1989, a CRERE resulta da cultura única de um país que existe há quase 1000 anos. Privilegia a experiência das arts & crafts nacionais, matérias naturais e recicláveis. A CRERE investe na criação de objectos e serviços únicos com função decorativa e utilitária, maximizando o conforto físico e sentimental dos

---

[158] Maria de São José Bandeira Rosário Pinto Leite é licenciada em Filologia Românica pela Universidade de Letras do Porto. Em 2007, defendeu dissertação de mestrado em Artes Decorativas na Universidade Católica Portuguesa, dedicada ao estudo do espólio da Oficina Baganha onde posteriormente, em 2008, publicaria o livro-catálogo intitulado “Os estuques no século XX no Porto: A Oficina Baganha”, editado pela CITAR – Centro de Investigação em Ciências e Tecnologias das Artes da Universidade Católica Portuguesa.

[159] MARMELO, 2006, pp. 66-67.

> espaços; peças com potencial emocional para satisfazer as diversas tendências, soluções versáteis e reflexo do nosso cliente. Depositária do espólio de estuques da oficina baganha, a CRERE oferece-lhe a oportunidade de ter em casa uma peça assinada com alma e história. Doado ao museu nacional soares dos reis em 1983, o espólio, reúne cerca de quatro mil peças e inclui moldes, formas prontas a aplicar em estuque, para além de um arquivo documental da oficina e de um enorme núcleo de desenhos preparatórios das peças." CRERE, s/d.

Atualmente, observamos alguns movimentos, programas ou ações que vem contribuindo para o resgate e disseminação da técnica e do ofício da estucaria em algumas entidades ou instituições de ensino em Portugal, sobretudo no uso desta tecnologia para obras de conservação e restauro.

A Escola Superior de Tecnologia de Tomar possui ainda um dos mais conceituados cursos de Licenciatura em Conservação e Restauro - Instituto Politécnico de Tomar - voltados para aquele profissional que deseja atuar diretamente na conservação de bens imóveis, elementos móveis e objetos integrados artísticos históricos e arqueológicos. Este curso permite ao aluno um contato permanente com situações reais em laboratório e *in loco*. Oferece, ainda, uma sólida formação cultural, científica e tecnológica composta de disciplinas teóricas e práticas e, após três anos, é possível se direcionar pelo mercado prático – inserir-se em obras de restauro e em pesquisas tecnológicas – ou acadêmico – estudos de pós-graduação como especialização, mestrado e doutorado. É importante mencionar que a instituição se tornou referência nacional e, a busca pelos seus melhores alunos é uma constante entre as empresas e órgãos que concentram suas atividades neste ramo de trabalho.

Outra instituição que deve ser destacada por ser pioneira na realização de cursos em conservação nas artes decorativas é a Escola Profissional de Recuperação do Patrimônio de Odrinhas. Os alunos, quando finalizam o curso, recebem diploma de técnicos. Estes possuem grande destreza na prática do ofício selecionado para sua prova de aptidão profissional – estuque, canteiro, pintor ou entalhador -, pois passam por um período de 3 anos de dedicação, quase integral, entre aulas de teoria e uma carga horária muito alta destinada ao aprendizado prático em canteiro de trabalho. No ano de 2012, aqueles alunos que escolheram o estuque como área de interesse, executaram atividades de conservação e restauro nos estuques mouriscos parietais e de teto do Palácio de Monserrate, em Sintra, sob a orientação atenta da professora-

conservadora e especialista em gesso Marta Frade, que ocupa a cadeira de estucaria da Escola de Odrinhas.

Esta profissional atua ainda em outras duas instituições afins situadas em Lisboa. No Instituto de Artes e Ofícios | IAO, criado em 1985 e associado à Fundação Ricardo do Espírito Santo e Silva e à Escola Superior de Artes Decorativas[160], Marta Frade ministra o curso “Moldes e Modelação: barro, gesso e silicone” onde insere os alunos no processo de aprendizagem destas técnicas tradicionais em contexto real de trabalho. Entre agosto de 2012 e fevereiro de 2013, os alunos praticaram parte dos conhecimentos práticos na conservação e reintegração física do forro de estuque artístico e histórico da escadaria da Casa do Alentejo, em Lisboa. O IAO também oferece formação profissional em outros domínios das Artes e Ofícios Tradicionais como a marcenaria, embutidos, talha e pintura decorativa[161].

Já na Faculdade de Belas Artes da Universidade de Lisboa, Marta Frade administra o acervo da reserva técnica dos gessos escultóricos – modelos, moldagens, exercícios práticos de ex-alunos e moldes – e ministra uma disciplina, em laboratório, direcionada à conservação, higienização, consolidação e reintegração dos gessos. Além disto, os alunos realizam, formalizam e digitalizam as peças criando um inventário. Eles ainda praticam exercícios de transposição de pontos com o uso da técnica das cruzetas e compassos para aumentar ou reduzir alguma escultura pré-selecionada (FIGURA 93).

Assim, dentro deste contexto, foi possível conhecer e aprofundar as pesquisas sobre o desenvolvimento das oficinas de escultura e estucaria a partir do século XVIII em Portugal. Percebemos que os processos de iniciação, de aprendizagem, do ensino prático em ateliê e da inserção dos profissionais nas academias foram elementos constantes que se destacaram ao longo destes anos e se assemelham em ambos ofícios. A hierarquização das funções dentro das oficinas e as etapas do processo construtivo na produção final de uma escultura ou um ornamento, apesar de algumas

---

[160] A ESAD foi criada em 1989 onde oferece cursos de Licenciatura e Mestrado no ambita das artes decorativas, conservação e reabilitação do património e ciencias da cultura ou design de interiores. Esta instituição atua, em parceria com o IAO, ao ministrar cursos de especialização tecnológica em estuques decorativos na formação I, madeira e mobiliário, pintura mural e pintura sobre madeira.

[161] Visita técnica, pesquisa na biblioteca e entrevistas realizadas com os professores e mestres nos dias 28 e 29 de fevereiro de 2012.

exceções, são aspectos que fortalecem o conhecimento e as espeficidades deste saber fazer.

O resgate destes processos tecnológicos, tradicionalmente utilizados pelos artífices e mestres que trabalharam a escultura e a estucaria nos séculos passados, é uma luz que se movimenta, em pleno século XXI, no sentido do conhecer para conservar. O entendimento e o conhecimento destas técnicas merecem estudos mais detalhados para serem aplicadas na preservação e salvaguarda deste vasto e precioso patrimônio cultural material e imaterial.

FIGURA 93: Exercícios práticos de transposição dos pontos de um modelo em gesso para uma placa de argila. Faculdade de Belas Artes da Universidade de Lisboa, 2012.



Foto: Alexandre Mascarenhas, 2012.

Veremos mais adiante quais foram as influências sociais e técnicas que alcançaram e contribuíram durante os séculos XVIII e XIX, em Vila Rica, para a produção artística da arquitetura, da escultura e das artes decorativas dentro das confrarias e oficinas “mineiras”, onde se destacou o escultor António Francsico Lisboa.

2.2.3 - A disseminação social e tecnológica portuguesa na produção artística dos ofícios da escultura e estucaria a partir do século XVIII em Vila Rica.

Conforme anunciamos anteriormente, os seguintes textos que compõem esta etapa são curtos e objetivos por acreditarmos que este tema já tenha sido demasiadamente explorado por inúmeros historiadores de arte, pesquisadores e docentes das áreas afins, arquitetos, conservadores e restauradores.

Dividimos o texto em quatro partes. A primeira parte se dedica a contextualização histórica, econômica e social da ocupação da região onde seriam implantadas as vilas do ouro. No segundo texto, fazemos um objetivo relato sobre o surgimento e a disseminação das oficinas e dos artífices da escultura e da estucaria a partir da chegada dos “mestres” portugueses e da contribuição das Ordens Terceiras | Irmandades e Confrarias em Vila Rica. A terceira etapa se destina a uma breve narrativa da vida e da obra de Antônio Francisco Lisboa pontuando sua evolução profissional de aprendiz a mestre oficial de arquitetura, escultura e ornamentação. Por ultimo, ressaltamos as contribuições ocorridas nos séculos XIX, XX e XXI em relação ao processo escultórico e sua preservação tecnológica.

2.2.3.1 - Breve contextualização histórica, econômica e social

“Nós tivemos cinco reis,
Todos chamados Joões.
Os quatro valem milhões,
O quinto nem cinco réis.”

quadrinha burlesca – anônimo (JORGE, [196-], p.33)

Portugal atravessava um período turbulento e de dificuldades econômicas que culminou com a Restauração da Coroa Portuguesa, em 1640, após sessenta anos sob domínio espanhol. Neste momento, mesmo com a “descoberta” de terras estrangeiras do outro lado do oceano Atlântico, os portugueses ainda não desfrutavam de um sistema mercantilista positivo em relação à expansão econômica provenientes do Novo Mundo. Estimulada e enciumada com a descoberta de ouro e prata pela Espanha em

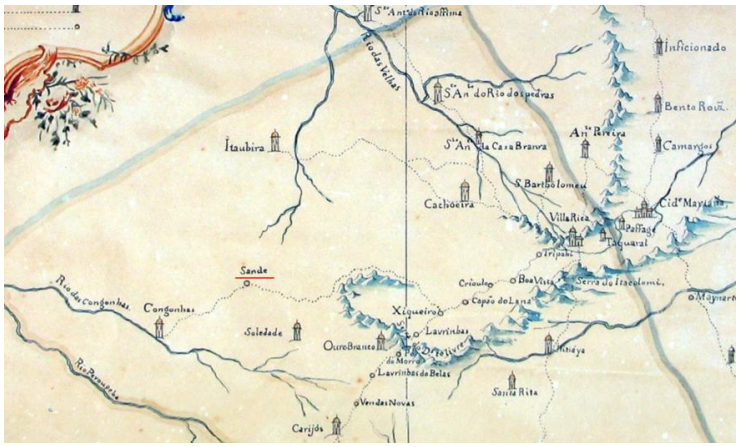
suas colônias também situadas no cone sul americano, a Corte portuguesa incentivou e financiou incursões de caráter exploratório pelos bandeirantes no interior do país com o objetivo de se encontrar riquezas em seu solo.

> “Foi em 1532 que D. Joao III decidiu dividir o Brasil, ou Terra de Santa Cruz em 12 feudos hereditários e independentes. Em cada uma delas o capitão-mor exercia poder absoluto, devendo somente a Coroa Portuguesa, o imposto conhecido como quinto” (BAZIN, 1956, V.I, p.24)

Germain Bazin comenta ainda que no século XVIII, o Brasil apresentava cinco regiões geográficas: o Extremo Norte, o Nordeste, o Centro, o Interior e o Rio de Janeiro. Em 1706, é fundada a Capitania de São Paulo.

Os primeiros indícios do ouro de aluvião e de solo não tardariam em aparecer. Apesar da documentação escassa que comprove este fato, historiadores afirmam que foi em 1693 o primeiro contato do homem com este minério, na comarca posteriormente denominada Capitania de São Paulo e Minas do Ouro, onde, atualmente se encontram as cidades de Ouro Preto e Mariana, em Minas Gerais. A partir deste momento, inciou-se, paralelo ao movimento da mineração, uma ocupação desenfreada e desorganizada desta região com o surgimento de aglomerações “urbanas” que alguns anos mais tarde, em 1711, seriam denominadas Vila do Ribeirão de Nossa Senhora do Carmo (Mariana) e Vila Rica de Albuquerque (Ouro Preto). Próximas daqui, outros assentamentos surgiram até o ano de 1715 tais como Vila Real de Nossa Senhora da Conceição de Sabará, Vila de São João de Rey, Piedade do Pitangui, Vila Nova da Rainha (Caeté) e Vila do Príncipe (Serro) (FIGURA 94).

FIGURA 94: Mapa do século XIX, no qual se observa a referência de alguns núcleos urbanos.



FONTE: GUIMARAES & MOREIRA, 2011, p.05.

Em 1720, para maior controle da Corte portuguesa em relação à exploração aurífera e garantir administrativamente sua parcela “financeira” o rei D. João V decidiu desmembrar a Capitania São Paulo e criar a Capitania das Minas Gerais sob a direção de D. Lourenço de Almeida cuja posse ocorreu, em 1721, na nova capital, Vila Rica. Ainda com o intuito de um rigoroso poder autoritário sobre o desenvolvimento exploratório, criou a “taxa de capitação” que seria mais tarde substituída pelo processo de criação das Casas de Fundição onde todo o metal era obrigatoriamente recolhido, fundido e distribuído conforme percentagens estabelecidas por lei.

> “A propósito, é válido observar que, então, existia na Casa da Moeda, em Lisboa, a profissão de *abridor de cunhos*, ou seja, de um artista oficialmente encarregado de desenhar moedas e medalhas, atividade que teve continuidade na marcação das barras de ouro nas Intendências do território brasileiro e, para cujo exercício, na Vila Rica de 1739, foi nomeado João Gomes Batista, que mais tarde passaria a António Francisco Lisboa, o Aleijadinho seus conhecimentos de heráldica e desenho que o mestre barroco iria utilizar de maneira excepcional na composição dos frontispícios das igrejas mineiras.” (MELLO, 1985, p.34.)

A composição etnográfica e hierárquica de Vila Rica representa uma característica marcante da sociedade local. Este contingente, democraticamente composto por pessoas provenientes das mais variadas origens, raças, credos, culturas e classes sociais entre elas portugueses e escravos africanos, alcançava, no período compreendido entre 1735 e 1750, quase 100.000 habitantes.

> “Os escravos brasileiros eram de tres tipos: aqueles que trabalhavam nas plantacoes sob a supervisao de capatazes; aqueles que trabalhavam na cidade como criados nos lares dos brancos; e os mineradores, que eram libertados para cavar e buscar ouro no interior abrasador – uma tarefa que não podia ser realizada em grilhões. No final do século XVIII, mais de meio milhão de escravos havaim sido embarcados para a região aurífera de Minas Gerais, mas a taxa de mortalidade era alta e os escravos raramente sobreviviam mais de sete anos nas minas. Havia aqueles, entretanto, que encontravam meios de escapar da vida de mineiro e trabalhar numa das dezenas de profissões necessárias nessas regiões distantes, onde a proporção de negros e mulatos para brancos era de aproximadamente seis para um. Desses, um numero bem expressivo se tornou artífices e artesãos de grande distinção”. (MANGUEL, 2009, p.230-231).

Esta pirâmide étnica contribuiu para um alto nível de miscigenação racial, sobretudo entre brancos e negros e, consequentemente, produziu um dos mais originais grupos sociais do país. O mulato, resultado desta mistura de raças, foi considerado, por alguns especialistas das áreas da historia e da arte, o responsável

pela construção de uma arte autônoma, baseada na liberdade de expressão, fora dos cânones tradicionais que figuravam e doutrinavam as oficinas e ateliês dos artistas na Europa. Portanto, VASCONCELLOS (1979, p. 3) em seu *Vida e Obra de Antonio Francisco Lisboa, o Aleijadinho* afirma que:

> "O trabalho manual não era, porém, prezado pelos brancos. Os pretos, com menor oportunidade de aprendizado, concentravam-se nas tarefas mais rudes, especialmente nas de mineração. Em conseqüência, o artesanato abria amplas possibilidades aos mulatos que, frequentemente libertados da escravidão ao nascer, eximiam-se tanto dos preconceitos adotados pelos brancos como das injunções impostas aos negros".

A miscigenação foi de certa forma responsável pelo surgimento de uma nova classe social – artesãos e artífices –que abasteceu as oficinas de serralheria, ferraria, construção civil, escultura, marcenaria ou estucaria contribuindo para a rápida evolução arquitetônica e urbanização das vilas. Alguns destes mulatos iniciavam seu ofício como aprendizes de seus próprios pais [162].

Enquanto as cidades do litoral prosperavam em função do cultivo da cana de açúcar, sua arquitetura não apresentava maiores transformações no que diz respeito à criatividade estética das fachadas ou dos seus ornamentos. A Corte portuguesa possuía maior facilidade de acesso e de comando sobre o comportamento social, político e econômico além da regulamentação de leis que direcionavam e mapeavam os limites da construção civil, militar e religiosa, sobretudo após a expulsão dos jesuítas do Brasil a partir de 1759. Vários foram os casos em que projetos ou mesmo fachadas inteiras, desmontadas e enumeradas, em blocos entalhados de pedra de lioz ou mármore aportavam nos portos das cidades do Recife, São Luis ou Salvador, onde foi erguida a fachada de Nossa Senhora da Conceição da Praia. No Rio de janeiro observa-se uma grande quantidade de elementos em perda de lioz utilizados como verga e molduras de portas e janelas das edificações nobres no centro da cidade.

Lisboa foi completamente destruída pelo Terremoto em novembro de 1755 e este fato contribuiu para a instabilidade econômica na Corte portuguesa. O governador da Capitania das Minas nesta época era Gomes Freire de Andrade, braço direito, em

---

[162] Jose Ferreira Carrato (1968, APUD MELLO, 1985, p.49-50)

terras brasileiras, do Marques de Pombal. Juntos, implantaram o *imposto do quinto*, estimulando uma maior arrecadação de recursos para a recontrução de Lisboa. Desta forma, o Rio de Janeiro substituiu Salvador e se tornou a capital do Brasil pela posição geográfica e, portanto pela facilidade em controlar o escoamento do ouro e dos diamantes provenientes do interior das Capitanias de Minas Gerais e da Capitania de Goiás.

Muitos foram os religiosos que estimularam, projetaram e edificaram obras de grandes proporções nas cidades costeiras do litoral do nordeste do país. Entre estes administradores e artistas ressaltamos Francisco Dias, Frei Francisco dos Santos, Frei Bernardo de São Bento Correa de Souza, Frei Agostinho da Piedade, Frei Agostinho de Jesus, Frei Domingos da Conceição e Frei Ricardo do Pilar. A demanda para este mercado de trabalho era enorme e com isto houve a necessidade de se convocar engenheiros militares para auxiliar este reduzido número de profissionais a iniciarem a desenvolver projetos e obras civis, religiosas e de cunho oficial [163].

BAZIN (1956, p.43) confirma que "os engenheiros militares, de todas as patentes, técnicos na arte da geometria, sendo construtores das fortalezas, eram, frequentemente, chamados para projetar os riscos das igrejas". Até princípios do século XVIII estes portugueses eram, na maioria das ocasiões, os únicos especialistas na arte de construir e calcular.

Pesquisas realizadas por Maria de São José Pinto Leite para compreender a concentração, origem e destino de artistas do norte de Portugal, sobretudo da região de Viana do Castelo nos mostram que alguns mestres em estucaria aportaram no Brasil em busca de um novo mercado de trabalho. Ao consultar dois textos de Manuel Leão publicados na revista MUSEU nº 4, de 1995, e nº 9, de 2000, intitulados *O Brasil e os artistas portuenses dos séculos XVII e XVIII* e *O Brasil e a Arte Portuense, entre os fins do século XVIII e o primeiro quartel do século XX*, Pinto Leite observa que estes profissionais emigravam sob a designação de outras profissões como escultores, entalhadores, ensambladores e pintores. Entre eles ressaltamos Franklin Ramos

---

[163] Francisco Dias chegou ao Brasil em 1577 tendo prestado servicos na Igreja de São Roque em Lisboa. Os Freis Agostinho da Piedade, Agostinho de Jesus e Domingos da Conceicao eram escultores. Frei Bernardo de São Bento era arquiteto e já trabalhava no mosteiro beneditino no Rio de Janeiro no ano de 1684.Frei Ricardo do Pilar foi o responsável pela introdução da técnica da pintura a óleo no pais. (MELLO, 1985, p.242)

Pereira que iniciou seu aprendizado como estucador e modelador, especializou-se como “formador” – reprodução de elementos em gesso – e chegou ao Brasil como escultor. Em consultas realizadas nos Livros de Passaportes, em Portugal, foi possível averiguar que a partir da década de 1830 um grupo de estucadores também desembarcou no Rio de Janeiro: Manuel Francisco Gonçalves Ramos e Duarte Lourenço Manço, em 1838; Zeferino Afonso Moreira e José Afonso Moreira, em 1845 e, Antonio Domingues Pedrosa de Gaia, em 1895. Na cidade de Rio Grande encontramos Domingos Moreira da Nora e Silvestre Enes do Vale, em 1847 [164].

O entalhador Manuel de Brito, autor do Retábulo-mor da Igreja de São Miguel de Alfama (1723-1728), em Lisboa emigrou também para o Rio de Janeiro onde divulgou o estilo joanino e o mesclou com o barroco na talha da Igreja da Ordem Terceira da Penitência. “O grande mestre de expressão colonial será um parente deste Manuel de Brito, Francisco Xavier de Brito, também activo nas mesmas obras da Igreja da Penitência do Rio de Janeiro, e que de seguida passará para Ouro Preto (...)” onde foi o “(...) autor do risco e da execução do Retábulo-mor da Igreja do Pilar” [165].

> “Entre os artífices que tinham desembarcado na Bahia com Tomé de Souza, achavam-se homens como Luís Dias, mestre de obras de fortificação, Diogo Peres, mestre pedreiro, e Pedro de Góis, arquiteto, bem como oficiais pedreiros, carpinteiros e operários de outros misteres, capazes de fabricar cal, telha e tijolo. Esses homens foram o fermento europeu que graças aos jesuítas, seguidos em breve pelos beneditinos e pelos franciscanos, fará levedar a massa brasileira composta de senhores portugueses proprietários dos engenhos de açúcar, dos trabalhadores africanos importados daí a pouco, e dos índios cuja contribuição é real embora evidentemente não deva ser exagerada. Quanto aos escravos negros, esses contribuíram com técnicas mais elaboradas, visto que sabiam, em muitos casos, trabalhar os metais”. (PIANZOLA, 1983, p.23-24).

Ao contrário, em Minas Gerais, o difícil acesso para alcançar Vila Rica contribuiu para a produção de uma arquitetura e escultura original, uma vez que os modelos de

---

[164] LEITE, 2008, p.43. “Ja no seculo XX, a emigracao continua, embora o numero de estucadores seja sempre muito diminuto em relacao ao de outras profissoes como marceneiro, carpinteiro, serralheiro, sapateiro, padeiro: em 1915, Bento Alves dos Santos, de Gaia para o Rio Grande (?) e em 1920, Augusto Cesar Francisco (?) e Joaquim Pereira da Silva, naturais de Matosinhos e Francisco da Silva e Pedro Pinto Campelo de Gondomar, todos para o Rio de Janeiro. Estes nomes podem ser confirmados nos Livros 3247, 3255, 3337, 3360, 3364, 3373, 3391, 3414, 3426 no Arquivo Distrital do Porto”.(LEITE, 2008, p.43).

[165] SERRAO, 2003, p.199.

projetos arquitetônicos e escultóricos tradicionais de inspiração européia e materiais provenientes da Metrópole e os modismos da Corte de Lisboa – blocos de mármore ou de pedra lioz[166], azulejos, etc –, não chegavam às vilas do ouro. Além disto, as ordens religiosas haviam sido proibidas e a presença de engenheiros militares era reduzida, não refletindo na arte executada ali, o que possibilitou uma produção peculiar na paisagem urbana [167].

> "Na região de Minas Gerais em particular, o estilo barroco assumiu aspectos distintamentes originais: primeiro, sem modelos oficiais ou artesãos qualificados, durante a chegada caótica dos colonizadores da corrida em busca do ouro no inicio do século XVIII, e depois, alguns anos mais tarde, com o nascimento de arquitetos e artistas locais que, familiarizados com a terra, eram capazes de selecionar e adaptar os elementos mais adequados a um lugar que não era a Europa. Os arquitetos de Portugal haviam descoberto o seu material ideal na madeira dourada, assim como os franceses o encontraram na pedra e os italianos, no mármore. Mas nos morros de Minas Gerais, os materiais dos artistas se diversificavam: havia o ouro (...), (...) o cedro brasileiro cuja maciez se prestava ao entalhe intricado; e havia aquele peculiar agregado compacto de talco, a mais macia de todas as pedras, conhecida como pedra sabão (...)." (MANGUEL, 2009, p.226)

Entre os poucos engenheiros militares que trabalharam em Vila Rica, que posteriomente, em príncipios do século XIX, adotou o nome de Ouro Preto, mencionamos Pedro Gomes Chaves e José Fernades Pinto Alpoim. Entre os sacerdores, apresentamos o Padre José Lopes Ferreira que executou o risco da capela franciscana em Mariana.

Portanto, o resultado e a solução adotada em Vila Rica para seu desenvolvimento urbano, político, econômico e social foi a criação e a fundação das Ordens Terceiras | Irmandades | Confrarias que se apresentavam como estruturas eficientes e regularizadas, conforme leis canônicas, cujas funções abrangiam assuntos e interesses de cunho religioso, econômico, social, profissional e político que beneficiaram a população.

Estas Confrarias foram responsáveis pelo surgimento e desenvolvimento de oficinas e artífices dos mais variados ofícios que se dedicaram e se destacaram na construção arquitetônica e escultórica das cidades do ouro.

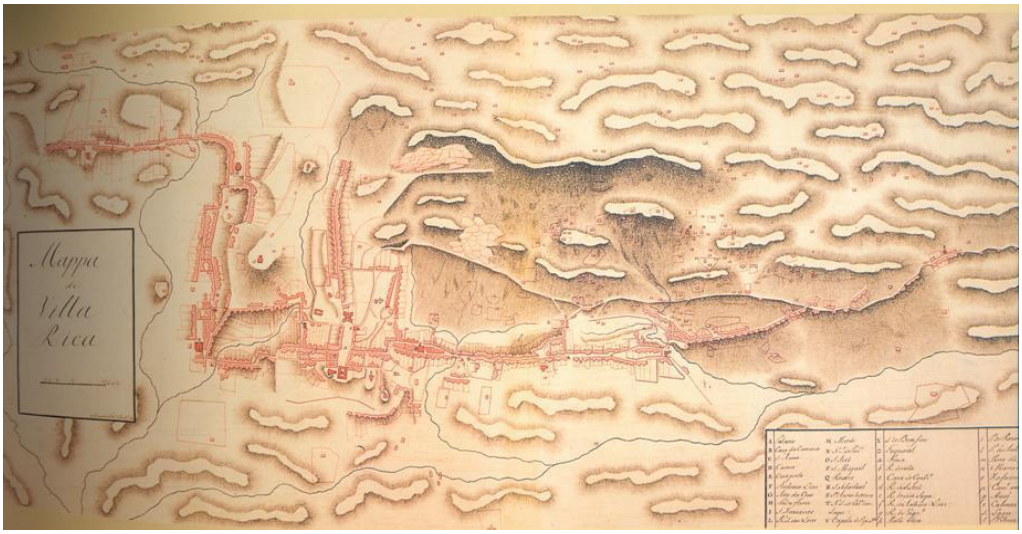
---

[166] Pedra calcárea de tonalidade acinzentada que possui grande rigidez.

[167] MELLO, 1985.

Em Vila Rica, o período entre os anos 1720 e 1750 foi o mais produtivo tanto da exploração aurífera quanto da edificação das matrizes mineiras, cuja técnica e ornamentação se refletiam nos altares, púlpitos, retábulos, imaginária e nas portadas e frontispícios das fachadas principais. A quantidade de ouro que era enviada anualmente para Portugal alcançava 25.000 quilos. Entretanto, seria a partir da segunda metade do século XVIII que as obras maestras desta arquitetura religiosa mudariam consideravelmente a paisagem urbana de Vila Rica, transformando-a no ícone do barroco brasileiro (FIGURAS 95 e 96).

FIGURA 95: Mapa de Vila Rica – ca. 1775-1800 - Original manuscrito do Arquivo Histórico do Exército



Fonte: REIS, 2000, p. 234. APUD GUIMARAES & MOREIRA, 2011 p.16.

FIGURA 96: Imagens antigas de Vila Rica: Bairro do Rosario e o bairro de Antonio Dias.



Fonte: Acervo Fernando Moraes.



Fonte: Acervo IFAC – Instituto Filosofia arte e Cultura

2.2.3.2 - Breve relato sobre o surgimento e a disseminação das oficinas e dos artífices da escultura e da estucaria a partir da chegada dos "mestres" portugueses e da contribuição das Ordens Terceiras | Irmandades | Confrarias em Vila Rica.

A partir do século XVII, a emigração da região norte de Portugal para o Brasil alcançou um número consideravelmente alto em relação à população total daquele país. Do ponto de vista da entrada de profissionais portugueses que eram registrados em terras brasileiras, sobretudo em Minas Gerais a partir do XVIII, Germain Bazin (1956), posteriomente corroborado por Dângelo (2006), destaca alguns nomes, entre eles o do mestre de obras[168] José Pereira dos Santos[169], o mestre carpinteiro Antônio Francisco Pombal[170], o carpinteiro Teodósio Francisco, o empreiteiro e arquiteto Manoel Francisco Lisboa[171], João Gomes Baptista, o canteiro José Pereira Arouca[172] e o pedreiro-canteiro Francisco de Lima Cerqueira[173].

Dângelo (2006, p. 316), ao estudar os agentes culturais e a transposição da cultura arquitetônica européia para Minas, comenta que Antônio Francsico Lisboa, os pintores Francisco Xavier Carneiro e Manoel da Costa Athaide teriam sido discípulos de João Gomes Baptista, profissional habilidoso e competente nas áreas de desenho e

---

[168] O termo mestre de obras, na época colonial, era o equivalente a mestre de risco ou a "arquiteto". (MELLO, 1985, p. 249).

[169] Segundo documento transcrito por Judith Martins (1974, v.2, p. 205 APUD DANGELO, 2006, p. 345), Pereira dos Santos era "solteiro, natural da Freguezia de Grijó, Bispado do Porto, morador nos Mossús, que vive seu oficio de pedreiro.

[170] Antônio Francisco Pombal foi batizado em 1689 na paróquia da freguesia do Santíssimo Nome de Jesus, de Odivelas, e é irmão mais velho de Manoel Francisco Lisboa, portanto tio de Aleijadinho. (DANGELO, 2006, p. 302).

[171] Manoel Francisco Lisboa apresenta conhecimento técnico dos ofícios de pedreiro e de carpinteiro como pode ser constatado em texto retirado de Menezes (1975, p.117-118, apud Dornelas, 2006, p. 307-308), no qual relata sobre a execução do telhado utilizando termos apropriados como *tesoura*, *linha* e *frechal*, e no que diz respeito aos rebocos constituidos de cal e areia.

[172] José Pereira Arouca foi pedreiro, canteiro e empreiteiro (MELLO, 1995, p. 247). Ele teria sido discípulo de José Pereira dos Santos. Dangelo (2006, p. 354) acredita que esta possibilidade possa ser verdadeira em vista dos documentos encontrados em sua pesquisa no Arquivo Distrital de Aveiro, em Portugal, onde as certidões de nascimento mostram uma diferença de idade de 13 anos entre os dois mestres artífices.
Segundo BAZIN (1956, V. I, p.212), em 1771, Arouca foi *louvado* em uma vistoria realizada nos serviços executados na capela da Ordem Terceira do Carmo de Ouro Preto e, em 1794, Arouca foi novamente *louvado*, desta vez junto com Aleijadinho, na vistoria de entrega da obra de São Francisco de Assis de Ouro Preto por Domingos Moreira de Oliveira, o arrematante.

[173] Considerado como um dos mais importantes arquitetos de Minas Gerais da época rococó, e por isto foi diversas vezes *louvado*.

composição. Este teve sua formação como “abridor de cunhos”, tarefa que realizou na Casa da Moeda de Lisboa, entre 1724 e 1733. Entretanto, Diogo de Macedo (1945, p.96) relata que João Gomes Baptista teria fugido para o Brasil, pois estava sendo perseguido pela policia portuguesa por abuso de inconfidências e ressalta que teria começado a trabalhar em terras brasileiras sob o nome de *Tomás Xavier de Andrade*. MACEDO (1945, p.97) menciona ainda o nome de “Antônio Fernandes Rodrigues, nascido no Brasil, de pai português, que também foi ‘abridor de cunhos’ e sabia bem modelar em cera”.

A experiência do mestre de obras José Pereira dos Santos como administrador e perito em obras de alvenaria de pedra e cantaria, já a partir de 1750, também é ressaltada por André Dângelo (2006, p. 342-343). BAZIN (1956, VI, p.210) menciona alguns atritos e disputas profissionais entre Pereira dos Santos e Manuel Francisco Lisboa e, comenta que este profissional foi nomeado juiz da corporação dos pedreiros em 1753, comprovando sua importância no circuito da construção em Vila Rica.

Outro português, natural da Freguesia de Santa Maria dos Gentios - termo da Vila de Guimarães e Arcebispado de Braga -, Feliciano Mendes, chegou junto a um grupo que planejava explorar as minas de ouro e foi o responsável pela doação do terreno em 1756 e de recursos para a construção do Santuário do Bom Senhor Jesus de Matosinhos do Arraial das Congonhas do Campo, resultado de uma dívida com *Deus* ao ser curado, *milagrosamente*, de uma doença que ameaçava sua vida.[174] A primeira etapa iniciou as obras no final de 1757 e foi liderada pelos mestres de obras Antônio Rodrigues Falcato e Domingos Antônio Dantas. OLIVEIRA (2011, p.28) coloca a hipótese de Feliciano Mendes “ter conhecido pessoalmente os Santuários de Braga e de Matosinhos, que ficam na mesma região, anteriormente à vinda para o Brasil”.

O processo construtivo da arquitetura no Brasil colonial recebeu influências diretas do processo corporativista dos ofícios e dos regionalismos técnicos que estes profissionais trouxeram de Portugal[175] para Minas Gerais. As experiências em seus ofícios como pedreiro, carpinteiro, canteiro ou taipeiro estimularam uma variedade de

---

[174] MANGUEL, 2009.

[175] Estes profissionais ja chegavam ao Brasil com influências construtivas africanas, mouriscas e orientais. (MELLO, 1985, p.264).

tecnologias usadas na construção de alvenarias de tijolo, pedra e cal, taipa de sebe ou de taipa de pilão e nas artes decorativas. [176]

Em Minas Gerais, um fator foi preponderante para o surgimento e desenvolvimento de “sociedades” que favorecessem os interesses de seus integrantes: a proibição das Ordens Primeiras religiosas. Este fato contribuiu para o surgimento das Ordens Terceiras, das Irmandades e das Confrarias, que se constituíam como agremiações, inicialmente de cunho religioso, organizadas desde o início do século XVIII, e, defendiam seus interesses e ocupações profissionais, alcançando um *status* socioeconômico importantíssimo para a população leiga local. Cada uma estabelecia seu estatuto (FIGURA 97) e indicava normas e condições de comportamento entre seus membros. Eram associações formadas por grupos raciais e sociais bem definidos e, democraticamente, controlavam as ações realizadas por seus componentes, por meio das *Mesas Diretoras ou Administrativas*. Neste sentido, Caio Boschi (1988, p.65) comenta que estas “(...) associações se formavam sob a invocação de um santo padroeiro e tendo como finalidade não apenas o culto deste, mas também a prática caritativa e de auxílio mútuo entre os associados”. Boschi afirma ainda que em Minas, “o aprendizado se fazia de modo menos rígido e formal do que o das corporações de oficio”, pois em Vila Rica “não houve um processo de treinamento sistemático ou ritualístico”.

> “A ausência das grandes Ordens religiosas, com seus modelos mais consagrados ou com suas escolas arquitetônicas, resultou, igualmente, em uma liberdade muito maior para as construções que não tinham, nas Minas, quaisquer restrições ou imposições formais ou de programas para serem seguidas, fato que tornou ainda mais acentuada sua espontaneidade e elegância.” (MELLO, 1985, p.127-128)

Tais Ordens Terceiras, mesmo sem extrapolar suas atribuições religiosas, conseguiram reunir uma gama de artistas e artesãos provenientes dos mais diversos ofícios, sem criar, no entanto, “aglutinação de profissões em determinadas confrarias”, uma vez que para serem aceitos não se exigia como pré-requisito possuir alguma qualificação ou especialidade ocupacional definida. Este fato se torna extremamente interessante, pois é um diferencial das confrarias “mineiras” em relação às *guildas*

[176] MELLO, 1985.

européias onde cada uma delas se dedicava apenas a um ofício específico, jamais abarcando mais de uma modalidade artistíca ou artesanal.

FIGURA 97: Compromisso com estatutos da Irmandade de São Gonçalo da Igreja Matriz de Nossa Senhora da Conceição de Vila Rica, 1725.



Fonte: TEIXEIRA, 2007, p.130.

Em Minas Gerais estas “instituições” apresentavam, portanto, um quadro social e profissional bastante heterogêneo. No entanto, a Ordem de São José era uma exceção ao aceitar exclusivamente mestres artífices dos ofícios da carpintaria e marcenaria, se assemelhando àquelas corporações de ofício encontradas na Europa durante a Idade Média e Renascimento.

Os mestres portugueses, assim como os nativos, se beneficiaram deste processo, pois ao se associarem a estas sociedades, garantiam exercer seu ofício e, consequentemente, sua situação financeira. A filiação destes artesãos em mais de uma Ordem ampliava seus contatos e possibilitava maior atuação profissional. No entanto, cada grupo de profissionais possuía seu próprio “código de postura”.

A rivalidade entre as Ordens Terceiras e entre as Irmandades motivou a construção e ornamentação de igrejas por meio da contratação dos melhores artistas e artesãos daquele período. O enriquecimento da cidade resultou, ainda, na multiplicação das obras executadas por estas Irmandades e pelo poder público. Estes trabalhos absorveram, portanto, grande parte dos oficiais mecânicos[177] que se encontravam instalados na região.

[177] No Mosteiro de São Bento no Rio de Janeiro trabalharam escravos que exercicam o oficio de mestre.

Mencionamos novamente, como exemplo, o português Francisco de Lima Cerqueira e seu primeiro trabalho de cantaria ao confeccionar o chafariz das Cabeças em Vila Rica, arrematado em 1763. Após dez anos, já qualificado como mestre pedreiro, realizou serviços na capela-mor da igreja do Senhor Bom Jesus de Matozinhos em Congonhas do Campo e na igreja da Ordem Terceira do Carmo de Vila Rica. Sua *expertise* contribuiu para seu engajamento em outras obras como consultor e para resolver erros entre os "riscos" de alvenarias e de fachadas em relação às cargas que estas deveriam suportar. Em 1785, a Ordem Terceira de São Francisco de Mariana considerou a qualificação profissional de Lima Cerqueira como *canteiro*, seu principal ofício.

Assim como em Portugal, para adquirir trabalho em qualquer ofício existiam os exames de "qualificação", apesar de não representarem uma prática muito usual em Vila Rica. O candidato que era submetido ao exame para oficial de escultura, geralmente na presença de dois juízes de ofício, desenvolvia uma peça na qual demonstrava sua competência e criatividade. Ao final desta prova, se comprovada suas habilidades técnicas, ele recebia uma carta de habilitação que seria registrada na Câmara local, outro costume pouco recorrente entre estes profissionais.

Entretanto, alguns artífices portugueses já traziam consigo seus atestados obtidos em cidades como Lisboa, Porto ou mesmo no Rio de Janeiro, principal ponto de chegada da maioria destes oficiais.

Na arquitetura destacamos ainda os engenheiros Pedro Gomes Chaves e José Fernandes Pinto Alpoim[178] e, os mestres de "risco" e "arquitetos" Antônio Pereira de Sousa Calheiros[179] e Manuel Antônio Lisboa, apesar deste último obter título inicialmente de carpinteiro como profissão.

Observamos nas edificações "mineiras" algumas particularidades da arquitetura portuguesa proveniente da região do Douro, do Minho e de Trás-os Montes, como o uso da pedra em blocos aparelhados em contraste com a caiação das superfícies das

---

[178] Alpoim nasceu em Viana do Castelo, em 1700 e faleceu no Brasil em 1765, tendo prestado serviços como engenheiro militar em territorio brtasileiro durante seus últimos 26 anos de vida. (MELLO, 1985).

[179] A maioria dos autores nao encontraram provas de que Calheiros tenha exercido a função de arquiteto. A informação que temos sobre sua profissão foi referenciada em *A Arquitetura religiosa barroca no Brasil* de Germain Bazin (1956, p.211) como "caixa administrador do contrato das Entradas das Minas do Senhor Bom Jesus de Cuiabá".

paredes. O predomínio da cantaria e seu uso é bastante difundido nas portadas dos frontispícios das igrejas, em molduras de vãos de portas e janelas de edifícios civis e militares, nos chafarizes, nas pontes ou nas sacadas dos sobrados em Vila Rica. Esta técnica, de gosto português, foi largamente utilizada nas edificações em cidades como Braga, Guimarães, Valença do Minho e Vila Real, norte de Portugal.

Nos arredores de Vila Real, por exemplo, encontramos o Solar de Mateus, edificação erudita pela qualidade arquitetônica e escultórica, projetada na primeira metade do século XVIIII pelo italiano Nicolau Nasoni (1691-1773) para Antônio José Botelho Mourão, cujo filho seria governante da Capitania de São Paulo neste mesmo período. A concepção formal e estilística, além do uso da cantaria nos elementos em destaque lembram as Casas de Câmara e Cadeia de Mariana (1782) e de Vila Rica assim como a Casa dos Contos. Ambas apresentam um equilíbrio de composição – bloco edificatório principal, torre, escadaria central – e no uso dos materiais onde mesclam a alvenaria argamassada e caiada com a pedra 'bruta' local (FIGURA 98).

FIGURA 98: Arquitetura luso-brasileira no século XVIII: projetos semelhantes.







a) Solar Mateus em Vila Real, Portugal.
b) Casa de Câmara e Cadeia de Mariana.
c) Casa de Câmara e Cadeia de Ouro Preto, atual Museu da Inconfidencia.
Fontes: http://www.flickr.com/photos/cmanuel, acesso em 06/05/2013; ANDRADE, 1986, p.139; Gravura de Burmeister, Acervo IFAC.

Da mesma forma, o conjunto arquitetônico, escultórico e paisagístico do Santuário de Bom Jesus de Matozinhos de Congonhas do Campo (1758-1822) apresenta similaridades conceituais, projetuais, estilísticas, formais, iconográficas,

escultóricas e decorativas em relação ao Santuário de Bom Jesus de Braga[180] (1780 - ?) e ao Santuário de Nossa Senhora dos Remédios de Lamego (1750 - 1905) (FIGURA 99).

FIGURA 99: Santuário Nossa Senhora dos Remédios, Lamego, Portugal | Santuário de Bom Jesus de Braga, Portugal | Santuário de Bom Jesus de Matozinhos de Congonhas do Campo, Minas Gerais, Brasil.



a) Santuário Nossa Senhora dos Remédios, Lamego, Portugal – Foto: Alexandre Mascarenhas, 2012.



b) Santuário de Bom Jesus de Braga, Portugal – Foto: Alexandre Mascarenhas, 2012.



c) Santuário de Bom Jesus de Matozinhos de Congonhas do Campo, Minas Gerais, Brasil
Fonte: http://www.flickr.com/photos e www.impresso.em.com.br , acesso em 06 mai. 2013.

[180] O Santuário do Bom Jesus de Braga já apresentava, em 1789, 14 capelas de Passos com cenas bíblicas de reis e profetas do Antigo Testamento. Estas capelas pontuam a escadaria monumental, decorada ainda com fontes em cantaria, que dá acesso ao templo religioso. (OLIVEIRA, 2011, p.17)

Estas influências formais e o *savoir-faire* dos portugueses em relação ao processo construtivo da arquitetura e da escultura foram, de certa maneira, obrigadas a se adaptarem dentro de um novo contexto paisagístico que apresentava um grupo de fatores diferenciados daqueles em que estavam acostumados e, consequentemente, dominavam em Portugal. As condições climáticas, a topografia, o tipo de solo, os materiais locais disponíveis – madeira, pedra, cascalho, pigmentos, terras – e a falta de mão-de-obra especializada direcionaram a interpretação e criação de uma nova história da arte baseada no barroco e no rococó, porém apresentada em soluções diferenciadas e por meio de vocabulário decorativo particular. ”Os artesãos e arquitetos locais, sem interferências externas, senão teóricas, e com limitados recursos financeiros, restringiram os ditos estilos a esquemas fundamentais, despojaram-nos de excessos e adotaram uma sintaxe simples (...)”[181].

Embora o título de “arquiteto” não fosse comum no período colonial, eram considerados de igual competência aqueles que eram denominados “mestre de obras” ou “mestre do risco”. Estes “projetos” | desenhos apresentavam informações detalhadas relativas àquela obra. Estes documentos, também designados como “Condições das Obras” ou “Registro das Condições”, eram uma espécie de “Cadernos de Encargos Técnicos” onde eram descritos minuciosamente a maneira de se executar todos os serviços de forma adequada daquela construção com informações que incluem desde sua implantação no terreno, trabalhos de alvenaria, carpintaria, serralheria, cantaria até a aplicação da pintura.

Outra maneira de garantir serviços era conseguida por meio de licenças, uma espécie de alvará, que autorizava o profissional de atuar por um período predeterminado. Nestes casos, havia, inclusive, a figura do “fiador” que ficava responsável financeiramente caso ocorresse algum prejuízo ao cliente.

Em Minas Gerais, o trabalho artesanal por meio dos ofícios foi responsável em grande parte pela ascensão social e econômica dos mulatos[182], e o material mais difundido nas obras civis e ornamentais das igrejas foi a madeira, utilizada tanto nas estruturas quanto na decoração de seus interiores – forros, pisos, retábulos, altares e

---

[181] MELLO, 1985, p.146.

[182] BOSCHI (1988, p.13) enfatiza que “o prestígio social dos profissionais se aferia pela natureza do trabalho por eles desenvolvido e pelo valor social que a coletividade lhes imputava”.

imagens. Assim, o grupo profissional mais numeroso foi aquele composto por oficiais que trabalhavam, portanto, com a madeira. As categorias deste ofício se subdividiam em carpinteiros, marceneiros, entalhadores, escultores, carapinas e auxiliares ou aprendizes. Entre os escultores, havia ainda, os santeiros e/ou "imaginários". No entanto, não era estabelecido os limites de atuação de cada profissional, uma vez que era comum a eles exercer mais de uma atividade.

> "Toda esta gente, tendo passado de aprendiz a oficial, se tinha posses para abrir e manter a sua loja própria e não estava afetado pela *infâmia de mulato*[183], isto é, sendo branca, podia receber do juiz do ofício, presidente da sua corporação, sob a fiscalização da autoridade municipal, a carta de habilitação para o exercício da profissão na qualidade de mestre, o que não permitiria exercer outros cargos no município que não fossem os da representação específica dos mesteres, uma vez que não podiam ser fiscais e fiscalizados ao mesmo tempo. (PIANZOLA, 1983, p.79-80).

Assim como os aquitetos, os pintores, os entalhadores, os estatuários ou santeiros não possuíam sua profissão reconhecida. Estes últimos "não podiam receber cartas de habilitação, certamente porque sua profissão era mais uma arte do que um ofício mecânico, isto é, técnico, e tal fato, aliás, lhes dispensava o pagamento do imposto profissional"[184].

Não havia um processo de formação ou capacitação regular e sim, treinamento prático dentro das oficinas. Conforme o tempo e a experiência técnica adquirida, estes auxiliares ou aprendizes se consolidavam como oficiais ou mestres.

As práticas de aprendizado por hereditariedade, ocorridas com frequência em Portugal, apesar de escassa documentação existente a este respeito nos documentos das Ordens Terceiras em Ouro Preto, não podem ser consideradas corriqueiras nas vilas do ouro. No entanto, apontamos a relação entre Manuel Francisco Lisboa e seu filho Antônio Francisco Lisboa. Podemos afirmar que Aleijadinho tenha despertado para a arte graças ao contínuo contato com seu pai – fato evidenciado nas inúmeras obras em que ambos trabalharam juntos.

---

[183] "Pretos eram os negros descendentes puros dos africanos; os pardos ou mulatos eram filhos de africanos e portugueses, os mamelucos eram mestiços de branco e índio, e os cafuzos, mestiços de negro e índio. O *desaparecimento da cor*, após algumas gerações, punha um fim à *infâmia de mulato*. Os negros puros ou preto, pagavam com a mesma moeda a intolerância dos brancos e expulsavam de suas confrarias do Rosário os brancos e os pardos". BAZIN, 1956, p.47.

[184] BAZIN, 1956, p.41.

BOSCHI (1988) relata outra forma de ensino, aquela que se valia da mão de obra escrava, sobretudo, daqueles escravos que apresentavam facilidade em desenvolver habilidades para determinado ofício. Ele deduz, pela grande quantidade de obras edificadas simultaneamente em curto espaço de tempo em Vila Rica, que os oficiais devem ter utilizado um número alto de escravos naqueles "empreendimentos". MACEDO (1951, p. 38-39) enumera os artífices e suas funções no texto a seguir:

> "Como em toda a parte naquele tempo, havia artistas especializados em diversas particularidades. Uns executavam lavatórios e pias baptismais; outros, os sepulcros; outros, oratórios ou púlpitos historiados; como outros só eram peritos em conceber e esculpir medalhões, inventar ornatos, ou em compor determinadas imagens. Havia os que lavraram a pedra, os que talhavam a madeira e os que só gostavam de modelar o estuque, a cera ou o barro. As tarefas dividia-as o mestre das obras, que era chamado pelos arrematantes das mesmas, intermediário responsável entre os artistas e os encomendantes. Muitas vezes o risco geral era da autoria dos mestres, e outras vezes de colaborações; em cada especialidade o artista resolvia de acordo com esses traçados, mas consoante o seu estilo, o seu saber a sua personalidade.
> Deve tudo isto ter acontecido nas vilas mineiras, tal e qual como era costume em Portugal, onde há inúmeras provas desta comunhão nas obras arquitectadas por determinados Mestres. Naqueles tempos, o espírito português predominava".

Ao finalizarem uma obra, esta era vistoriada e fiscalizada pelos *juízes de oficio* que também eram os responsáveis, segundo MELLO (1985, p.251-252) pela:

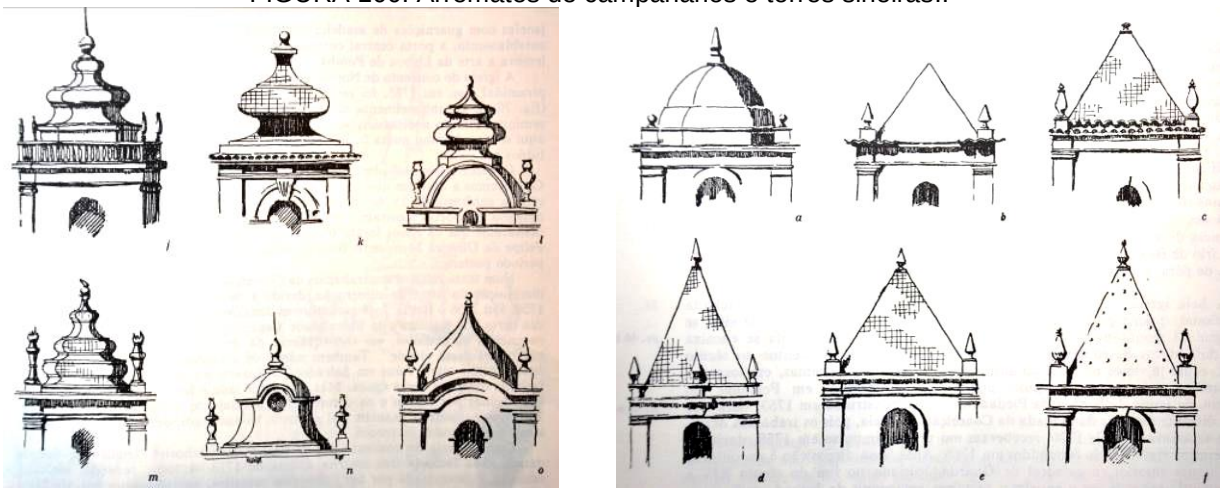
> "(...) expedição das cartas de exame de habilitação profissional – os louvados deviam ser mestres de comprovada competência pois ambas as funções eram de grande responsabilidade e solenemente atribuídas pelas Câmaras no século XVIII.
>
> Considerando que a indicação para louvado equivalia a um reconhecimento oficial de capacitação profissional e a uma consagração pública, os principais mestres – como Manoel Francisco Lisboa, Antônio Francisco Lisboa e Antônio Francisco Pombal, para citar apenas os mais conhecidos – atuaram como louvados em Vila Rica ainda que, quando arrematantes de outras obras, fossem igualmente sujeitos a louvações".

Outro fato comum diz respeito à subcontratação/terceirização de obras que raramente eram oficialmente registradas e, assim, foi possível detectar algumas discrepâncias em relação às datas, aos serviços realizados e principalmente das informações sobre os mestres e artífices que trabalharam naquele canteiro de obras.

Em relação ao estuque, Sylvio de Vasconcellos (1979) em *Arquitetura do Brasil: sistemas construtivos* faz uma análise dos processos e elementos que constituem a arquitetura no período colonial e relata que as alvenarias das superfícies das

construções civis, militares e religiosas, sobretudo as torres piramidais ou bulbosas (FIGURAS 100 e 101) das igrejas, eram estucadas ao receber acabamento em argamassa por duas questões: estética e proteção destas estruturas que podiam ser em taipa, pedra ou pau-a-pique.

FIGURA 100: Arremates de campanários e torres sineiras..



Fonte: BAZIN, 1956, Vol. I, p.172-173.

FIGURA 101: Detalhes de torres sineiras estucadas | argamassadas em formatos cônicos e bulbosos, Ouro Preto.



Fotos: Alexandre Mascarenhas, 2009 -2013.

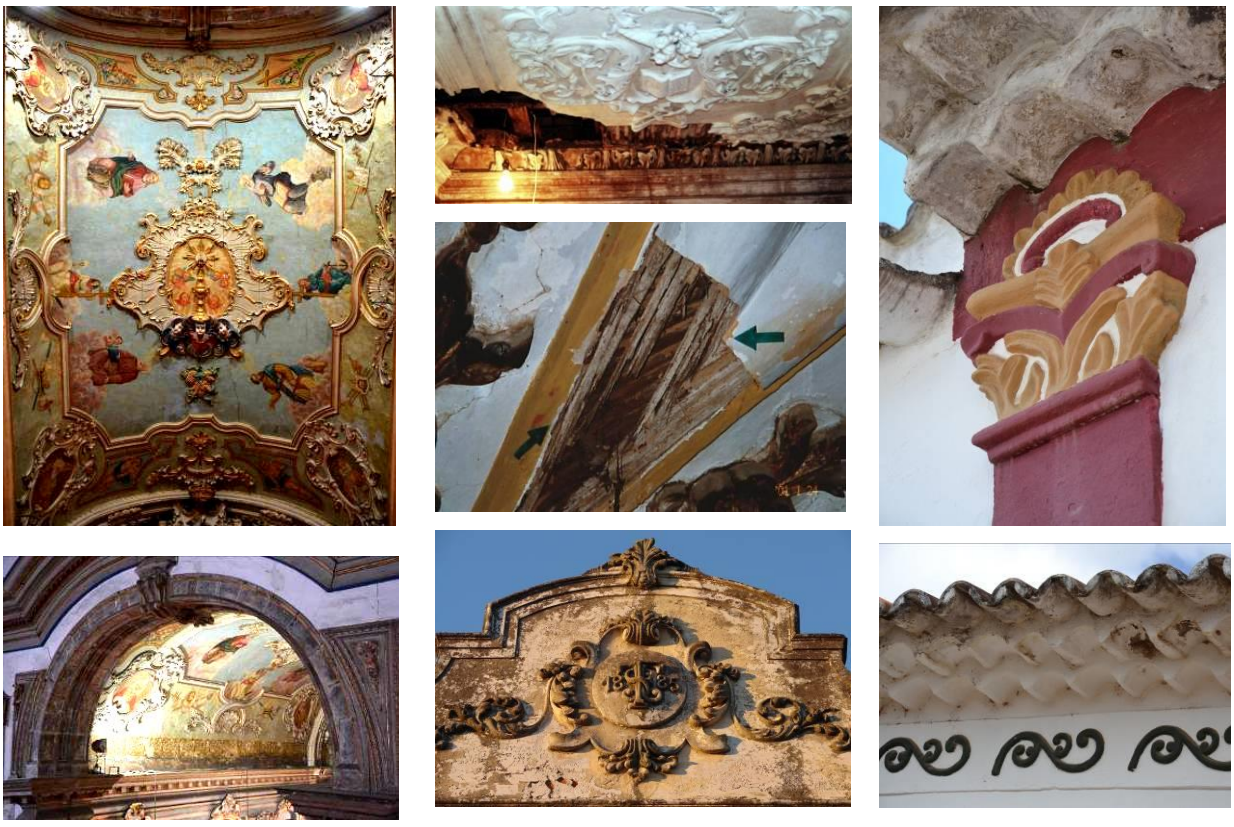
Vasconcellos segue seu texto ressaltando que as cornijas eram executadas em madeira, cantaria ou em estuque, e, que neste caso, podia-se utilizar o gesso. Os forros das igrejas – nave central, capela-mor e sacristia – eram, em sua maioria, executados também em madeira revestido de talha dourada e / ou pintura policromada.

Entretanto, conhecemos alguns exemplares onde o estuque em argamassa e gesso foi usado nos forros da capela-mor da Matriz Nossa Senhora da Conceição de Antônio Dias, da capela-mor da Igreja de São Francisco de Assis, ambos em Ouro Preto, ou ainda, na capela-mor do Santuário do Carmo, em Mariana.

> “Há’ casos de estrutura de madeira com fingimento de pilastras, o que se consegue fazendo estuque sobre esteios ou, apenas, revestindo-os de massa. Quando os cunhais são de alvenaria e massa, recebem, no século XIX, decoração em relevo, estucada ou em pintura. O estuque aproveita o cordão e os motivos florais; os entalhes servem-se destes e dos conchoides. Convem destacar as duas significações distintas do estuque: a primeira das quais refere-se a panos de vedação de pouca espessura e a segunda, a relevos de massa sobre paredes, com caráter decorativo”. (VASCONCELLOS, 1979, p.69).

Algumas fachadas eram arrematadas com molduras, cimalhas e platibandas que recebiam decoração em relevo de figuras geométricas, fitomorfas, balaustradas, capitéis e colunas. Em alguns casos encontramos exemplares de construções que apresentam fachadas principais encimadas e ornadas por vasos ou outros elementos decorativos (FIGURA 102).

FIGURA 102: Exemplares de estuques estruturais e ornamentais de forro e de fachada.



Fotos: Alexandre Mascarenhas, 2002 - 2013

Portanto, a função da arquitetura no processo construtivo da história da arte é pontuda por Lúcio Costa (1980, p.5; APUD MELLO, 1985,p.14) da seguinte forma:

> "A historia da arte mostra que a arquitetura sempre foi parte integrante fundamental no processo da criação artística como manifestação normal de vida. Ela engloba, portanto, a própria história da arquitetura, constituindo-se, então, por assim dizer, no álbum de família da humanidade. É através dela, através das coisas belas que nos ficaram do passado que podemos refazer, de testemunho em testemunho, os itinerários percorridos nessa apaixonante caminhada, não na busca do tempo perdido, mas ao encontro do tempo que ficou vivo para sempre porque entranhado na arte".

2.2.3.3 - Breve narrativa da vida e obra de Antônio Francisco Lisboa, o Aleijadinho – de aprendiz a mestre oficial da escultura e da arquitetura.

"*Com efeito, Antônio Francisco, o novo Praxíteles, é quem honra igualmente arquitectura e escultura*" e "*superior a tudo e singular nas esculturas de pedra em todo o vulto ou meio relevado e no debuxo de ornatos irregulares do melhor gosto francês*" [185] (SERRÃO, 2003, p.273).

Antônio Francisco Lisboa, segundo alguns documentos, nasceu no ano de 1738 em Vila Rica - filho do português Manuel Francisco Lisboa e de uma de suas escravas africanas, Isabel. Foi, portanto, considerado mulato. Seu falecimento aconteceu no dia 18 de novembro de 1814, nesta mesma cidade.

Existem algumas incertezas em relação à data exata de nascimento de Antônio Francisco Lisboa. Apesar de sua certidão de batismo apresentar a data de 29 de agosto de 1730, sua certidão de óbito, emitida em 18 de novembro de 1814, comenta que Aleijadinho faleceu aos 76 anos de idade, ou seja, 8 anos mais jovem em relação a sua data de nascimento registrada. Levando-se em consideração sua certidão de

---

[185] OLIVEIRA, 2008, p.15. Citações incluídas na "Memória Histórica sobre a situação das artes na capitania de Minas Gerais em 1790, redigida em cumprimento de uma Ordem Régia de D. Maria I e reproduzida na biografia de Rodrigo José Ferreira Bretas. Traços biographicos relativos ao finado Antônio Francisco Lisboa, distincto escultor mineiro, mais conhecido pelo appellido de Aleijadinho" *In.*: *Correio Official de Minas*, nº. 169 e 170, Ouro Preto, 19 e 23 de agosto de 1858. (*Palavras* do Vereador de Mariana, o Capitão Joaquim José da Silva, em 1790).

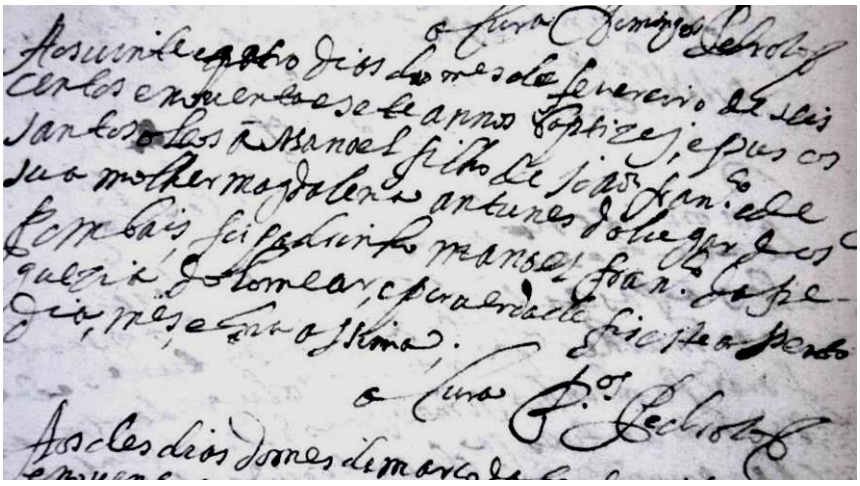
1730, ele teria falecido aos 84 anos de idade.[186] Neste sentido, transcrevemos abaixo os documentos do registro de batismo e de óbito:

> "Aos vinte nove dias de Agosto de mil setecentos e trinta, nesta Igreja de Nossa Senhora da Conceição com licença minha Baptizou o Rdº Pe. João de Brito a António, fº de Izabel, Escrava de Manuel Francisco da Costa do Bom Sucesso, elhe pôs logo os stos óleos, edeu odº seo senhor por forro; foi padrinho António dos Reyes de que fiz este asento dia edª Sª O Vigrº Felix Simões de Payva". (BAZIN, 1963, p.73)

> "Aos dezoito de novembro de mil oitocentos e quatorze falesceo Antonio Francisco Lisboa pardo solteiro de setenta e seis anos com todos os sacramentos em comendado e sepultado em cova da Boa Morte, e para clareza fiz passar este assento em que me assigno. O coadjutor José Carneiro de Moraes". (JORGE, [196-], p.210)

Manuel Francisco Lisboa nasceu na Freguesia de Odivelas (FIGURA 103). A data de seu embarque no Brasil ainda não foi esclarecida, no entanto, a partir de informações inseridas nos livros da Câmara de Vila Rica, foi possível determinar que, em 1724, recebeu licença para praticar sua profissão de carpinteiro e abrir uma *loja*. Obter uma *loja* no contexto daquela época significava oferecer mercadorias ou serviços, que neste caso corresponderia a uma oficina de carpintaria. O oficial carpinteiro Antônio Francisco Pombal é mencionado como proprietário de uma loja, já em 1727, onde contribuía para o *donativo real*.

FIGURA 103: Assento de Batismo de Manuel Francisco Lisboa em Odivelas, 1697.



Transcrição:

"Aos vinte e quatro dias do mês de Fevereiro de seiscentos e noventa e sete annos baptizei e pus os Santos Oleos a Manoel filho de Joao Francº e de sua molher Magdalena Antunes do lugar dos Pombais, foi padrinho Manoel Francº da freguezia do Lomear e por ser verdade fiz este assento, dia, mês e era assima."

O Cura D.os (Domingos) Pedrozo

ANTT, Registros Paroquiais, Loures, Odivelas, B-3, fl. 26

Fonte: TEIXEIRA, 2007, p.164

[186] MANGUEL, 2009, p.229.

O Regulamento dos ofícios (A.P.M., CMOP, *Posturas*, ano de 1722, fl.4 APUD BARBOSA, 1984, p.26), aprovado pela Câmara de Vila Rica, 1722 apresentam os seguintes artigos em relação ao pagamento de fianças ou multas por parte dos proprietários das intituladas *lojas*:

> "Art. 1º - Toda pessoa que tiver loja aberta de qualquer gênero de mercadoria e se achar sem licença deste Senado pagará oito oitavas de ouro.
> Art. 2º - Isto mesmo se estenderá com todo gênero de oficial que viver de seu oficio sem licença ou carta de exame e sem ser esta aprovada.
> Art. 3º - Todas as pessoas das sobreditas que não tiver dado fiança para viver de suas lojas, assim de mercadorias, como de ofícios, pagará 4 oitavas".

Em 1733, por exemplo, Manuel Francisco Lisboa já era considerado mestre de obras na Matriz de Nossa Senhora da Conceição de Antonio Dias e, posteriormente foi nomeado como "Carpinteiro e Mestre das Obras Reais". Lisboa contribuiu para a arquitetura setecentista mineira até 1767 - ano de seu falecimento. Ele atuou também como construtor e "arquiteto" ao executar uma série de riscos para plantas e fachadas de igrejas, pontes, chafarizes e outras obras civis e oficiais na cidade.

As relações de parentesco[187] dedicadas a um mesmo ofício foi uma prática bastante comum em Portugal. Desta forma, acreditamos que Antônio Francisco foi iniciado como aprendiz no ateliê de seu pai e seu tio Antônio Francisco Pombal, ainda muito jovem, e os acompanhou em diversas obras onde trabalharam juntos como na

---

[187] "O Aleijadinho, mestiço bem dotado e activo, sem haver tido possibilidades de aprendizagem noutros meios de maior cultura artística, e, por conseguinte, voluntarioso pela força impulsiva do instinto, era filho dum português e duma crioula escrava. Nesceu em Ouro Preto – Vila Rica de Nossa Senhora do Pilar – em 1730, onde foi educado na prática das obras empreitadas por seu pai, Manuel Francisco Lisboa, então considerado mestre de obras e arquitecto, e possivelmente no convívio profissional com Antonio Francisco Pombal, que era entalhador naquela Vila, irmão e por certo colaborador de seu pai. Tivera da mesma mãe um irmão chamado Félix, que sendo padre também foi imaginário e trabalhou segundo diz Manuel Bandeira, sob às ordens do Aleijadinho, executando algumas imagens de santos para as igrejas da sua terra. Vê-se, portanto, que havia uma família de artistas que trabalhava em colaboração de empreitadas, como acontecia em toda a parte". (MACEDO, 1951, p.33).

"Corre que o padre Félix Antônio Lisboa (falecido em 1838), também se aplicou à estatuária religiosa, sob a direção mental do Aleijadinho, o qual dizia dêsse seu consaguêineo (conforme recolheu da tradição Rodrigo Bretas) que so podia esculpir carrancas e nunca imagens... Nos derradeiros anos de vida terrena, o grande artista mulato teve ainda por discípulo a um tal de Justino , seu conterrâneo, de quem veio a receber imperdoável ingratidão". (PIRES, 1961, p.118).

Antônio Francisco Pombal, conforme já comentado, apresentava profissão de escultor e arquiteto e era irmão de Manuel Francisco Lisboa, portanto, tio de Antônio Francisco Lisboa, o Aleijadinho. (anotações manuscritas de Diogo de Macedo encontradas na seção de documentos raros da Biblioteca Fundação Calouste Gulbenkian em Lisboa).

Capela da Ordem Terceira do Carmo de Ouro Preto, Catedral da Sé de Mariana, Capela do Palácio dos Governadores em Ouro Preto e Chafariz do Alto da Cruz do Padre Faria.

O projeto e a edificação da Matriz de Nossa Senhora do Pilar, em Vila Rica, apresenta risco da planta criado pelo engenheiro português Pedro Gomes Chaves, em 1733. Entretanto, a talha interna e teto em caixotões em madeira dourada e policromada, consoante ao estilo e gosto da Corte em voga naquele período, foram encomendados ao Mestre Antônio Francisco Pombal.

Semelhante ao que acontecia em Vila Rica em relação a Antônio Francisco Lisboa durante seu período como aprendiz, LEITE (2008, p.45-46) relata as condições de aprendizado em Portugal. Ela inicia o texto afirmando que:

> "As profissões passavam usualmente de pais para filhos, que desde cedo freqüentavam os locais de trabalho ou então, no caso da inexistência de sucessores com laços familiares, as oficinas eram continuadas pelos artífices mais conceituados. Para chegar a este ponto havia um árduo caminho a percorrer e geralmente o artista aprendia fazendo. Começava muito novo ao lado de mestres experientes que, ao longo de vários anos de prática, lhe abriam as portas do conhecimento e lhe ensinavam os segredos da profissão. Era esta freqüência a principal, senão única escola para a maioria dos operários: depois de acabada a instrução primária, normalmente com dez anos, o rapaz entrava como servente ou moço de trolha, assim permanecendo durante dois a três anos. Neste período, ajudava em tudo, sendo-lhe atribuídos trabalhos de responsabilidade muito limitada: carregava massas, limpava ferramentas, fazia recados, enquanto, se fosse esperto e atento, ia vendo o que os outros faziam na tentativa de aprender para estar à altura quando surgisse uma oportunidade".

A maioria dos estudiosos do assunto é unânime ao afirmar que Antônio Francisco nunca teria cursado as "ditas aulas teóricas ou regulares" e, que apesar disto, era alfabetizado, dominava o latim, conhecia os textos sagrados e sua iconografia. Grande parte deste contingente de historiadores de arte, arquitetos, conservadores e restauradores também apresentam como certa a sua aprendizagem em desenho ornamental com João Gomes Batista[188], abridor de cunhos e, portanto

[188] João Gomes Batista nasceu em Lisboa, por volta do ano de 1708, filho do gravador e ourives João Batista e neto do gravador de mesmo nome e reputação. Aos 16 anos entrou como aprendiz na Casa da Moeda de Lisboa. O Conselho da Fazenda determinou a Antônio Mengin que ensinasse seu ofício ao jovem artista. A primeira nomeação de João Gomes é de 29-XI-1724. Em 1731, 1732 e 1733 gravou e fundiu desenhos para moedas de D. João V, o retrato do monarca e, no reverso, o escudo do rei. Em 1730 já trabalhava como auxiliar de Mengin, e, simultaneamente prestava serviços na oficina de ourives

exímio desenhista que trabalhava na Casa de Fundição de Vila Rica. Outros autores sugerem ainda que o português José Coelho Noronha[189] tenha provocado alguma influência sobre o jovem aprendiz, assim como Felix Ferreira Jardim e Francisco Xavier de Brito[190] ao serem observados e admirados por Aleijadinho enquanto estes trabalhavam como escultores, ornamentistas e entalhadores na Matriz de Caeté, cujo risco foi realizado por Manuel Francisco Lisboa.

> "Desde cedo, então, familiarizava-se Antônio Francisco com os trabalhos de pedreiro e carpinteiro, mas, por certo, fascinavam-lhe os trabalhos que via executar os entalhadores e escultores, igualmente apreciando os trabalhos que haviam executado Francisco Xavier de Brito, na Matriz do Pilar de Ouro Preto, Jerônimo Felix, Felipe Vieira ou mesmo assistindo alguns trabalhos seus, pois já estava com 9 para 10 anos, como se presume". (MENEZES, 1987, p.51).

Em relação ao aprendizado na área da arquitetura, Germain Bazin (APUD PIRES, 1961, p.23-24) afirma que:

> "... é natural que o Aleijadinho se formou em arquitetura junto ao pai Manuel Francisco Lisboa; como entalhador iniciou-se aos 20 anos na oficina de Coelho Noronha; desenvolveu-se no desenho com as lições de João Gomes Batista. Uma série de documentos prova que Antônio Lisboa era versado em arquitetura. Ele figurou como louvado (técnico) em várias obras de arquitetos: em Pomba – 1771; no Carmo de Ouro Prêto no mesmo ano; no Carmo de Sabará – 1778; em Morro Grande – 1785; na Capela franciscana de Vila Rica – 1794".

Antônio Francisco teria ainda se familiarizado com as padronagens eruditas ilustradas em missais e bíblias que transitavam e estavam em voga na Corte em Lisboa, com destaque para as gravuras de arquitetura e elementos ornamentais

---

do pai, instalada próxima à Casa da Moeda. Em 1735, foi promovido para o cargo de ajudante de gravador real. Após problemas profissionais, Gomes embarcou no Brasil, na cidade do Rio de Janeiro onde foi-lhe oferecido o emprego de abridor de cunhos da Casa da Fundição em Vila Rica. Trabalhou aqui durante trinta e dois anos, entre 1752 a 1784. A data de seu falecimento, inscrita na certidão de óbito é 24 de dezembro de 1788. (PIRES, 1961, p.25).

[189] BAZIN (1956, p.210) reafirma a estreita relação de Noronha no início da formação de Alejadinho quando disserta sobre a obra da Matriz de Caeté, em 1758, quando o primeiro trabalhava como entalhador.

[190] Francisco Xavier de Brito é considerado por JORGE ([196-], p.53) como o terceiro *mestre* de Aleijadinho. Brito já havia exercido a profissão de ornamentista na Igreja da Ordem Terceira da Penitência no Rio de Janeiro onde executou retábulos, altares e cimalhas. Seu *savoir-faire* foi também bastante admirado em Vila Rica. Viria a falecer em 1751.

rococós que já corriam por toda a Europa a partir dos séculos XVII e XVIII. Era comum a circulação de determinados documentos impressos – *Speculum*, *Biblia Pauperum*, *Livro de Horas* ou *Iconologia* de *Cesare Ripa* [191] -, por vezes em cores, oriundos de Nurembergue, Estrasburgo, Lisboa, Madri, Florença, Antuérpia ou Augsburgo. Gravuras germânicas assinadas pelos Irmãos Joseph Sebastian e Johan Baptist Klauber, especializados em temas religiosos, foram divulgadas em Portugal a partir de 1750 e, certamente alcançaram as terras brasileiras algumas décadas mais tarde [192].

Uma das características da cultura visual barroca veio da importância dedicada à gravura. Além das estampas idealizadas e gravadas pelos irmãos Klauber, cuja produção poderia ser considerada de caráter industrial para a época, ressaltamos outro documento impresso, datado de 1667, também proveniente de Augsburgo, intitulado *Kalendarium* o qual era composto por 51 estampas sobre a vida e os milagres de São Bento. Jean Berain, Jean le Pautre, Daniel Marot e Claude Audran III foram outros profissionais responsáveis por uma série de desenhos e gravuras onde predominava a estética rococó[193] (FIGURA 104).

[191] O padre Heliodoro Pires, em sua publicação, de 1961, intitulada *Vida e obra de Antonio Francisco Lisboa* comenta a possibildade do mestre escultor ter tido acesso às iluminuras e miniaturas dos livros litúrgicos - que apresentavam cenas bíblicas como *Jonas atirado ao mar*, *o Salvador na barca pregando ao povo*, ou cenas referentes à *Samaritana* - difundidos possivelmente pelos franciscanos. Entre as publicações mais famosas que circulavam desde o século XV e, que se tornariam edições xilografadas em dezenas de exemplares mencionamos ”Speculum”, “Biblia Pauperum” e “Livro de Horas”. Estas edições ou manuscritos eram obrigatórias nos acervos das oficinas dedicadas à escultura, azulejaria, tapeçaria, pintura e outras artes decorativas. (PIRES, 1961, p. 42-45).

[192] FUNDACAO CLOVIS SALGADO, s/d

[193] TEIXEIRA, 2007, p.67.

FIGURA 104: Gravuras.







a) Gravura de São Tiago – Irmaos Klaube.
b) Gravura de rocalha nº130 de Carl Pier.
c) Alegoria “Valor” – Iconologia de Cesare Ripa
Fontes: Acervo Biblioteca Nacional de Lisboa | OLIVEIRA, 2008, p.12; BRASILEIRO, 2008, p. 78 APUD OLIVEIRA, 2003, p.9; TEIXEIRA, 2007, p.58.

João Gomes Batista[194] teria lhe apresentado algumas destas ilustrações, já que havia estudado desenho com Francisco Vieira de Matos, “O Lusitano”, e foi aprendiz no exercício da profissão de gravador de metais do renomado medalhista francês Antoine Mengin, que já difundia na Europa modelos do denominado *Barroco metropolitano*.

[194] O testamento de Joao Gomes Batista apresenta informações como filiação, origem de nascimento (Lisboa), estado civil (solteiro) e sem filhos. Entre os bens que possui, enumera os seguintes: “os meus ordenados vencidos como abridor que sou das Reais de Casas de Intendências de toda esta Capitania desde o ultimo trimestre que recebi – Item declaro que possuo um negro chamado Joaquim [,] o qual se acha penhorado a requerimento de Antonio José da Costa [,] – Item possuo dentro de casa nove painéis de países e figuras em que entra uma câmera (ou lámina) [,] os quais são pertencentes ao Reverendo Padre Joaquim Teixeira da Costa por lhe ter eu em minha vida dado com a obrigação de dizer missas pela minha alma...” (ANDRADE, 1986, p.174-175).

Cirilo Volkmar Machado afirmava que o português Joaquim Carneiro da Silva e o “mineiro” Antônio Fernades Rodrigues foram os primeiros discípulos de desenho de João Gomes no Rio de Janeiro. JORGE ([196-], p.53)

Outra maneira de divulgação de informações iconográficas foi realizada, provavelmente, por meio do trânsito frequente de profissionais entre o Brasil e a Europa, sobretudo àqueles que embarcavam em Portugal. Relembramos dois brasileiros, Felix da Rocha e o baiano José Tenório, que estudaram em Roma e, em seguida, trabalharam sob a direção do estucador João Grossi em Lisboa entre as décadas de 1760-1780. Dentro deste contexto PIRES (1961, p.38) ressalta que:

> "Havia sempre brasileiros que iam a Portugal; reinóis que vinham trabalhar no Brasil; sacerdotes e jovens iam estudar em Coimbra; franciscanos que vinham do Pôrto e outras cidades do Velho Mundo, e pessoas que conheciam perfeitamente os trabalhos de arquitetura e escultura do reino português".

Outro artista mineiro, contemporâneo de Aleijadinho, que, no entanto, trabalhou e passou quase toda sua vida no Rio de Janeiro dedicando-se às artes decorativas foi Valentim Fonseca e Silva, oriundo de Gouveia, próximo ao Serro Frio (Diamantina, Minas Gerais) onde nasceu em data ainda não confirmada, aproximadamente em 1745. O mestre Valentim também era mulato, filho de português com uma escrava e esteve em Portugal. JORGE ([196-], p.47) relata que:

> "Valentim, em companhia da mãe, seguiu o progenitor à Metropole, onde este queria negociar pedras preciosas. Na Europa, já sentindo inclinação pelas artes, o rapaz aprendeu as primeiras noções de desenho e a fazer debuxos de arquitetura. Entretanto, pouco se demorou no exterior, regressando órfão de pai ao Brasil. Em Lisboa talvez se tornou discípulo de Bartolomeu da Costa, fundidor régio da coroa portuguesa". (JORGE, [196-], p.47).

Apresentando um discurso semelhante, LIMA (2009, p.26) afirma que Valentim "aprendeu o ofício de escultor e entalhador em Portugal e, quando retornou ao Rio de Janeiro, instalou uma oficina no Rio de Janeiro por volta de 1770". Nesta cidade executou diversas obras como a talha da capela-mor e altares da Ordem Terceira de Nossa Senhora do Carmo. "Como arquiteto, trabalhou em construções existentes ainda hoje no cenário urbano do Rio, como o Passeio Público e o chafariz da Praça XV, que leva seu nome". Faleceu no dia 1º de março de 1813.

Portanto, se documentos confirmassem as afirmações de alguns autores sobre a ida de Antônio Francisco Lisboa ao Rio de Janeiro e de seu suposto encontro com o Mestre Valentim, poderíamos imaginar que, de alguma maneira, houve transferência ou intercâmbio de informações técnicas, artísticas e decorativas entre ambos.

Outros artistas entalhadores, os portugueses Jerônimo Félix Teixeira e Francisco Vieira Servas, reconhecidos por suas habilidades e criações formais entre os anos 1770 e as primeiras décadas do século XX, também influenciaram a obra de Antônio Francisco.

Além do aprendizado em ateliê ou observando os trabalhos de outros artistas, pesquisas do historiador Geraldo Dutra de Morais, em arquivos no Brasil e em Portugal, mostram que Aleijadinho teve acesso a uma "escola de artes e ofícios" implantada em Vila Rica. Baseado na prática franciscana destinada à instrução de pessoas desprovidas de recursos, o historiador afirma que foi inaugurado, em 1749, um curso profissional denominado "São Francisco de Assis" com o objetivo de formar oficiais mecânicos nas áreas de carpintaria, arquitetura, pintura, escultura, serralheria, olaria, sapataria e alfaiataria.

Comenta-se que Aleijadinho teria ingressado aos 12 anos e estudado nesta instituição por 9 anos, ou seja, até alcançar 21 anos[195]. Sobre este mesmo tema TEIXEIRA (2007, p.22) constrói um relato detalhado deste Liceu "acadêmico" voltado para as práticas mecânicas onde:

> "Apura-se que, desde 1748, os irmãos leigos mantinham um Seminário de Donatos, considerado de nível elementar e propedêutico, cuja estrutura curricular era a seguinte: gramática, latim, matemática, solfa, noções de filosofia e teologia e história sagrada. Já sob o mandato do guardião frei Manuel de Santa Maria, no começo de 1749, foi inaugurado o designado liceu, que passou a ser denominado São Francisco de Assis, dedicado ao ensino profissional e que incidia especificamente na valorização de candidatos que demonstrassem apetência para os ofícios mecânicos, mediante curso teórico e prático aplicado na arte de carpintaria, arquitetura, pintura, escultura, serralheria, fundição, olaria, sapataria e alfaiateria. É esse estabelecimento que Aleijadinho vem a freqüentar, pois nele se matricularia em 1750, isto é, um ano depois da criação do liceu, e onde permanecerá cerca de nove anos (ou doze, segundo outros). Aqui ganhará bases sólidas para a carreira artística e terá a capacidade técnica evidenciada; bem como a destreza com que lidava com a variedade dos repertórios arquitetônicos e ornamentais ilustra o nível de exigência do ensino. As bases da cultura humanista não devem ser esquecidas, porque recolhe certa unanimidade a asserção de que era (muito) versado em língua latina e amante da leitura da Bíblia em latim. Manuel Francisco Lisboa foi mestre nessa escola de Artes e Ofícios; certamente também o gravador João Gomes Batista; o arquiteto José Pereira dos Santos; o entalhador Francisco Vieira Servas (1720-1811), um reputado escultor e entalhador, natural do Concelho de Vieira do Minho, procedente de uma família de carpinteiros, chegado a Minas, ido do Rio de Janeiro, em 1751; e finalmente

[195] MORAIS, 1977, p.32-35. APUD BARBOSA, 1984, p.58-59.

> o frei Gaspar de Santa Teresa, que era formado em arquitetura e engenharia, antes de ter professado e abraçar a vida religiosa".

Mencionamos ainda outros nomes de profissionais que possivelmente incentivaram ou influenciaram a carreira técnica, artística e criativa de Aleijadinho, entre eles, Domingos Marques, Felipe Vieira, Manuel Rodrigues Coelho, Antônio Coelho da Fonseca, Pedro Gomes Chaves ou Viricimo Vieira da Mota. Este grupo de arquitetos, imaginários, canteiros, projetistas do risco ou empreiteiros propiciavam um ambiente de grande integração e divulgação das artes decorativas e arquitetônicas locais[196].

Antônio Francisco logo despontou e foi considerado, rapidamente, como um dos maiores artistas que dominava o ofício da talha em madeira, da escultura em cantaria, da ornamentação e do risco de arquitetura. Sua "assinatura" e seu "passe" eram constantemente disputados entre as Ordens Terceiras mais poderosas na contratação de sua mão-de-obra e de sua oficina para trabalhos monumentais que enriqueceriam seus templos religiosos (FIGURA 105).

FIGURA 105: Reprodução facsimilar (aumentada) de uma assinatura de Antonio Francisco Lisboa.



JORGE, [196-], p.228

TEIXEIRA (2007, p.111) reforça a idéia de que Aleijadinho organizou sua "oficina segundo o modelo das Corporações dos ofícios de origem medieval, que virá a ser acolhido no Regulamento de 1772, aprovado pela Câmara de Vila Rica". A partir da importância de seu ateliê, o mestre escultor inicia a contratação direta de suas

[196] JORGE, [196-], p.56-57.

empreitadas, sem a presença de intermediários ou subempreiteiros, e, desta forma, aumenta sua remuneração em relação aos serviços que executa.

A obra deste artista alcançou inúmeros núcleos urbanos por meio de reformas, execução e idealização de projetos e de alteração de risco de fachadas e plantas em igrejas e matrizes em São João Del Rei, São José Del Rei, Barão de Cocais, Mariana, Congonhas do Campo ou Vila Rica, apenas para citar algumas vilas. Realizou riscos e talha para altares, retábulos e figuras isoladas – imagens, púlpitos, cancelas, coro, lavabos e atlantes – das Matrizes de Caeté, Catas Altas, Santa Rita Durão, Rio Pomba, Jaguara, Serra Negra e outros templos religiosos onde demonstrou seu talento na criação, na interpretação iconográfica e na execução das cantarias de portadas que recebiam tratamento como se fossem *grandes retábulos externos.* Estes *retábulos monumentais* podem ser admirados nos frontispícios das Igrejas das Ordens Terceiras do Carmo de Ouro Preto, Sabará e São João del Rei, das Mercês e Misericórdia de Ouro Preto, do Bom Jesus de Matozinhos das Cabeças da Irmandade de São Miguel e Almas de Ouro Preto, de São Francisco de Assis de Ouro Preto e de São João del Rei entre outras[197]. Aleijadinho "(...) interpretou as portadas esculturalmente, tridimensionalmente, com formas volumosas, expressivas, incisivas, de acabamento esmerado e sombras procuradas, intencionais" [198].

No que tange ao tratamento desta *assemblage* arquitetônica e escultórica, ressaltamos dois riscos de fachadas principais: da Igreja do Carmo e da Igreja de São Francico de Assis em Ouro Preto, onde Antônio Francisco Lisboa movimenta suas torres recuando-as e destacando-as da superfície plana e estática dos frontispícios com portadas elaboradas e executadas em cantaria. Assim, o artista adquiriu sua plenitude e deixou sua assinatura marcada para a eternidade. Rodrigo Melo Franco de Andrade[199] (1987, p.95) ressalta ainda que:

> "Efetivamente, embora tenha sido o inicio da construção da capela de São Francisco de Assis, em Vila Rica, que assinalou, em 1766, a abertura do ciclo

[197] MELLO, 1985, pp.159-161.

[198] DEL NEGRO, 1965, p.82.

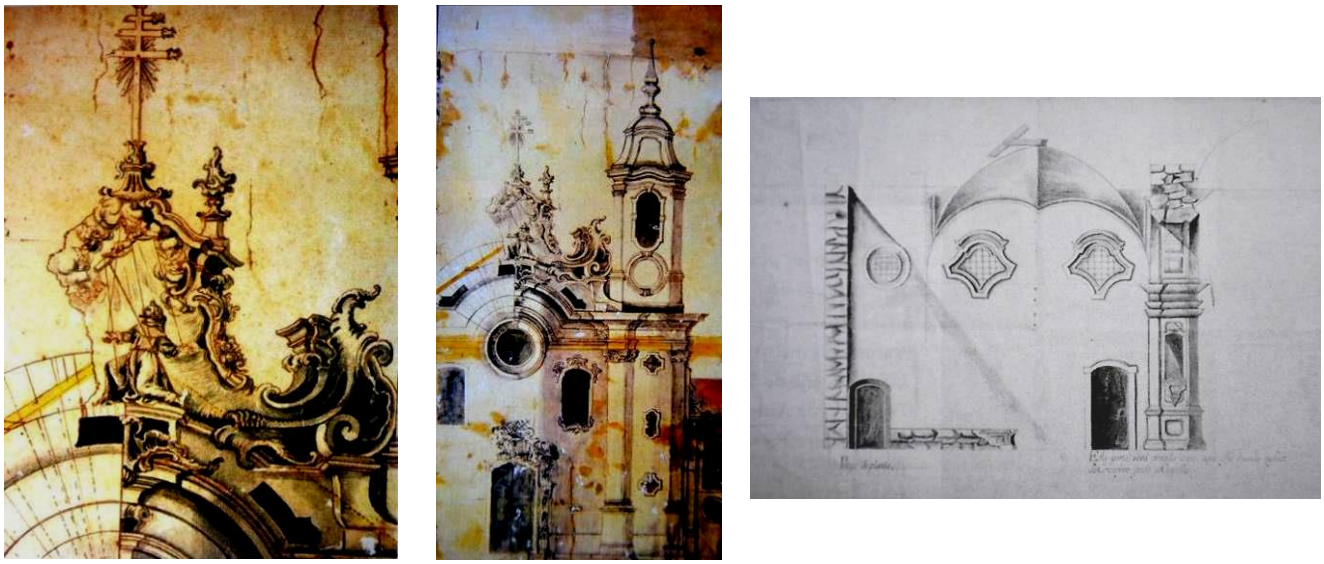
[199] Rodrigo Melo Franco de Andrade foi o fundador do SPHAN onde trabalhou como diretor-geral por 30 anos. Seu pai, Rodrigo Bretas de Andrade, foi professor de direito criminal da Faculdade de Direito de Minas e procurador da República. Seu bisavô foi o primeiro biógrafo de Aleijadinho, Rodrigo José Ferreira Bretas. (ANDRADE, 1986, p.17).

> das criações originais da arquitetura religiosa na capitania das Minas, cumpre reconhecer que foi na portada do Carmo, em Sabará, que apareceram, primeiro, os admiráveis ornatos esculpidos em pedra, cuja feição peculiar haveria de distinguir, definitivamente, um certo número de igrejas mineiras, daquele período, de todas as outras edificações da mesma natureza erigidas no Brasil".

Nestas fachadas, Antônio Francisco Lisboa abusa de seu conhecimento da heráldica, de seu *savoir-faire* como escultor-entalhador e elaborou para cada plano, um conjunto escultórico rico em simbogia associada à historia do santo de devoção de cada templo. Mencionamos ainda o "risco" idealizado por Antônio Francisco para a Igreja de São Francisco de Assis, em São João Del Rei, onde o mestre escultor elaborou frontispício, cuja portada e elementos superiores se assemelham a uma gigante escultura ornamental (FIGURA 106). Neste sentido, MELLO (1985, p.162) ressalta que:

> "Todas essas modificações e o variado jogo de paredes planas e curvas estabeleceram um vocabulário próprio para a arquitetura religiosa mineira que, a partir de sua planta tradicional, integra-se no dinamismo e na movimentação do Barroco sem se prender aos esquemas poligonais ou elípticos – de Borromini, Nasoni e outros – adotados em todo o mundo". (MELLO, 1985, p. 162).

FIGURA 106: Esboços | Croquis | "Riscos" de autoria de Antônio Francisco Lisboa



a) Detalhe do "risco" original da Igreja de São Francisco de Assis de São João Del Rei (1774) Acervo Museu da Inconfidencia, Ouro Preto.
b) "Risco" original da Fachada da Igreja de São Francisco de Assis de São João Del Rei (1774) – Acervo Museu da Inconfidencia, Ouro Preto.
c) "Risco" do detalhe do corte da capela-mor da Igreja de São Francisco de Assis de Ouro Preto (1766) – Acervo Museu da Inconfidencia, Ouro Preto.

Fonte: BRASILEIRO, 2008, p.356; Idem, p.357; Idem, p.137.

O uso da cantaria de tons e variedades diferentes ao criar grupos escultóricos que formavam um jogo de volumes, trazendo uma estética de luz e sombras, foi bastante difundido por Aleijadinho como uma espécie de “carimbo” pessoal. Este vocabulário e a padronagem destes elementos peculiares, própria de sua obra, são ressaltados por DEL NEGRO (1965, p.76 e 80) quando enfatiza que:

> “A contribuição do Aleijadinho incidiu sôbre o aumento da cantaria fazendo valer a côr e a textura das pedras, conjugando as buriladas peças de pedra-sabão de côres frias com o itacolomito de grã grosseira, de cores quentes e as luminosas superfícies do branco da cal”.
>
> “(...) criou nas fachadas das igrejas expressivas composições em pedra, onde o fluente e rico vocabulário ornamental conjuga a estrutura de elementos arquitetônicos que figura de santo ou anjos em vulto, relêvos em medalhão, talha de querubins, de elementos concheados e da flora. A ressonância dêsses primeiros mimos engastados nos frontispícios das igrejas foi tão grande que houve empenho das irmandades para dotar seus templos de belas portadas ou para reformar as existentes segundo o nôvo gôsto. Criou assim o mais belo padrão de portada da igreja mineira”.

Antônio Francisco Lisboa (FIGURA 107), em meados de sua vida ativa como escultor, ornamentista e arquiteto, começou a sofrer, a partir de 1777, de um tipo de enfermidade que dificultaria o uso de suas mãos ao esculpir diretamente sobre os suportes rígidos, como a madeira e a pedra sabão. Myriam Andrade Ribeiro de Oliveira (2008, p.15) ressalta que:

> “As conseqüências mais graves da doença no que tange ao trabalho artistico propriamente dito foram as deformações de caráter progressivo, entre as quais a atrofia e a perda das mãos, que o obrigou a trabalhar com as ferramentas atadas às mesmas”.

FIGURA 107: Portrait de Antonio Francisco Lisboa executado por Euclásio da Pena Ventura, século XIX.



TEIXEIRA, 2007, p.64

O primeiro biógrafo de Antônio Francisco, Rodrigo José Ferreira Bretas[200] (2002, p.36) sugere que foi a partir desta data – 1777 – que Aleijadinho apresentaria sintomas provavelmente causados por excessos venéreos que o atacou fortemente. Bretas sugere ainda que esta doença poderia ter sido uma forma virulenta de zamparina ou escorbuto e, salienta que o mestre escultor teria perdido todos os dedos dos pés e que as mãos haviam se atrofiado[201].

Desta forma, é possivel supor que o mestre mineiro, a partir de determinado momento de sua carreira artística e projetual manteve, durante um longo período, uma oficina composta por aprendizes, ajudantes, moldadores, canteiros e desbastadores, onde executavam os serviços comuns a um ateliê de escultura baseado nos moldes europeus.

É oportuno lembrar que neste mesmo período, em meados do século XVIII, se desenvolvia em Portugal a primeira *Escola de Escultura* administrada pelo italiano Alexandre Giusti em contexto de trabalho na Basílica de Mafra e, a partir deste empreendimento alguns auxiliares se tornaram mestres oficiais entre eles Machado de Castro (1731-1822). Este escultor português implementou e difundiu o modelo de oficina tradicional a partir da década de 1770 e estimulou os aprendizes a realizarem o esboço | croqui, a modelação em barro ou em gesso para finalmente executarem a peça em suas dimensões reais, seja entalhada na maderia ou lavrada na pedra. Sua sensibilidade para a obra religiosa se aproximava bastante às esculturas de Aleijadinho.

Apesar de rara documentação, supomos que um grupo de profissionais auxiliava Antônio Francisco em seus trabalhos e que possivelmente conheciam as técnicas de transferência de medidas do modelo reduzido para as dimensões da peça encomendada. É provável ainda que utilizassem as mesmas etapas do processo

---

[200] Rodrigo José Ferreira Bretas nasceu em Cachoeira do Campo, distrito localizado 25 kilometros distante de Ouro Preto, em 1815. Foi professor de Filosofia e Retórica em Barbacena e em Ouro Preto. Exerceu a profissão de promotor publico interino na Comarca de Ouro preto e ocupou ainda os cargos de Inspetor da Instrucao Publica e de Secretario do Governo da Província. (BERBOSA, 1984).

[201] Entre as décadas de 1970 e 1980, iniciaram-se pesquisas aprofundadas sobre a doença que sofrera Aleijadinho. Alguns médicos patologistas e especialistas em dermatologia, hansenologia, reumatologia e neurocirurgia, entre estes Dr. Achiles Cruz Filho, Dr. Geraldo Barroso de Carvalho, Paulo da Silva Lacaz, Alípio Correa Neto, Tancredo Furtado, Geraldo Guimaraes da Gama e René Laclete tiveram acesso aos ossos do mestre escultor e após inúmeras análises e avaliações chegou-se no diagnóstico de portador de hanseníase ou porfiria cutânea e/ou poliomielite.(CARVALHO, 2005).

escultórico, metodológico e tecnológico tão difundido nas oficinas em Portugal e em toda Europa.

Entre seus auxiliares escravos que trabalharam diretamente com o mestre escultor apontamos três: Agostinho[202], Januário e Maurício. Bretas (2002, p36) descreve um pouco sobre as condições profissionais entre eles:

> "Maurício era sempre meeiro com o Aleijadinho nos salários que este recebia por seu trabalho. Era notável neste escravo tanta fidelidade a seus deveres, sendo que entretanto tinha por senhor um indivíduo até certo ponto fraco e que muitas vezes o castigava rigorosamente com o mesmo macete que lhe havia atado as mãos. Além de Maurício, tinha ainda o Aleijadinho dois escravos de nomes Agostinho e Januário; aquele era também entalhador, e este quem lhe guiava o burro em que andava e nele o colocava".

MANGUEL (2009, p.232) também sugere um relacionamento próximo, de cordialidade e respeito, entre o mestre e seu escravo Maurício, ao ressaltar que:

> "Incapaz de trabalhar sozinho, o Aleijadinho procurou a ajuda de um escravo africano, um entalhador de nome Maurício, que amarrava o cinzel e a marreta nas mãos mutiladas do artista, além de aturar com humildade respeitosa os acessos de raiva de seu senhor. Os escravos recém-chegados da Africa eram altamente valorizados, pois supunha-se que não teriam aprendido as manhas daqueles com uma longa experiência no novo país, e o nome dado a esses recém-chegados, *boçal*, veio a significar *estúpido* ou *inexperiente* no jargão local. Ao contrário das expectativas, Maurício se revelou um ajudante talentoso e inestimável".

Alguns destes escravos africanos, a maioria proveniente da Nigéria, Angola, Moçambique ou Guiné, demonstravam habilidades manuais, e, MANGUE (2009, p.238) sugere ainda que estes profissionais eram escultores, fabricantes de máscaras, ferreiros ou mesmo arquitetos, que trouxeram seu talento através do mar até o Brasil.

Aqueles que trabalhavam apenas como ajudante, auxiliar ou aprendiz não recebiam nenhum tipo de remuneração; apenas alimentação ou hospedagem quando era o caso. Os oficiais eram remunerados de duas maneiras: por diária ou pelo serviço.

No ano de 1776, o livro de Despesas da Igreja das Mercês e Perdões (Mercês de Baixo) de Vila Rica registra nas fls. 83 o pagamento do risco da capela-mor pelo

---

[202] "... aos 10 de julho de mil setecentos noventa e coatro em rua dos perdoens faleceu Agostinho Angola escravo de Antônio Francisco Lisboa, pardo Solteiro: jaz sepultado nesta Matriz depois de encomendado..." - Livro de óbitos da Matriz Nossa Senhora da Conceição de Antonio Dias, em Ouro Preto. (Revista do SPHAN, 1951, p.39 APUD BRASILEIRO, 2008, p. 93).

tesoureiro onde pontuou as condições do estado avançado da doença do mestre escultor com as seguintes palavras “... pelo que despendeu com dois prêtos que carregarão Antônio Francisco para rever o risco da obra”. Quatorze anos mais tarde, em 1790, o vereador da Câmara de Mariana, Joaquim José da Silva, ao completar elogio ao artista lamentava “... tanta preciosidade se acha depositada em um corpo enfermo que precisa ser conduzido a qualquer parte e atarem-se-lhe os ferros para poder obrar” [203].

Apesar de PIRES (1961, p.67) comentar que “Aleijadinho era incapaz de transpor integralmente uma obra alheia para sua execução; do modelo aproveitava aquilo que lhe parecia belo; extraia tudo quanto representasse instigadora sugestão”, acreditamos na possibilidade de que Antônio Francisco, a partir de determinado momento de sua vida, executava apenas os modelos em barro ou em gesso em dimensões reduzidas para serem transportados, em escala real, em cantaria, por seus operários. Como prova desta suposta metodologia, apresentamos duas peças em barro cozido que fazem parte do acervo museológico e estão expostas em uma vitrine do Museu de Arte Sacra da Matriz do Pilar, em Ouro Preto. Estes fragmentos – uma figura masculina e uma figura feminina - foram atribuídas a Antônio Francisco Lisboa pela historiadora de arte Myriam Ribeiro de Oliveira. Estes dois elementos foram encontrados na década de 1990 sob o piso da Igreja Mercês de Cima de Ouro Preto quando um grupo de profissionais da construção civil realizava serviços técnicos de conservação e restauro (FIGURA 108).

[203] ANDRADE, 1987, p.99.

FIGURA 108: Fragmentos em barro cozido atribuídos a Aleijadinho expostos no Museu de Arte Sacra da Matriz do Pilar, Ouro Preto, Minas Gerais.





Fotos: Alexandre Mascarenhas, setembro de 2012.

No final de sua vida é possível que Aleijadinho tenha se dedicado unicamente a realizar esboços, riscos, modelos em barro ou gesso - materiais mais leves e, consequentemente, mais fáceis de serem manuseados -, coordenar e administrar seus ajudantes e oficiais a executarem as obras conforme idealizava cada uma delas.

Antônio Francisco Lisboa realizava trabalhos simultâneos em canteiros de obras de cidades diferentes, portanto, possuía auxiliares, ajudantes ou oficiais que colaboraram na produção da sua obra escultórica. Assim, mencionamos os nomes de José Rodrigues da Silva, Joaquim José da Silva, Tomás José Velasco e José Soares da Silva na obra da Igreja da Ordem Terceira do Carmo de Sabará; Justino Ferreira de Andrade como entalhador na obra da Igreja da Ordem Terceira do Carmo de Ouro Preto; e Henrique Gomes de Brito, Luis Ferreira da Silva e Faustino da Silva Correia no retábulo do altar-mor da Igreja de São Francisco de Assis de Ouro Preto.

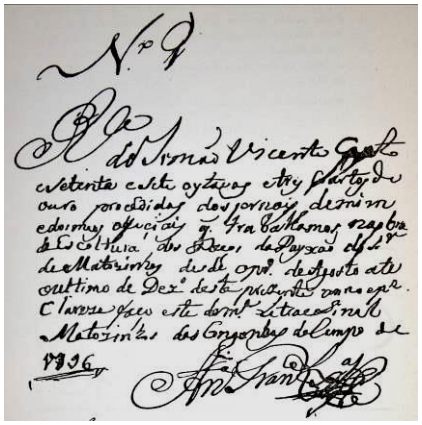
Para esculpir em pedra-sabão os doze profetas do velho Testamento, foi oferecido ao Aleijadinho o ajudante Tomás da Maia; naquele período Januário já havia falecido. Como não podia se comprometer em executar sozinho tanto as figuras destes profetas quanto as dos Passos da Paixão, Antônio Francisco “chamou auxiliares e escravos, marcou o trabalho, e mandou que executassem” e, portanto, “sub-empreitou a obra; distribuiu o serviço e pagou a seus colaboradores; uma verdadeira equipe de

artistas preparou assim as 66 figuras dos Passos e as 12 dos Profetas, no Santuário de Congonhas" [204]. O canteiro Antônio Gomes também foi um importante colaborador pois era ele quem executava os esboços sobre os blocos de pedra.

Apresentamos dois recibos assinados por Antônio Francisco Lisboa referentes à prestação de seviços – execução de figuras para os passos da Paixão - em Congonhas do Campo, datados de 1796 e 1799. Nos dois recibos (FIGURAS 109 e 110) observamos que a quantia recebida se dedicava ao trabalho realizado pelo Aleijadinho e seus *officiaes*. OLIVEIRA (2002, p.20-21) tece o seguinte comentário acerca dos oficiais que colaboravam no ateliê do mestre escultor:

> "Mencionamos em grande número de documentos, os "oficiais" do "ateliê" de Aleijadinho estiveram presentes na maioria das obras realizadas pelo mestre, auxiliando-o de forma diversa, desde a execução de partes secundárias ou acabamento, até confecção de peças inteiras como nos Passos de Congonhas. É mais do que provável que esses artesãos tenham executado encomendas por conta própria durante o período de vida do Aleijadinho, e depois de sua morte. E nessas obras encontram-se presentes características do estilo pessoal do Aleijadinho, uma vez que é mais do que natural a cópia pelo aprendiz dos modelos estabelecidos pelo Mestre".

FIGURA 109: Reprodução facsimilar de um recibo assinado por Aleijadinho em Congonhas, em 1796.



Transcrição:

"Recebi do Irmão Vicente cento e setenta e sete oytavas e trez quartos de ouro procedidos dos jornais de mim e dos meus officiaes que trabalhamos nas obras de Escultura dos Paços da Payxão do Sr. de Matozinhos, desde opr. de Agosto até o útlimo de dez.º deste presente anno e p.ª clareza faço este de m.ª letra.

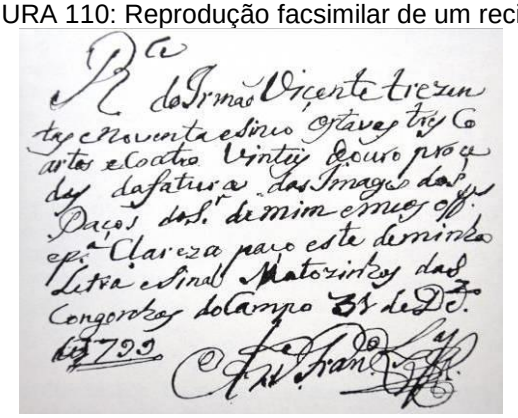
Matozinhos das Congonhas do Campo de 1796.

Antônio Francisco Lisboa."

JORGE, [196-], p.227

[204] PIRES, 1961, p.98.

FIGURA 110: Reprodução facsimilar de um recibo assinado por Aleijadinho em Congonhas, em 1799.



Transcrição:

"Recebi de Irmão Vicente trezentas e noventa e cinco oytavas e trez quartos e quatro vintens de ouro, proced.º da fatura das Imagens dos Paços do S.º de mim e meos offais e pª. clareza paço este de minha Letra e Sinal.

Matozinhos das Congonhas do Campo, 31 de Dezembro de 1799.

Antônio Francisco Lisboa"

PIANZOLA, 1983, p.172.

DEL NEGRO (1965, p.93) confere um interessante relato a respeito da fatura dos Profetas de Congonhas onde relaciona aquelas figuras provavelmente executadas pelo mestre ou aquelas realizadas pela oficina comparando aspectos formais, técnicos e estilísticos.

> "Em relação a fatura dos Profetas, defende-se que a maioria das deformações percebidas nas incoerências anatômicas dos profetas é resultado da insuficiência técnica e da falta de habilidade dos auxiliares do ateliê do Aleijadinho. Podemos observar que a maioria destes profetas foram realizados em colaboração entre mestre e oficiais do ateliê. Há uma nítida separação de trabalho que é percebida no resultado final da escultura e sabe-se quando a obra é integralmente produzida pelo mestre e outras pelo ateliê. Uma questão ainda não foi resolvida: se esta deformação foi "intencional" ou se foram resultado de uma incapacidade técnica dos oficiais em realizar.
> Os discípulos e continuadores do Aleijadinho não conseguiram excedê-lo nem pela originalidade, nem pela execução das portadas. Das mais importantes, que se lhe seguíram, podemos enumerar: a das Mercês de Cima de Ouro Prêto de relêvo muito baixo e execução fria, à qual acrescentaram os anjos e a coroa da parte superior para mais se aproximar do modêlo do Carmo da mesma cidade; a do Carmo de Mariana, rica de elementos ornamentais, de acabamento esmerado, liso e frio, sem trazer, contudo, inovações; a de S. Francisco de Assis de Mariana, inspirada na portada da Matriz de Congonhas do Campo, obra miúda, fina, com acabamento burilado de jóia; a do Santuário do Senhor Bom Jesus de Matozinhos de Congonhas do Campo pesada e compata, embora inspirada na do Carmo de Ouro Prêto".

Miryam Ribeiro de Oliveira (2002, p.38) corrobora com Del Negro e ressalta que:

> "(...) uma vez que e' bem conhecida a marca individual do Aleijadinho, o problema da colaboração se complica quando levado em consideração o caráter imitativo da obra de seus auxiliares, que procuravam copiar nos mínimos detalhes a maneira pessoal do Mestre, nem sempre com bons resultados, e' verdade, mas em alguns casos acentuando traços peculiares de seu estilo em grau suficiente para o estabelecimento da duvida. Embora a

> qualidade escultórica da peça, tanto no que diz respeito ao todo formal, quanto ao acabamento de detalhes, seja também critério fundamental para identificação das imagens esculpidas pelo Aleijadinho, sua aplicação torna-se difícil nos freqüentes casos em que se verifica interferência recíproca de trabalhos (acabamento pelo "atelier" de peças talhadas pelo Mestre ou intervenção deste na obra do "atelier" para execução de rostos ou outros detalhes importantes)".

Vila Rica foi responsável pelo *estilo Aleijadinho*[205], expressão utilizada inicialmente por John Bury para classificar um conjunto de edificações, sobretudo de cunho religioso, produzidas na segunda metade do século XVIII em Minas Gerais, que apresentam elementos peculiares arquitetônicos, escultóricos e decorativos, na linguaguem formal, iconográfica, construtiva e estilística que historicamente estão associadas à obra do arquiteto e escultor Antônio Francisco Lisboa. Entretanto, este artista terminaria sua vida na pobreza assim como sucedeu com o renomado estucador italiano Joao Grossi e com o escultor português Antonio Soares dos Reis.

O esgotamento do ouro culminou na estagnação econômica e na decadência da paisagem urbana e finalizou um período criativo e fascinante da arquitetura e escultura colonial brasileira.

"Dois anos após o falecimento do Aleijadinho, nasce com a vinda da Missão Artística Francesa ao Rio de janeiro, no ano de 1816, contratada em Paris pelo Marquês de Marialva, a fase posterior da escultura brasileira, sujeita à dominação dos moldes acadêmicos" [206].

Enquanto o período e a arte colonal – barroca e rococó – permanecem na obscuridade e esquecidos por algum tempo, a Missão Francesa, chefiada por Le Breton com a colaboração dos pintores João Batista Debret e Nicolau Antônio Taunay, do arquiteto Victor Grandjean de Montigny e o estatuário Augusto Taunay

---

[205] "Uma das etimologias sugeridas para *barroco* é a de uma pérola irregular, algo criado por algumas camadas excretadas por uma ostra em torno de um invisível e íntimo grão de areia. Como essa pérola, o barroco oferecia aos artistas a possibilidade mágica de revelar por meio da ocultação, de tomar um conceito ou uma forma de rodea-lo com outras formas ou conceitos, de modo que, através de muitas camadas de lustre, movimento, imagem e contorção, poderíamos intuir, mas nunca inteiramente compreender, a idéia central em toda a sua complexidade. Esse barroco encontrou no Aleijadinho o seu artista perfeito".(MANGUEL, 2009, p.244).

[206] JORGE, [196-], p.111.

institucionalizará na pintura, desenho, gravura, arquitetura e escultura o ensino academicista baseado nas regras clássicas na recém fundada Academia Real de Belas Artes, no Rio de Janeiro.

Em 1858, Rodrigo José Ferreira Bretas publicaria no Correio Official de Minas, nº 169 e nº 170 (Ouro Preto) os *Estudos Biographicos: Traços biographicos relativos ao finado Antônio Francisco Lisboa, distincto escultor mineiro, mais conhecido pelo appelido de - Aleijadinho*. Apesar de ser considerado, algumas vezes, por alguns autores como controverso em relação a algumas informações históricas, técnicas ou artísticas, Bretas, se baseou; em relatos da nora do escultor e de pessoas que teriam convivido ou sabiam algo a respeito de aleijadinho, e assim, se tornaria o primeiro biógrafo do escultor (FIGURAS 111 e 112).

Posteriormente, já no século XX "... surge Chaves Pinheiro, um mulato que espalhou as suas estátuas por toda a capital, pelo dilatado espaço de uns trinta anos, deixando, como seus mais prendados discípulos, Almeida Reis e Rodolfo Bernardelli" [207].

As atuais escolas de belas artes espalhadas pelas instituições federais em território brasileiro preservaram ainda em suas aulas de escultura o processo metodológico escultórico que sempre se iniciava pelas práticas da modelagem em barro ou em gesso e finalizavam na escultura em mármore ou em bronze.

FIGURA 111: Correio Oficial de Minas nº 169.



N. 169 — CORREIO OFFICIAL DE MINAS. — 1858. (169) ANNO II.

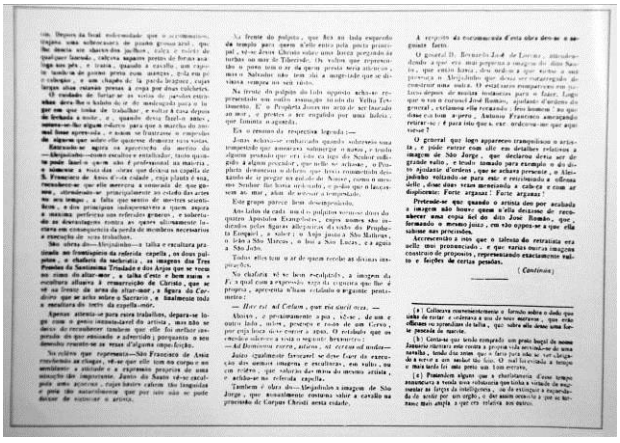
OURO PRETO — Typographia provincial. — Quinta-feira 19 de Agosto

Preço da assignatura — para fora Capital 9$000 rs. por anno; para fora, 10$ (pagamento sempre adiantado).

Estudos biographicos.

TRAÇOS BIOGRAPHICOS RELATIVOS AO FINADO

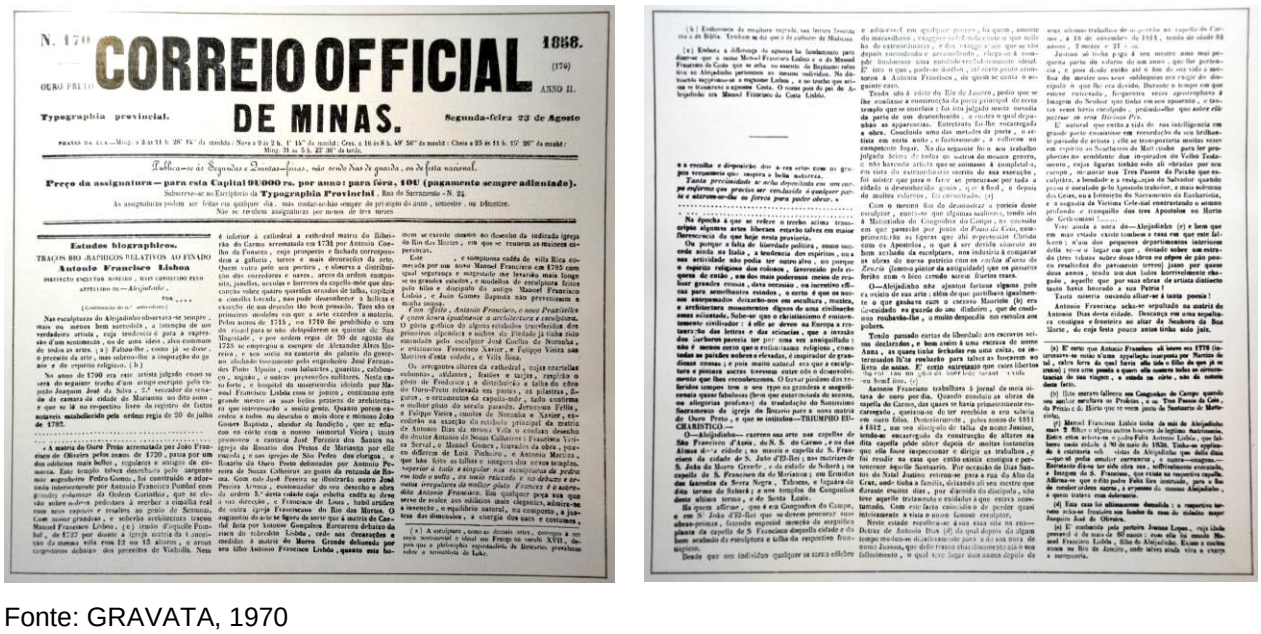
Antonio Francisco Lisboa



Fonte: GRAVATA, 1970

[207] JORGE, [196-], p.111.

FIGURA 112: Correio Oficial de Minas nº 170.



N. 170 **CORREIO OFFICIAL** 1858.

DE MINAS.

Typographia provincial. Segunda-feira 23 de Agosto

Publica-se às Segundas e Quintas-feiras, não sendo dias de gazeta, ou de festa nacional.

Preço da assignatura — para esta Capital 01$000 rs. por anno: para fóra, 10$! (pagamento sempre adiantado).

Subscreve-se na Escripturação da **Typographia Provincial**, Rua do Sacramento — N. 24.

Estudos biographicos.

TRAÇOS BIOGRAPHICOS RELATIVOS AO FINADO

Antonio Francisco Lisboa

Nas esculpturas do Aleijadinho observa-se sempre, mais ou menos bem succedida, a intenção de um verdadeiro artista, cuja tendencia é para a expressão d'um sentimento, ou de uma idéa, alvo commum de todas as artes. (a) Falta-lhe, como já se disse, a precisão da arte, mas sobreviu-lhe a inspiração do poeta e do espirito religioso. (b)

No anno de 1790 era este artista julgado como se vera do seguinte trecho d'um artigo escripto pelo cazado Joaquim José da Silva, 2.º vereador da vereação da camara da cidade de Mariannna no dito anno, e que se lê no respectivo livro de registro de festas nunaes estabelecidas pela ordem regia de 20 de julho de 1785.

.....

« A matriz do Ouro Preto acrescentada por José Francisco de Oliveira pelos annos de 1720, passa por um dos edificios mais bellos, regulares e amigos da commarca. Este templo tinha desenhado pelo insigne mestre augmentor Pedro Gomes, foi construido e adornado interiormente por Antonio Francisco Pombal com grandes columnas da Ordem Corinthia, que se elevão sobre ardentes pedestaes á recebar a cimalha real com seus capiteis e troubeis ao gosto de Semmos. Com mesmo grandeza, e soberbo architectura trazou Manoel Francisco Lisboa, (c) irmão d'aquelle Pombal, de 8727 por diante a igreja matriz da Conceição da mesma villa com 13 ou 15 altares, e nesse magestoso debaixo dos preceitos de Vitruvio. Nem é inferior á cathedral a cathedral matriz do Ribeirão do Carmo arrematada em 1733 por Antonio Coelho da Fonseca, cujo prospecto e fachada correspondem a gallaria, torres e mais decorações do arte. Dizem entre pelo seu portico, e observa a distribuição das cavidades e naves, areos da ordem composito, janellas, nevoias e torreres da capella-mór que descorre sobre quatro paredes ornadas de talha, capellas e camarinha lavrada, nas pode desenhorar a belleza e exacção de sua direcção tão bem pensado. Tem alto os primeiros arcadeos em que o arte excedeo a materia. Pelos annos de 1715, ou 1710 foi prohibido o uso do risael para se não delapidarem as quintas de Sua Magestade, e por ordem regia de 20 de agosto de 1725 se começou a excepor de Alexandre Alves Ferreira, e seu socio na canteria do palacio do governo, abalado inteiramente pelo engenheiro José Fernandes Pinto Alpoim, com balaustres, guaritas, cabbouco, seguio, e outros preventivos militares. Nesta cidade é notavel no desenho e mais obra o mestre João Gomes Baptista, alendor da fundição, que se refugou em cinta com o nome immortal Vieira; mas promoveo a canteria José Ferreira dos Santos na igreja do Rosario dos Pretos de Marianna por elle esculpida; e nas igrejas de São Pedro dos clerigos, e Rosario do Ouro Preto delineados por Antonio Pereira de Souza Calheiros ao gosto da rotunda de Roma. Com elle José Pereira se illustrarão outro José Pereira Arouca, contemador do seu desenho e alos da ordem 3.ª desta cidade cuja cabeça cadita ao deos a seu direcção, e Francisco de Lima, habil artifice de outra igreja Franciscana do Rio das Mortes. O augmento do acto se figura do norte que á matriz de Caethé feita por Antonio Gonçalves Estrarena debaixo da risco de sobredito Lisboa, cedo sua decorações e medidas á matriz de Morro Grande delineado por seu tio Antonio Francisco Lisboa, quanto aos lucros se excede mesmo ao desenho da indicada igreja do Rio das Mortes, em que se reunem as maiores disposições.

Este , e sumptuosa cadea de villa Rica encommenda por um novo Manoel Francisco em 1785 com qual segurança e magestade nos levanta mais longe se os grandes edictos, e modellos de esculptura feitos pelo filho e discipulo do antigo Manoel Francisco Lisboa, e João Gomes Baptista não prevenissem a minha empreza.

Com effeito, Antonio Francisco, o nosso Praxiteles e quem houve qualidades a architectura e esculptura. O gosto gothico de alguns estabelos transferidos dos primeiros algarismos e nichos da Egreja já tinha sido emendado pelo esculptor José Coelho de Noronha, e estimavam Francisco Xavier, e Felippe Vieira nos Martires d'esta cidade, e Villa Rica.

Os arrogantes altares da cathedral, cujas cartellas columnas, oblaneos, Estolet e talhas, respirão o gosto de Frederico; e a distribuição e talha do cobro do Ouro-Preto relevada em pinturas, as palestras, figuras, e ornamentos da capella-mór, tudo confirma o melhor gosto do seculo passado. Jeronymo Felix, e Felippe Vieira, cunhos de Nossella e Xavier, recebido na execção do estabelo principal da matriz de Antonio Dias da mesma Villa o enchaz desenho do doutor Antonio de Souza Calheiros: Francisco Vieira de Servas, e Manoel Gomes, lavrarão da obra, porco differem de Luiz Pinheiro, o Antonio Martins, que hão feito as talhas e imagens dos seus templos. *superior a tudo e singular nas esculpturas de pedra em todo o outro, aos mais recordo e no debuxo e ornatos irregulares do melhor gosto Francez é o autor* dito *Antonio Francisco*. Em qualquer peça nos que serve de reolar aos edificios mais elegantes, admira-se a invenção, o equilibrio natural, na composta, e juntas das dimensões, a energia dos usos e costumes.

(a) A escultura, como as demais artes, começou a ser uma necessidade e ideal no Egypto no seculo XVII, depois que a philosophia especulativa de Socrates produzio sobre o sensualismo de Leão.

(b) Embora as esculpturas sagrado, nas lettras francia ou a da Biblia. Testem-no as que é de esthete de Moisés.

(c) Embora a differença do appesso ha fundamento para dizer-se que o nome Manoel Francisco Lisboa e o de Manoel Francisco da Costa que se acha no assento de Baptismo relativo ao Aleijadinho pertencem ao mesmo individuo. Na distincção inexplicavel e cognome Lisboa, e no trocho que serve de transeunte a epocha Costa. O nome pois do pai de Aleijadinho era Manoel Francisco da Costa Lisboa.

Preço da assignatura — para esta Capital 01$000 rs. por anno; para fóra, 10$! (pagamento sempre adiantado).

Subscreve-se na Escripturação da Typographia Provincial. Rua do Sacramento — N. 24.

As assignaturas podem ser feitas em qualquer dia, mas contar-se-hão sempre do principio do anno, semestre, ou trimestre.

Não se recebem assignaturas por menos de tres mezes.

Fonte: GRAVATA, 1970

2.2.3.4 - Algumas contribuições no que diz respeito à permanência, preservação e difusão das técnicas escultóricas e na estucaria nos séculos XIX, XX e XXI.

A Revolução Industrial, iniciada no século XIX na Inglaterra, dissemina por toda a Europa seu novo *modus vivendi* e *operandi*. A inovação tecnológica de instrumentos – equipamentos e máquinas – de trabalho vai, imediatamente, transformar a produção no campo da arquitetura, da escultura e das artes decorativas. Este avanço ferramental paralelo à rápida difusão da produção em série, do surgimento de novos materiais e, consequentemente, das novas oportunidades e possibilidades no mercado contribuem para a decadência da mão de obra dos mestres artífices. O número destes oficiais se reduz em escala geométrica e o saber-fazer destes ofícios quase se extingue, substituído por uma nova classe operária, de caráter mecânico e técnico.

O advento da industrialização foi responsável por colocar no mercado produtos como esculturas, imagens religiosas e ornatos – frisos, capitéis, colunas, florões, balaústres – que eram comercializados por meio de catálogos para compor as fachadas e interiores das residências, igrejas e edifícios institucionais tanto na Europa quanto no Brasil. Isto contribuiu ainda mais para a dissipação dos profissionais

artesãos que ainda detinham conhecimento das técnicas tradicionais da construção civil. Financeiramente era mais barato importar os elementos decorativos já prontos do que contratar uma mão de obra, comprar material e ferramentas para a execução dos ornatos desejados.

Neste momento se percebe uma grande preocupação em publicar livros técnicos. Ainda no final do século XIX, William Millar publica, em Londres, no ano de 1897, um dos primeiros livros dedicados exclusivamente à execução de ornatos utilizando o gesso. O livro *Plastering, plain and decorative* descreve os métodos e as práticas de execução da técnica, estabelecendo normas às quais os profissionais deveriam se submeter a fim de realizar bons trabalhos. George Bankart publica, também em Londres, em 1908, seu *The Art of the plaster*, quando resgata o uso do gesso na decoração. Ainda no início do século XX, em Lisboa, a Biblioteca de Instrução Profissional publica o *Manual do formador e estucador* e o *Manual de construção*, ambos pela Livraria Bertrand.

COSTA (1999, p.236) constata o prolongamento da crise em relação as atividades artesanais em declínio até a primeira metade do século XX. Ainda asssim, observamos que na década de 1950, período do pós-guerra, Veneza, na Itália, apresentava um número relativamente alto de profissionais que se enquadravam nas categorias *apprendisti*, *riquadratori* e *decoratori* e somavam 150 profissionais [208]. Ao mesmo tempo, na Alemanha dos anos 1960, os profissionais ainda se submetiam aos exames de obtenção de título de mestre e de oficial. As provas para mestre se dividiam em duas etapas, uma prática, quando se exigia a execução de um molde, modelagem ou algum tipo de decoração, e outra, teórica, sobre materiais e contabilidade. Aos oficiais eram exigidos os mesmos conteúdos, porém de maneira menos rigorosa[209]. Atualmente, século XXI, o número de oficiais em Veneza não passa de uma dúzia.

Ainda, no século XX, a emigração de estucadores e escultores, provenientes de Portugal, que dominavam as práticas do gesso continua, apesar do número de estucadores ser sempre reduzido em relação ao de outras profissões como marceneiro, carpinteiro, serralheiro, sapateiro, padeiro ou escultor. Em 1915, Bento

---

[208] FOGLIATA, 1995, p.17.

[209] LADE, 1960.

Alves dos Santos, oriundo de Gaia desembarca no Rio Grande. Em 1920, Augusto César Francisco e Joaquim Pereira da Silva, naturais de Matosinhos e, Francisco da Silva e Pedro Pinto Campelo de Gondomar aportam no Rio de Janeiro[210].

Enquanto isto, em 1938, o Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional – Sphan - contratou e solicitou ao profissional Eduardo Benjarano Tecles as moldagens de algumas obras do Aleijadinho que seriam destinadas juntamente com reproduções de obras de arte de outros artistas brasileiros, à constituição do futuro Museu Nacional de Moldagens. Idealizado inicialmente por Mário de Andrade e o então diretor do Sphan, Rodrigo Mello Franco, este museu pretendia dar acesso à população à produção artística consagrada nacionalmente. O objetivo era trazer uma discussão inovadora onde a réplica alcançava valor museológico por meio de seu conteúdo de informações que contribuiriam para o estudo, pesquisa e difusão da obra de Antônio Francisco Lisboa, mas a idéia não saiu do papel.

Entre as décadas de 1940 e 1960, outro profissional, o escultor e professor da cadeira de modelagem Aristóteles Benjamin Meschessi inicia uma série de reproduções dos profetas de Congonhas com o objetivo de apresentar e despertar nos alunos da Escola de Arquitetura de Minas Gerais o interesse pela obra de Antônio Francisco Lisboa.

No entanto, no Brasil, os oficiais do gesso que atuavam nas áreas relacionadas ao patrimônio histórico – escultura e estuque - quase se extinguiram no decorrer do século XX.

Apenas no final da década de 1990 e início dos anos 2000, surgiu uma iniciativa do Ministério da Cultura, portanto da esfera federal do governo brasileiro, em conjunto com recursos do Banco Interamericano de Desenvolvimento (BID) e apoio técnico da UNESCO, em criar o Programa Monumenta. Este programa tinha como finalidade o resgate das técnicas tradicionais de construção, a capacitação de profissionais e a difusão destes conhecimentos por meio de cursos de formação em diversos centros históricos espalhados pelo país.

A formação profissional no campo de bens móveis e integrados ainda é reduzida se relacionada à quantidade crescente de obras de conservação e restauro que vem

---

[210] LEITE, 2008, p.43 - Estes nomes podem ser confirmados nos Livros 3247, 3255, 3337, 3360, 3364, 3373, 3391, 3414, 3426 no Arquivo Distrital do Porto.

ocorrendo por todo o Brasil nos últimos anos. Apesar da profissão de restaurador ainda não estar regulamentada, algumas escolas oferecem cursos técnicos, de especialização e até mesmo de graduação neste segmento, mas observamos poucas ações na área de conservação e preservação de esculturas ou moldes em gesso.

Atualmente, um dos poucos ateliês que se dedicam à prática de moldes, moldagens em gesso é a Oficina Bernardino Gesso[211], localizado na rua Frei Caneca nº 23, no Rio de Janeiro, Fundada em 1959, ainda confecciona elementos em gesso e em cimento, sendo a maior parte da produção destinada à decoração. A clientela é constituída por arquitetos, decoradores e designers, além do público em geral. No entanto, colabora ainda com equipes em obras de conservação e restauro de ornatos na confecção de moldes e moldagens nos diversos materiais a ele solicitados, contribuindo assim para a reintegração ou reconstituição destes edifícios históricos (FIGURA 113).

FIGURA 113: Oficina Bernardino Gesso, Rio de Janeiro.



Fonte: Alexandre Mascarenhas, 2010.

Vale ainda salientar o mestre-estucador Adorcino Pereira da Silva, talvez a outra única e última importante referência deste ofício no Brasil, que durante a segunda

[211] Bernardino Pereira foi o fundador deste ateliê. O atual proprietário, Eduardo Macedo, iniciou seu oficio como aprendiz, alcançando o cargo de encarregado-mestre. Hoje é um dos sócios do estabelecimento juntamente com Raimundo, um dos descendentes da família Pereira (em entrevista realizada pelo autor com o sr. Eduardo Macedo, em 07/06/11).

metade do século XX e princípios do século XXI trabalhou na oficina de estucaria dentro do complexo arquitetônico da FioCruz com fins exclusivamente direcionados à conservação e reintegração da ornamentação do edifício, composto por ornamentação de inspiração mourisca, denominado “Castelo Mourisco”. Seu Adorcino participou ativamente como mestre-professor ministrando as aulas práticas de execução de moldes em tacelos em cimento, em gesso e moldes de silicone durante os cursos técnicos de conservação de estuque organizados pelo Departamento de Patrimônio da FioCruz durante a primeira década do século XXI no espaço arquitetônico edificado para acolher a “Oficina-Escola de Manguinhos”. O mestre estucador carioca utilizava a metodologia e tradição das técnicas e materiais antigos, entretanto substitui o gesso pelo cimento executando moldes em tacelos deste material mais resistente e encontado com facilidade nesta época. De certa forma Adorcino da Silva foi inovador ao “elaborar | criar” uma nova técnica de moldes com base na tecnologia tradicional (FIGURA 114).

FIGURA 114: Oficina de estucaria da FioCruz, Rio de janeiro.



a) Mestre Adorcino Pereira da Silva.
b) Molde em tasselos em cimento de ornamento de fachada.
c) Detalhe ornamento “mourisco” da fachada principal do “Castelo” – FioCruz.
d) Detalhe da fachada principal do “Castelo Mourisco” – FioCruz.

É interessante notar que a procura por informações no que tange o processo escultórico onde engloba o risco, a modelagem, a moldagem, a transposição de um modelo reduzido para uma escala maior e, sobretudo o saber-fazer assim como a conservação de imagens, moldes ou reproduções em gesso de peças de valor histórico e artístico tem suscitado grande interesse por parte dos profissionais das áreas e órgãos afins.

Percebemos já algumas ações que vem sendo executadas com o intuito de salvaguardar este acervo que está exposto em espaços acadêmicos e museológicos que hoje ganham destaque não apenas como elementos de ensino, mas, sobretudo para a permanência e preservação da obra em si, e também do artista. Muitas vezes, a cópia nos traz maior número de informações que o próprio original, já desgastado pelo tempo, abandono e má conservação.

3 ANTÔNIO FRANCISCO LISBOA – MOLDAGENS DE SUA OBRA

Este capítulo de nosso estudo está dividido em cinco partes e vai abordar o escultor mineiro Antonio Francisco Lisboa com ênfase nas moldagens em gesso executadas da sua obra.

A primeira parte deste tema apresenta uma breve contextualização do momento quando se iniciou a reprodução em gesso da obra de Antônio Francisco Lisboa que, na época, tinha como objetivo o resgate, a divulgação e a difusão de sua arte em âmbito nacional.

A segunda parte está direcionada aos profissionais principais envolvidos na realização, durante as décadas de 1940-1960, de moldes em tacelos e das moldagens em gesso de grande parte da obra monumental – portadas, púlpitos, profetas, bustos, anjos – de Aleijadinho.

A terceira etapa deste texto consiste em informar a história e origem das reproduções existentes em relação às instituições que as acolhe. Em sua maioria, são espaços museológicos ou acadêmicos, que possuem peças em seu acervo técnico e artístico.

A quarta etapa deste capitulo esta composta pelo inventario e mapeamento de danos das moldagens da obra de aleijadinho. Apresentamos um quadro informativo sobre as instituições e as moldagens pertencentes de cada acervo com fotografias e especificação do material da moldagem – gesso, gesso patinado, cimento, resina ou metal. O apêndice, em volume separado, está composto pelo dossiê técnico – um inventário das moldagens estudadas – onde elaboramos um conjunto de fichas compostas por informações como levantamento fotográfico, levantamento métrico, planta de situação e mapeamento de danos detalhado graficamente de cada reprodução para melhor entendimento do seu estado de conservação e contribuir para o direcionamento de ações de conservação ou restauro que cada uma destas peças, no futuro, será submetida.

A quinta e última parte destina um breve texto sobre o conhecimento da história, da técnica e da iconografia – formal, estilística e construtiva – das peças originais, em

madeira ou em pedra-sabão, e, colocamos lado a lado original e sua replica em gesso. Desta forma contribuímos para maior compreensão da obra do mestre escultor mineiro.

3.1 Breve contextualização do resgate e difusão da obra de Antônio Francisco Lisboa em âmbito nacional e internacional por meio de reproduções em gesso.

Primeiramente, ressaltamos a escassa documentação existente sobre as relações históricas, técnicas, artísticas e metodológicas do processo de confecção dos moldes e das moldagens em gesso da obra escultórica de Antônio Francisco Lisboa. Não foram encontradas, por exemplo, informações dos critérios utilizados para a seleção de determinadas obras serem submetidas à reprodução. Acreditamos, contudo, que a escolha destes elementos escultóricos a serem copiados se baseou em documentos e análises que comprovavam sua feitura e/ou sua atribuição ao mestre-escultor e sua oficina.

Em 1938 foi criado o Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional | SPHAN. As primeiras atividades realizadas pelos profissionais desta instituição foram direcionadas no inventário e na preservação do patrimônio histórico e artístico do país. Houve um interesse na obra de Aleijadinho e uma busca incessante conseguiu “nada menos que 24 documentos inéditos comprobatórios da autoria de trabalhos do grande mestre mineiro e 34 autografos seus”. Uma série de monografias, pesquisas e notícias em jornais e revistas foram publicadas sobre os diversos aspectos da vida e obra de Antônio Francisco Lisboa, sobretudo dois volumes editados pelo MEC em parceria com o Serviço de Documentação e o Instituto Nacional do Livro. Posteriormente, escritores de prestígio internacional como o inglês John Bury e o francês Germain Bazin apresentam importantes trabalhos que contribuíram para a divulgação da arte barroca brasileira, sobretudo aquela realizada em Vila Rica a partir de meados do século XVIII e princípios do século XIX.

Dentro deste contexto, o SPHAN solicitou ao profissional Eduardo Tecles a confecção de moldes e moldagens de gesso dos dozes profetas que se encontram situados no adro do Santuário de Nosso Senhor Bom Jesus de Matosinhos em Congonhas do Campo. Essas cópias se destinariam juntamente às reproduções de outras obras de arte de outros artistas brasileiros, para a constituição do futuro Museu

Nacional de Moldagens. O objetivo era “trazer uma discussão inovadora onde a réplica alcançava valor museológico por meio de seu conteúdo de informações” [212].

Idealizado inicialmente por Mário de Andrade e pelo então diretor do Sphan, Rodrigo Melo Franco de Andrade, este museu pretendia dar acesso à população a produção artística consagrada nacionalmente. O intuito era facilitar o conhecimento de grande parte da obra de artistas nacionais onde a réplica desenvolveria caráter museológico por meio da divulgação em um mesmo espaço de um vasto número de peças. Além deste objetivo, contribuiria também para o estudo, pesquisa e comparação formal, estilística e técnica da obra, sobretudo daquelas de Antônio Francisco Lisboa. Entretanto, apesar da contratação de profissionais para a execução dos moldes e moldagens em gesso, o Museu de Moldagens nunca saiu do papel.

Portanto, a partir do final da década de 1930, Eduardo Benjarano Tecles iniciou a confecção das fôrmas e das reproduções em gesso de parte da obra escultórica de vulto e de elementos arquitetônicos atribuídos ao escultor Antônio Francisco Lisboa.

O nome deste profissional é mencionado nas diversas fichas de catalogação (SCAM: Sistema de Controle do Acervo Museológico) do Museu da Inconfidência de Ouro Preto como autor de algumas réplicas de gesso executadas entre 1940 e 1946. Nove peças fazem parte do acervo deste museu, no entanto, somente uma, a do profeta Daniel, se encontra em exposição permanente. As outras oito moldagens estão conservadas na reserva técnica.

Hélio Gravatá, em seu artigo *Bibliografia sôbre Antônio Francisco Lisboa, o Aleijadinho*, inserido na Revista Barroco nº2 (1970, p.37-155), enumera um conjunto de “trabalhos de natureza diversa, livros, opúsculos, artigos de periódicos, etc., de autores brasileiros e estrangeiros” onde relaciona 1.140 títulos cronologicamente ordenados por assuntos – bibliografias, exposições, doença, iconografia, historia, obra, conferencias, et. – que integram o período de 1790 até dezembro de 1969. Gravatá considera que a primeira referência ao Aleijadinho foi mencionada em 1790, pelo capitão Joaquim José da Silva, segundo vereador do Senado da Câmara de Mariana – registrado por Rodrigo José Ferreira Bretas, em sua biografia dedicada ao mestre escultor escrita em 1858. No entanto, tais documentos nunca foram encontrados.

---

[212] Placa informativa do Museu Regional de São João del Rei para seu acervo de moldagens em gesso. Visita técnica realizada pelo autor no dia 18 de outubro de 2011.

Entre as centenas de referências bibliográficas ressaltadas por Gravatá (1970,p.37-155), mencionamos apenas àquelas cujo conteúdo diz respeito às moldagens de gesso (TABELA 4). A maioria das notícias publicadas em jornais da época, entre 1939 e 1969, divulgava as ações realizadas pela Diretoria do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional ao encomendar ao técnico desta instituição, Eduardo Tecles, a confeccao das moldagens de parte da obra do Aleijadinho, sobretudo dos doze profetas. Estes foram, posteriormente, distribuídos em instituições em São Paulo, Rio de Janeiro, Porto Alegre, Salvador, São João del Rei com o objetivo de expor e divulgar a arte do mestre escultor.

Naquele período já havia uma preocupação com o precário estado de conservação observado nas obras originais em pedra-sabão de Antônio Francisco Lisboa, que em sua maioria se encontram expostas em ambientes abertos – adros e portadas de igrejas ou chafarizes. As condições em que estas obras se encontravam - descaso, abandono, vandalismo e falta de conservação - eram constantemente denunciados pela mídia.

Em 1940, ao menos os doze profetas já teriam sido moldados e reproduzidos em gesso, pois este grupo escultórico foi enviado para participar de uma exposição no Rio de Janeiro. Em 1948, Celso Kelly comentou em uma nota do jornal A Noite intitulada *Aleijadinho exportado*, de um número de moldagens que seriam enviadas ao exterior[213]. Neste mesmo ano, o Serviço do Patrimônio Histórico organizou uma exposição no antigo cassino de Belo Horizonte, atual Museu de Arte da Pampulha, onde mesclou a arte moderna com a arte tradicional. Algumas moldagens dos profetas do Aleijadinho estavam expostas [214].

Em 1951, parte da obra de Aleijadinho, reproduzida em gêsso, foi exposta no saguão da Biblioteca Infantil de São Paulo e, em 1954, comentava-se das moldagens executadas pela Diretoria do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional e de sua entrega, em caráter provisório, à Escola Nacional de Belas Artes da Universidade do Brasil, para conservá-las em exibição pública.

---

[213] KELLY, 1948 (APUD GRAVATA, 1970)

[214] BRANT, 1948 (APUD GRAVATA, 1970, p.134)

Rodrigo Mello Franco de Andrade doa duas moldagens de obras do Aleijadinho ao governo do Uruguai.

Celso Brant, em artigo intitulado *O Aleijadinho em Belo Horizonte* publicado no Estado de Minas em 30 de novembro de 1955 (APUD GRAVATA, 1970, p. 118), comenta sobre a "possibildade de se trazer os profetas de Congonhas para o Museu da Pampulha, em Belo Horizonte, a ser criado, colocando-se em seu lugar cópias fieis de gesso". Nos anos seguintes, em 1958 e 1959, o mesmo jornal já ressaltava a importância de se conservar os profetas de Congonhas, "sugerindo recolher todas as estátuas a um museu estadual e, em seu lugar, colocar reproduções bem feitas" [215] e, a criação de dois novos museus no Estado de Minas Gerais, entre eles o *Museu do Aleijadinho*.

Mary Akier, em 1956, denunciou a falta de verbas federais para a conservação do patrimônio artístico, apesar da luta constante do SPHAN em exercer ações preservativas, neste caso, a confecção das moldagens da obra de Aleijadinho.

Em 1958, o 'Correio da Manhã', de agosto de 1958, publica fotografia de uma réplica de um dos profetas de Congonhas instalada na entrada do pavilhão do Brasil na Exposição Internacional de Bruxelas. No ano seguinte, em 1959, uma cópia do profeta Habacuc foi colocada no entroncamento da rodovia Rio de Janeiro – Belo Horizonte, na entrada que dá acesso a Congonhas.

Em 1960, o então governador de Minas Gerais, José Francisco Bias Fortes, fez uma doação de uma moldagem em cimento do profeta Daniel que seria exposta na IV Feira Internacional da cidade de Nova Iorque.

Já em 1961, foi inaugurada em São Paulo, a Exposição sobre o Barroco Brasileiro nas dependências da Fundação Armando Alvares Pentado | FAAP. A obra de Aleijadinho ganhou destaque por meio de um grupo de reproduções em gesso que englobava os profetas, púlpitos, portadas das igrejas de São Francisco de Assis e da Ordem Terceira do Carmo de Ouro Preto, lavatórios, medalhões entre outras peças em escala real. Neste mesmo ano, os jornais mineiros 'O Diário' e 'Estado de Minas', entre outubro e novembro, divulgaram notícias enfatizando a instalação nos jardins da OEA | Organização dos Estados Americanos, em Washington, da reprodução do profeta

---

[215] GRAVATA, Helio, 1970, p.121 (**Defesa de um patrimônio**. *In:* Estado de Minas. Belo Horizonte, 12 maio 1958, 4ª sec. p.3.)

Daniel, que pode ser a mesma moldagem enviada no ano anterior à Nova Iorque por ocasião da IV Feira Internacional.

No decorrer dos anos a Revista Manchete, nº 505 editada no dia 23 de dezembro de 1961 (APUD GRAVATA, 1970, p.122), alarmava sobre a mutilação sofrida pelos profetas de Congonhas e sugeria “serem moldadas réplicas das estátuas, para colocação no templo, sendo os originais recolhidos aos museus”. O Jornal O GLOBO, de 22 de fevereiro de 1962, p.4, denuncia em nota onde “a ação criminosa de visitantes (não turistas estrangeiros) que estão destruindo as obras do Aleijadinho, na cidade de Congonhas do Campo”. [216]

Em 1964 o Ministério da Educação, em razão da comemoração do 150º aniversário de morte de Antônio Francisco Lisboa, implementou ações no estudo e na conservação da obra do mestre escultor. Neste mesmo ano, o ‘Jornal do Brasil’ e o ‘Estado de Minas’ anunciaram solicitação do governo inglês ao governo brasileiro de empréstimo de uma réplica em escala real do profeta Daniel e de algumas fotografias dos profetas para integrar exposição sobre arte brasileira realizada no *Royal College os Art* em Londres, no período entre 4 de novembro e 5 de dezembro.

No decorrer da década de 1960 houve um “surto” de revalorização dos trabalhos do Aleijadinho que foi divulgado por meio de palestras, cursos ou seminários que aconteceram sobre sua vida e obra em Varginha (1965), Belo Horizonte (1965), Caxambu (1965), além da inauguração do Museu do Aleijadinho, localizado nas dependências da Igreja Matriz de Nossa Senhora da Conceição de Antônio Dias, em Ouro Preto em 1968. A partir deste ano iniciou-se um ciclo de comemorações com a criação da *Semana do Aleijadinho* em função do aniversário de morte do escultor. Este evento, atualmente oficializado, faz parte do calendário cultural anual da cidade.

Nos anos 1968 e 1969 houve rumores e mal entendidos sobre a retirada dos profetas em pedra-sabão do adro do Santuário do Bom Jesus de Matozinhos, em Congonhas do Campo; solicitados por deputados mineiros que queriam transferí-los para a Câmara de Deputados em Brasília. Após declarações e respostas do prefeito de Congonhas contra tal proposta, este ameniza a situação esclarecendo que a intenção

---

[216] GRAVATA, 1970, p.122.

dos referidos deputados era levar apenas réplicas dos doze profetas para a capital do país.

TABELA 4: Referências jornalísticas que mencionaram alguma notícia sobre as moldagens de Aleijadinho.

REFERENCIA BIBLIOGRAFICA	CONTEUDO
GUIMARAES, Benone. **O Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional em S. João Del Rei**. *In*: O Diário. Belo Horizonte, 22 dez 1939, p.4.	"Sobre moldagens de obras artísticas em S. João Del Rei, feitas pelo sr. Eduardo Tecles, técnico da Diretoria do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional. Referências à presença do Aleijadinho em S.João del Rei".
A obra maravilhosa do Aleijadinho. *In*: A Noite. Rio de Janeiro, 14 nov.1959, p.13.	"O Serviço de Proteção ao Patrimônio Histórico e Artístico Nacional atacou, êste ano a restauração e já está realizando a modelação das esculturas do genial artista".
Reformou duas escolas seculares. *In*: A Noite. Rio de Janeiro, 20 nov.1950, 2ª sec. p.1 e 2.	"A obra do genial Aleijadinho, segundo um dos seus estudiosos, o escultor Eduardo Tecles – Segredos de Antônio Francisco Lisboa, que exigiram mais de um século para que pudessem ser penetrados – Reformou a escola grega e a renascentista – Estátuas humanas, pela força do olhar – O Museu que o Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional vem silenciosamente organizando".
CAMPOFIORITO, Quirino. **Artes plásticas: o "Aleijadinho"**. *In*: O Jornal. Rio de Janeiro, 10 out.1954, 1ª sec. p.9.	"Sôbre moldagens das principais obras do Aleijadinho, mandadas fazer pela Diretoria do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional e sua entrega, em caráter provisório, a Escola Nacional de Belas Artes da Universidade do Brasil, para conservá-las em exibição pública".
BRANT, Celso. **Homenagem ao Aleijadinho**. *In*: Jornal Estado de Minas. Belo Horizonte, 21 jul. 1955, p.8.	"Sôbre o discurso do deputado uruguáio Horácio Terra Arocena, proferido na Câmara dos Deputados do Uruguai".
AKIER, Mary. **Uma história de dificuldades e peripécias. Por que não se constrói um museu de moldagem?** *In*: Para Todos. Quinzenário de cultura brasileira. Rio – S. Paulo, ano 1, n. 5, 2ª quinzena e julho 1956, p.16. Ilust.	"Onde se reflete o descaso pela preservação de nosso patrimônio artístico – A luta do SPHAN e o velho problema da falta de verbas – Moldadas quase todas as obras do Aleijadinho – Três opiniões sôbre o museu".
Instituto Histórico protesta contra abandono em que estão obras do Aleijadinho. *In*: O Diário. Belo Horizonte, 19 set. 1961, p.3.	"Notícia de uma reunião do Instituto Histórico e Geográfico de Minas Gerais, na qual o sócio Josafá de Paula Pena levanta protesto contra remessa das obras do Aleijadinho para a Exposição barrôca em S. Paulo. Também foi ventilado o abandono em que se acha o conjunto de profetas de Congonhas e será levado o protesto ao conhecimento da DPHAN".
FEBREGAT, Enrique Rodriguez. **Conferência**. Resumo. *In*: El Dia. Montevideo, 9 jul. 1939. **Exaltadas no Uruguai as obras do Aleijadinho**. *In:* O Diario. Belo Horizonte, 12 out. 1939.	"Notícia de uma conferência sôbre o Aleijadinho em Montevideo, pronunciada por Enrique Rodriguez Febregat".
KELLY, Celso. Aleijadinho exportado. In: A Noite. Rio de Janeiro, 19 jun. 1948, Ed. Final, p.6.	"Sôbre moldagens dos profetas do Aleijadinho, em Congonhas para serem expostos no exterior".
KELLY, Celso. **Para maior divulgação da obra do Aleijadinho**. *In*: Vamos Ler! Rio de Janeiro, 14 dez.	"Estão sendo moldadas as estátuas dos doze profetas de Congonhas do Campo para serem exibidos no Rio

1939, p.34-37. Ilust.	– Alguns traços fundamentais dêsse artista colonial – Revelações curiosas a respeito das esculturas dos profetas".
ANDRADE, Carlos Drummond de. **Imagens por aí. Profetas e candidatos**. *In*: Caderno - Correio da Manhã. Rio de Janeiro, 24 set. 1959, 1º cad. p.6.	"Referência à cópia da estátua do profeta Habacuc, esculpida pelo Aleijadinho e colocada no entroncamento da rodovia Rio de Janeiro – Belo Horizonte, com a entrada que dá acesso a Congonhas, *que o padre responsável pelo Santuário de Congonhas teve a idéia barrôca de colocar ali, como anúncio turístico-religioso do templo*".
Réplica do Aleijadinho na OEA (Organização dos Estados Americanos). *In*: O Diário. Belo Horizonte, 28 out.1961, p.7. **Aleijadinho nos jardins da OEA**. *In*: Estado de Minas. Belo Horizonte, 12 nov. 1961, 3ª sec. p.4.	"Notícia sobre a instalação nos jardins da Organização dos Estados Americanos, em Washington, de uma réplica do profeta Daniel, obra do Aleijadinho, de Congonhas".
Obras do Aleijadinho. *In*: Estado de Minas. Belo Horizonte, 2 out. 1964, 1ª sec. p.3. (Governo & Notícia)	"Nota sobre a solicitação do governo da Inglaterra, de uma reprodução em tamanho natural de um dos profetas de Congonhas".
ALENCAR, Antero de. **Panorama turístico**. *In*: Estado de Minas. Belo Horizonte, 1 mar. 1968, turismo p.2.	"Sôbre a proposta de dois deputados federais mineiros de levar os profetas de Congonhas para a Câmara dos Deputados em Brasília. Esclarecem que o objetivo é adquirir réplicas dos doze profetas".
Expostas em S. Paulo obras do "Aleijadinho"; pela primeira vez fora de Minas Gerais. *In:* Diário da Noite. Ed. Tablóide. Rio de Janeiro, 1 fev.1951, p.8.	"Exposição de vários trabalhos do Aleijadinho reproduzidos em gêsso, em saguão da Biblioteca Infantil de São Paulo".
J.M. Museu do Aleijadinho. *In*: A Nação. Porto Alegre, 30 jan.1940.	"Sôbre a exposição, no Rio de Janeiro, das moldagens dos 12 profetas de Congonhas".
Exposição de modelos das obras do Aleijadinho. *In*: Jornal do Comércio. Rio de Janeiro, 28 fev.1940, p.3 e 4.	"Notícia da exposição e sua inauguração sob o patrocínio da Diretoria do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, de modelos dos doze profetas de Congonhas".
Exposição das obras do Aleijadinho no Rio. *In*: Mensagem - quinzenário de arte e literatura. Belo Horizonte, ano 1, n. 17, 15 mar. 1940, p.1.	"O magnífico trabalho de modelagem do Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional. Remontando à origem das 12 estátuas do Santuário de Congonhas".
Barroco mineiro em Nova York: Profeta Daniel doado para exposição internacional. *In*: Estado de Minas. Belo Horizonte, 27 de abril. 1960, 1ª sec. p.6. **Aleijadinho vai morar em Nova Iorque**. *In*: O Diário. Belo Horizonte, 27 abr. 1960, p.1. ilust.	"Noticia sôbre a réplica do profeta Daniel, em tamanho natural, em cimento, doada pelo governador José Francisco Bias Fortes, porém, será exposta na IV Feira Internacional da cidade de Nova Iorque".
MAURICIO, Jaime. **Pavilhão do Brasil em Bruxelas**. *In*: Correio da Manhã. Rio de Janeiro, 17 ago. 1958, 2ª cad. p.2. (Itinerário das artes plásticas)	"Foto da entrada do pavilhão do Brasil, na Exposição de Bruxelas, na qual aparece uma cópia de um dos profetas do Aleijadinho".
Londres vai mostrar o Aleijadinho. In: Jornal do Brasil. Rio de Janeiro, 4 out. 1964, 1ª sec. p.6. **Perito é contra mas Aleijadinho vai a Londres**. *In*: Diário de Notícias. Rio de Janeiro, 6 out. 1964, 1ª sec. p.6.	"Pedido do governo britânico ao governo brasileiro, para emprestar uma moldagem do profeta Daniel e fotografias dos profetas, para a exposição que o *Royal College os Art* realizará em Londres sôbre arte brasileira, de 4 de novembro a 5 de dezembro de 1964".
Os profetas. Estado de Minas. Belo Horizonte, 14 mar. 1967, 1ª sec. p.4	"Sôbre a conservação dos profetas de Congonhas. Sua substituição por réplicas".
Fonte: GRAVATA, Hélio, 1970, p.37-155.	

Como já mencionado, ressaltamos que algumas moldagens foram distribuídas para instituições no Brasil, entre elas o Museu Nacional de Belas Artes e Escola de Belas Artes e de Arquitetura da UFRJ no Rio de Janeiro, a Fundação Armando Álvares Penteado em São Paulo e o Museu Regional de São João del Rey. Bustos dos profetas Joel, Habacuc, Abdias, Naum e Amós foram oferecidos pela Escola de Arquitetura da UMG à Faculdade de Arquitetura de Porto Alegre, no Rio Grande do Sul, em razão de seu aniversário de 50 anos (FIGURAS 115, 116 e 117).

Entre os anos 1957 e 1969, foram executadas reproduções em gesso e cimento de alguns profetas do Santuário de Bom Jesus de Congonhas[217] do Campo, entre eles Naum, Habacuc e Abdias. Outras obras como o púlpito e o medalhão da portada da fachada da igreja de São Francisco de Assis de Ouro Preto foram confeccionadas pelo escultor e professor de modelagem da Escola de Arquitetura da UFMG, Benjamim Meschessi, com o intuito de mostrar e despertar nos alunos, professores e público em geral o interesse pela obra do mestre escultor. Meschessi inicia uma série de moldes e moldagens em gesso dos profetas do Santuário do Bom Jesus de Matozinhos em Congonhas.

Assim, teremos uma produção constante de cópias em gesso da obra de Aleijadinho entre as décadas de 1940 e 1960.

FIGURA 115: *Cristo Flagelado*, gesso. Museu Nacional de Belas Artes, Rio de Janeiro.

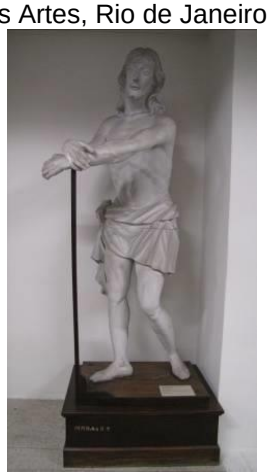


FIGURA 116: *Atlante*, gesso policromado. Faap, São Paulo, SP.



FIGURA 117: Busto *Profeta Amós*, gesso. Escola de Arquitetura da UFRGS, Porto Alegre, RS.



Fotos: Alexandre Mascarenhas, junho de 2011

[217] Em 1968, Celso Kelly, em carta direcionada ao governador de Minas Gerais, recomenda preservar a organicidade do conjunto artístico de Congonhas, propondo a criação de um parque nacional ou estadual.

3.2 - Os personagens responsáveis pela execução das moldagens

Durante as visitas técnicas às instituições, entrevistas e pesquisas em documentos de arquivos, encontramos apenas dois personagens que atuaram no processo de execução das moldagens da obra de Aleijadinho: Eduardo Benjarano Tecles e Aristóteles Benjamim Meschessi.

3.2.1- Eduardo Benjarano Tecles

Eduardo Benjarano Tecles era funcionário técnico do SPHAN e foi o responsável pela execução do primeiro grupo de moldes e moldagens de gesso da obra de Aleijadinho. Este lote de réplicas, sobretudo dos profetas de Congonhas, foi encomendado a ele, a partir de 1938, pelo então diretor desta instituição Sr. Rodrigo Melo Franco de Andrade. Até 1940, ele já teria finalizado as moldagens dos profetas que teriam sido enviadas para uma exposição no Rio de Janeiro.

No Museu Regional de São João del Rei (MG), as seis peças do acervo estão expostas no pavimento térreo, onde se encontra uma pintura mural de José Guimarães Vieira, do final da década de 1950. Uma placa informativa comenta que o Sphan, em 1938, contratou e solicitou ao profissional Eduardo Benjarano Tecles a moldagem dos 12 profetas de Congonhas, e que estas peças se destinavam, juntamente com reproduções de obras de arte de outros artistas, à constituição do futuro Museu Nacional de Moldagens. Idealizado inicialmente por Mário de Andrade e Rodrigo Mello Franco, este museu pretendia dar acesso à população à produção artística consagrada nacionalmente.

Em entrevista[218] realizada ali mesmo, no Museu Regional de São João del Rei, o museólogo Ryanddre Sampaio de Souza comentou que as peças em estudo já estavam incluídas no primeiro inventário realizado em 1973, mas afirma que elas já fazem parte do acervo da instituição desde antes da sua formação original museológica, que aconteceu entre meados da década de 1950 e início dos anos 1960.

[218] Entrevista realizada pelo autor no dia 18 de outubro de 2011.

Apesar de a visitação ao museu tenha se dado a partir de 1958, sua abertura oficial aconteceu somente em fevereiro de 1963. Esta informação será valiosa para a determinação das datas de aquisição das peças em nosso inventário.

Entretanto, as fichas de catalogação do acervo do Museu da Inconfidência de Ouro Preto executadas pelo SCAM (Sistema de Controle do Acervo Museológico) apresentam das nove moldagens em estudo, apenas cinco inventariadas: 1) busto do chafariz do Alto da Cruz (resina); 2) cabeça de Jesus Cristo (gesso); 3) cabeça de São Francisco de Assis (gesso); 4) profeta Daniel (gesso); e, 5) púlpito (gesso policromado - tambor composto por três partes) da igreja de Nossa Senhora do Carmo de Sabará.

Cada elemento possui uma ficha, subdividida em três ítens. O primeiro ítem nos fornece informações relativas à autoria e às técnicas construtivas. O segundo traz trechos de bibliografia que apresentam informações detalhadas daquele objeto. O terceiro ítem está composto por fotografias.

A ficha destinada ao profeta Daniel, por exemplo, atribui a execução da réplica a Eduardo Benjarano Tecles. Não se identifica o modo de aquisição, mas a data de sua "aquisição" é determinada entre 1940 a 1946. Em referências bibliográficas, observamos que a moldagem do profeta Daniel já fazia parte do acervo do museu desde 1946. Esta informação é comprovada pelo texto do Cônego Raimundo Otávio da Trindade para o Catálogo do Museu da Inconfidência (1946), no qual comenta que o profeta Daniel, moldagem de gesso do original existente em Congonhas do Campo, se localiza no primeiro pavimento na Sala VII, denominada Sala do Aleijadinho. O inventário de "materiais" existente em 31 de dezembro de 1946 no Museu da Inconfidência, de autoria de João Batista Magalhães Gomes, reconhece a moldagem do profeta Daniel como objeto museológico com identificação de catalogação nº 363.

As outras três peças de gesso catalogadas pelo Museu da Inconfidência também são atribuídas a Tecles – o período se repete, entre 1940 e 1946 e, as referências bibliográficas são as mesmas. Contudo, o púlpito policromado – que teria recebido douramento *a posteriori* – não guarda informações precisas sobre a autoria do profissional que executou este acabamento.

O museólogo Orlandino Seitas Fernandes relata no Guia do Visitante do Museu da Inconfidência que:

> "pela porta à direita daquela por onde entrou o visitante, tem-se acesso à SALA I, consagrada ao Aleijadinho (...) nesta sala o visitante encontrará a

> moldagem de gesso de um dos púlpitos da Igreja de Nossa Senhora do Carmo de Sabará". (FERNANDES, 1965)

Ë importante salientar que não foram encontrados registros documentais – propostas, contratos ou recibos - que contribuíssem para esta pesquisa, no entanto, existe uma única imagem fotográfica do acervo do IPHAN onde Eduardo Tecles aparece ao lado de uma moldagem da tarja central (imagem de Nossa Senhora do Carmo) da Portada da fachada da Igreja da Ordem Terceira do Carmo em São João del Rei. Nenhuma das peças do acervo destes museus (Museu da Inconfidência e Museu Regional de São João Del Rei) possui carimbo ou selo de identificação (FIGURA 118).

Benone Guimarães comentou em artigo intitulado *O Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional em S. João Del Rei,* publicado no jornal 'O Diário', datado de 22 de dezembro de 1939, que as moldagens de obras artísticas em S.João Del Rei teriam sido executadas por Eduardo Tecles, técnico da Diretoria do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional. Em 'A Noite', publicação datada do dia 20 de novembro de 1950, mencionou o nome de Eduardo Tecles como estudioso da obra de Aleijadinho e comentou que o Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional vinha silenciosamente organizando acervo para um Museu de Moldagens [219].

FIGURA 118: Eduardo Tecles: original e moldagem em gesso da tarja (imagem de Nossa Senhora do Carmo) da portada da Igreja N. S. Carmo em São João del Rei.



Fonte: SÃO JOÃO DEL REI, [19--]. Disponível em < http://www.iphan.gov.br>. Acesso em: 09 jul. 2013.

[219] GRAVATA, 1970.

3.2.2 - Aristóteles Benjamim Meschessi

No início da década de 1950, a Escola de Arquitetura da Universidade de Minas Gerais, por meio do então diretor da Escola Aníbal Pinto de Mattos, solicitou ao escultor e professor da disciplina de modelagem do curso de Arquitetura, Aristóteles Benjamim Meschessi, a confeccao das moldagens dos profetas Jonas, Joel e Amós. O objetivo era apresentar e despertar nos alunos interesse pela obra de Aleijadinho. patrono da Escola.

Em 1952, iniciou-se, portanto, o processo de reprodução das moldagens diretas, no ateliê de escultura e modelagem da Escola de Arquitetura. A disciplina de modelagem já fazia parte do currículo acadêmico desde 1930. Algumas cópias, como as dos profetas Joel e Amós instalados no jardim externo, foram produzidas em conjunto com os alunos [220].

O livro *Escola de Arquitetura da UFMG: Lembranças do passado, visão do futuro* (CARSALADE, DANGELO, LEMOS, 2010) apresenta a história, o surgimento e o desenvolvimento da Escola de Arquitetura da Universidade Federal de Minas Gerais contextualizada em seu tempo político, social e econômico. A maioria das imagens, antigas, que ilustram os fatos marcantes é de autoria de Marcos de Carvalho Mazonni e Gui Tarcísio Mazonni.

Há uma fotografia específica, de 1956, de um grupo de formandos na frente do prédio da Escola de Arquitetura que mostra que o jardim externo ainda não havia recebido as reproduções dos profetas em argamassa cimentícia. Em outras fotos posteriores, percebemos os profetas Joel e Amós situados em espaços diferentes dos ocupados atualmente.

Outra imagem, curiosa, sem data, mostra as obras de expansão do prédio da escola e três profetas “encostados” em um canto do jardim interno onde se localiza hoje a lanchonete. No entanto, a fotografia mais interessante, de mesma autoria e pertencente ao acervo do Laboratório de Fotodocumentação Sylvio de Vasconcellos, é aquela onde o professor Meschessi aparece moldando um profeta (FIGURA 119).

---

[220] CARSALADE, DANGELO, LEMOS, 2010

FIGURA 119: As moldagens dos profetas inseridas na Escola de Arquitetura, Belo Horizonte, Minas Gerais.






a) Os profetas Joel e Amós situados no jardim externo.
b) Os profetas Abdias, Abacuc e Naum no pátio interno, durante as obras de extensão.
c) Meschessi executa acabamento na moldagem de gesso do profeta Daniel.
d) A.B. Meschessi executa as moldagens em gesso da base para um profeta.
Fonte: Acervo Laboratório de Fotodocumentação Sylvio de Vasconcelos - Fotografia de Marcos de Carvalho Mazonni.

PERET (1964), em sua publicação *Aleijadinho na Escola de Arquitetura*, comenta que entre os materiais utilizados por Meschessi para a confecção dos moldes e moldagens estavam o gesso e a cera. Como desmoldante, empregou gasolina e a estearina para facilitar a saída dos tacelos do original em gesso. No caso de utilizar a cera, o isolante empregado foi o talco. Para a confecção dos moldes das estátuas situadas no adro do Santuário de Bom Jesus do Matozinhos em Congonhas do Campo, foram montados andaimes, cobertos de lona, para proteger os profetas das intempéries. Estes moldes foram executados em tacelos de gesso e, as moldagens foram reproduzidas em gesso ou em cimento com pó de pedra ou com arenito. Utilizou-se, ainda, internamente, para reforçar a estrutura das peças, fibra de sisal e sarrafos de madeira e vergalhões de ferro.

> “Aqueles que se dedicam à escultura sabem muito bem como é demorado e mesmo lento este trabalho. Trata-se de especialidade difícil de ser realizada. O escultor enfrenta diversas fases de trabalhos; criação, risco, desenho em escala, escolha do material, fabricação de instrumental, mão de obra auxiliar especializada, técnicas, escolha e preparo do local do trabalho, colocação e montagem de peças, acabamento etc...” (PERET, 1964, p. 2)

Walter Fírbida [221], antigo funcionário da Escola de Arquitetura, afirma que durante a década de 1960, o professor Meschessi era muito atuante em seu

[221] Entrevista realizada pelo autor no dia 14 de outubro de 2011, na Escola de Arquitetura - UFMG.

laboratório. Neste espaço, a preocupação de manter o gesso em local seco e a argila úmida para evitar a perda desses materiais era visível. O ateliê possuía mesas, banquetas e prateleiras.

Meschessi imprimia nas moldagens realizadas por ele e sua oficina de alunos uma espécie de carimbo que apresenta os seguintes dizeres: “Copiado do original por A.B. Meschessi do Atelier de Escultura da Escola de Arquitetura da UMG”. Estes “selos” podem ser observados nas peças que pertencem aos acervos da Escola de Arquitetura da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, da Fundação Armando Álvaro Penteado[222] | FAAP/SP ou da Escola de Arquitetura da Universidade Federal de Minas Gerais.

3.3 Instituições que possuem reproduções: origem, história, execução e distribuição.

As instituições que possuíram ou ainda mantem em seu acervo moldagens da obra de Antônio Francisco Lisboa são: Escola de Arquitetura da Universidade Federal de Minas Gerais (Belo Horizonte), Instituto dos Arquitetos de Minas Gerais (Belo Horizonte), Faculdades Metodistas Izabela Hendrix | FAMIH (Belo Horizonte), Instituto Estadual do Patrimônio Histórico e Artístico | IEPHA (Belo Horizonte), Edifício *Rainha da Sucata* (Belo Horizonte), Escola de Arquitetura da Universidade Federal do Rio Grande do Sul (Porto Alegre), Museu Nacional de Belas Artes (Rio de Janeiro), Museu D. João VI (Rio de Janeiro) | Escola de Belas Artes e de Arquitetura da Universidade Federal do Rio de Janeiro, Museu Regional de São João Del Rei, Br 040 (Congonhas), Museu da Inconfidencia (Ouro Preto), Museu Casa dos Contos (Ouro Preto), Fundação Armando Álvaro Penteado | FAAP (São Paulo), Museu de Arte Sacra (São Paulo), Escritório do IPHAN (Salvador), Cine Ouro (São Paulo), Igreja de São Daniel Profeta (Rio de Janeiro), Museo de Historia Del Arte (Montevideo, Uruguai), Pavilhão do Brasil na Exposição de Bruxelas (Bélgica), Museu *Royal College of Art* (Londres, Inglaterra), Organização dos Estados Americanos | OEA (Washington D.C.) e IV Feira Internacinal de Nova York. As moldagens encontradas totalizam cento e dez peças (TABELA 5).

[222] Os selos das peças da Faap/SP apresentam os dizeres: “Moldagem do original por A.B. Meschessi do Atelier de Escultura da Escola de Arquitetura da UMG Belo Horizonte – Brasil”.

TABELA 5: Instituições que possuem ou possuíram moldagens da obra de Aleijadinho em seu acervo, por ordem quantitativa.

Item	Instituicao	Localização	Nº de moldagens
01	Escola de Arquitetura da Universidade Federal de Minas Gerais | EA - UFMG	Belo Horizonte	28
02	Fundação Armando Álvares Penteado | FAAP	São Paulo	22
03	Museu Nacional de Belas Artes	Rio de Janeiro	9
04	Museu da Inconfidência	Ouro Preto	9
05	Museu Casa dos Contos	Ouro Preto	7
06	Museu Regional de São João del Rei	São João del Rei	6
07	Escola de Arquitetura da Universidade Federal do Rio Grande do Sul | UFRGS	Porto Alegre	5
08	Museu de Arte Sacra de São Paulo	São Paulo	4
09	Museu D. João VI | Escola de Arquitetura e de Belas Artes da Universidade Federal do Rio de Janeiro | UFRJ	Rio de Janeiro	5
10	Museu Del Arte de Montevideo, Uruguai	Montevideo	2
11	Instituto dos Arquitetos de Minas Gerais | IAB	Belo Horizonte	1
12	Instituto Estadual do Patrimônio Histórico e Artístico de Minas Gerais | IEPHA	Belo Horizonte	1
13	Faculdades Metodistas Izabela Hendrix | FAMIH	Belo Horizonte	1
14	Memorial da Mineração | Edifício Rainha da Sucata - Praça da Liberdade.	Belo Horizonte	1
15	Escritório do IPHAN, Bahia.	Salvador	1
16	Rodovia BR 040.	Congonhas do Campo	1
17	OEA | Organização dos Estados Americanos | IV Feira Internacinal de Nova York	Washington D.C. Nova York	1
18	Museu *Royal College of Art* - Inglaterra	Londres	1
19	Pavilhão do Brasil na Exposição - Belgica.	Bruxelas	1
20	Cine Ouro (antigo Cine Bandeirantes), SP.	São Paulo	(3) ?
21	Igreja de São Daniel Profeta (1960), Manguinhos.	Rio de Janeiro	1
Total de moldagens			**110**

Fonte: Alexandre Mascarenhas, 2013.

3.3.1 - Escola de Arquitetura da Universidade Federal de Minas Gerais:

A única publicação encontrada pelo autor que mencionou e discorreu de forma clara e objetiva o processo de execução das reproduções em gesso – moldes e moldagens – da obra de Antônio Francisco Lisboa foi escrita por Luciano Amédée Péret, em 1964, no livro intitulado *Aleijadinho na Escola de Arquitetura*. Neste período, Péret era docente-livre da cadeira de Modelagem da Escola de Arquitetura da UFMG. Em seu livro, inicia um breve texto sobre a vida de Aleijadinho, cita alguns nomes de profissionais que influenciou na obra artística do mestre escultor, dedica algumas páginas aos profetas de Congonhas e, finalmente, faz um relato sobre as primeiras cópias que estavam sendo confeccionadas pelo escultor e também professor da disciplina de Modelagem desta Escola, Benjamim Meschessi. A publicação apresenta ainda uma gama de imagens às quais nos mostram algumas das peças já reproduzidas em gesso e duas fotografias muito curiosas onde estão retratados moldes do profeta Daniel compostos por dezenas de tacelos também em gesso (FIGURA 120).

FIGURA 120: Capa do livro *Aleijadinho na Escola de Arquitetura* | medalhão de são Francisco de Assis | Molde com tacelos do profeta Daniel.







Fonte: Péret, capa, p.45, p.73.

A história das reproduções dentro da Escola de Arquitetura iniciou quando o então Diretor Aníbal Mattos solicitou, primeiramente, cópias dos profetas Jonas, Joel e Amós. O objetivo era “através de cópias dos originais, mostrar aos alunos, arquitetos e

ao público, as notáveis obras, despertando-lhes o interêsse por este inestimável patrimônio que possuímos em Minas Gerais” [223].

> “Os Diretores, Profêssores Antôvnio Carlos Ribeiro de Andrada, Edmundo Fontenelle, José Geraldo de Faria, Sylvio de Vasconcellos e José Amédée Péret procuraram, através de documentação fotográfica, publicações, filmes e cópias moldadas dos originais, preservar e divulgar as obras do Mestre Aleijadinho”. PÉRET, 1964, p.18.

Baseado na publicação de Luciano Amédée Péret, podemos constatar que a Escola de Arquitetura da UFMG, em 1964, possuía dezenove moldagens já finalizadas e uma em processo de acabamento. Entre as fundições dos profetas de Congonhas do Campo figuravam: Jonas (gesso), Amós (cimento com pó de arenito), Joel (cimento com pó de arenito), Naum (arenito), Abdias (arenito), Ezequiel (gesso patinado) e Daniel (gesso); bustos em gesso de Amós, Naum, Abdias e Joel.

Uma réplica do Atlante, cujo original em madeira policromada se encontra instalado sob o coro da Igreja da Ordem Terceira do Carmo de Sabará, havia sido executada também em gesso.

Da Igreja de São Francisco de Assis de Ouro Preto observamos as moldagens em gesso do frontal do altar-mor, dos dois púlpitos e do medalhão do frontispício dedicado a São Francisco de Assis. Outros dois elementos reproduzidos em gesso de originais em cantaria de Ouro Preto foram o busto de figura feminina do chafariz do Alto da Cruz do padre Faria e o Lavabo da sacristia da Igreja da Ordem Terceira do Carmo.

A única peça, também em gesso, proveniente de Mariana foi executada a partir da placa da fonte / chafariz da Samariana, cujo original em pedra-sabão atualmente se encontra exposta no Museu de Arte Sacra desta cidade.

Péret comenta ainda que naquele momento o profeta Isaías estava sendo moldado no ateliê de modelagem da Escola.

Para comemorar o aniversário de 150 anos de falecimento do escultor Antônio Francisco Lisboa, a Escola de Arquitetura criou uma comissão em 26 de outubro de 1964 com o intuito de organizarem e promoverem uma série de comemorações em

---

[223] PÉRET, 1964, p.17.

homenagem ao célebre escultor, patrono desta unidade de ensino da Universidade de Minas Gerais. A comissão foi composta pelos seguintes membros: Diretor e Professor José Amédée Péret, Professor Edmundo Bezerril Fontenelle, Professor Ivo Pôrto de Menezes, Professor José de Carvalho Lopes e pelo Presidente do Diretório Acadêmico, o universitário Francisco de Paula Amaral.

Atualmente, em 2013, quase 50 anos depois[224] desta importante tentativa de resgate e de reconheciemnto da obra de Antônio Francisco Lisboa; a maioria destas peças se encontra exposta em um reduzido espaço, conhecido por alguns como *O Museu*, que é um 'corredor' de acesso aos alunos que chegam pelo hall de entrada, sobem a escadaria do pavimento térreo para alcançar à biblioteca, no primeiro pavimento (FIGURA 121).

FIGURA 121: *O Museu* – moldagens expostas em corredor de acesso à Biblioteca.



Foto: Alexandre Mascarenhas, 2009.

A cópia do profeta Jonas está localizada lateralmente à esta escadaria em espiral no hall de entrada, desde 1964. Duas moldagens em cimento dos profetas Joel e Amós se encontram no jardim externo e espaço de convivência em frente à fachada principal em "L" do edifício modernista da Escola de Arquitetura (FIGURA 122).

Uma moldagem do profeta Abdias está instalada no pátio central interno, próximo da lanchonete. Observam-se outras reproduções em gesso tais como bustos, cabeças ou partes de tambores de púlpitos distribuídos por algumas salas e Biblioteca da Escola. Encontramos ainda algumas peças, em precário estado de conservação,

[224] Lembramos que em 2014, Aleijadinho fará 200 anos de aniversário de sua morte.

em espaços denominados como *depósito* e *reserva técnica dos gessos* no terceiro e quarto pavimentos (FIGURA 123).

FIGURA 122: Moldagens do profeta Jonas no hall de entrada e do profeta Joel nos jardins externos.



Fotos: Alexandre Mascarenhas, 2011.

FIGURA 123: Moldagens da EA - UFMG.



a) Profeta Abdias no jardim interno.
b) placa frontal do tambor do púlpito na Biblioteca.
c) Vista parcial do *Depósito*.
d) Vistas parciais da *Reserva técnica.*

Fotos: Alexandre Mascarenhas, 2009-2011.

É importante ressaltar que em janeiro de 2009, quando o autor desta tese iniciou suas pesquisas na Escola de Arquitetura, encontrou um vasto grupo de obras escultóricas – moldagens – em gesso que estavam mantidas de forma inadequada, em um espaço localizado ao final do corredor, no primeiro pavimento do prédio da Escola no que os funcionários denominavam de *depósito*. Neste momento foi possível observar a quantidade de peças de alta qualidade de feitura; algumas possuíam selo da *Maison Bonnet*. Um lote considerável representava as diversas épocas da história da arte – egípcia, mesopotâmica, clássica, renascentista, gótica e fragmentos fitomorfos. Entretanto, havia algumas moldagens da obra de Aleijadinho em razoável estado de conservação, como por exemplo, as duas partes em semicírculos que, montadas, resultavam no medalhão do fronstíspicio da fachada principal da Igreja São Francisco de Assis, cuja iconografia é dedicada ao santo homônimo.

Neste mesmo período, este autor encontrou uma série de 148 fichas patrimoniais datadas entre 1952 e 1969 que foram realizadas e utilizadas com o intuito de inventariar objetos que iam sendo adquiridos e incorporados à instituição. Cada uma destas fichas apresentam informações referentes ao elemento em destaque: ano e data de compra, forma de aquisição, nome do fornecedor, descrição do objeto, valor de custo e constavam ainda de um número patrimonial, contribuindo para seu manejo e controle. As fichas patrimoniais relacionadas ao fornecimento de objetos ou moldagens em gesso apresentam cinco datas distintas.

As fichas mais antigas, de 1952, contabilizam sessenta e quatro modelos de gesso fornecidos pela *Maison Bonnet* (FIGURA 124). Entre as peças adquiridas desta 'fábrica' francesa ressaltamos capitéis da igreja de Toulouse, fuste e base de coluna da ordem dórica, cabeça de Buda da arte Khmer, bustos de Gaudea e São Jerônimo, elemento decorativo egípcio, fragmentos de arquitetura da Notre Dame de Paris, rosáceas gregas e góticas, ornatos e baixos-relevos diversos, modelo reduzido do grupo Laocoonte entre outras decorações fitomorfas.

O segundo lote de dez fichas, datado de 1955, relacionam dez peças de gesso, sem apresentar qualquer descrição ou forma de aquisição.

Entretanto, cinco fichas cadastrais (nº patrimonial 1.913, 1.914, 1.915, 1.917 e 1.918) de março e maio de 1957 mencionam cópias das máscaras dos profetas Nahum e Abacuc e, dos bustos dos profetas Nahum, Abdias e Abacuc. Todos apresentam o nome de 'Aristocher' B. Meschessi como fabricante e fornecedor (FIGURA 125).

Comentamos ainda sobre uma única ficha, datada 1962 (17 de abril), que descreve uma estátua de gesso esfolado anatômico proveniente da Casa Cavaliere-Desenhos e Pintura Ltda.

Do último conjunto de sessenta e oito fichas cadastrais, datado de 1969, cinqüenta e três apresentam a seguinte observação: “O modêlo de gêsso, objeto da presente ficha foi incorporado ao Patrimônio da Escola sómente em 1969, conf. consta a pg. 118 do processo 2061/68”. Entre os elementos em gesso relacionados estão os modelos reduzidos de Amalthe, Neron, Vênus de Milo, Fauno, Vênus de Cnide, Diana de Gabies e outro grupo escultórico Laocoonte, braço e cabeça do Gladiador, cabeças de Sourire da Catedral de Reims e da Virgem da Catedral de Estrasburgo, estatueta representando São Luis, frisos arquitetônicos, bustos, baixos-relevos, capitéis, bases de colunas, rosáceas e outros ornatos.

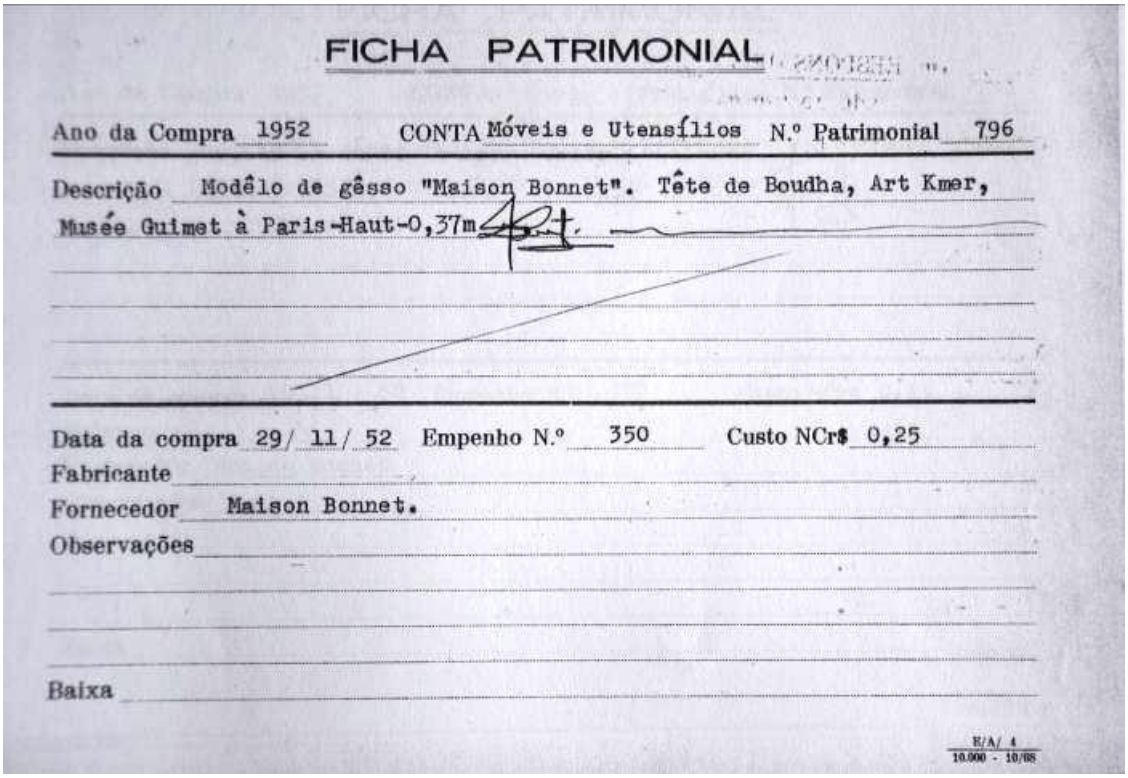
Podemos supor que estas pecas teriam chegado à Faculdade de Arquitetura alguns anos antes e, somente no ano de 1969 foram inventarias e incorporadas ao acervo. A iconografia, a padronagem, a feitura e o acabamento das peças, muito similares àquelas adquiridas da *Maison Bonnet*, contribuem e nos induzem a esta hipótese. Este conjunto ainda não foi integralmente estudado por não fazer parte desta tese, portanto não podemos afirmar se tais modelos apresentam algum selo de identificação ou semelhanças formais e estilísticas.

As quinze fichas restantes pertencentes a este grupo datado de 1969 (FIGURA 126) são muito curiosas por apresentar os modelos de gesso produzidos pela cadeira de Modelagem da Escola de Arquitetura e que posteriormente foram incorporados ao acervo da instituição. A maioria das peças são réplicas de obras escultóricas do Aleijadinho: atlante e jogo do púlpito da Igreja do Carmo de Sabará, placa do chafariz público de Mariana, busto do chafariz do Alto da Cruz de Ouro Preto, busto do profeta Daniel, medalhão da fachada e espelhos dos púlpitos da Igreja de São Francisco de Assis de Ouro Preto, anjos das fachadas da Igreja do Carmo de Sabará e da Igreja N. Senhora das Mêrces e Misericórdia de Ouro Preto e lavabo da sacristia da Igreja do Carmo de Ouro Preto.

Interessante ainda ressaltar que, deste último grupo, quatro fichas se referem aos modelos também realizados, provavelmente em conjunto com os alunos, na cadeira de modelagem, com o objetivo acadêmico e prático de ensino. Desta forma

foram reproduzidos o busto do Gladiador de Borguese, o busto da Vênus de Milo e um modelo de cobongó [225].

FIGURA 124: Ficha Patrimonial, 1952: Cabeça de Buda da arte Khmer fornecida pela *Maison Bonnet*.



FICHA PATRIMONIAL

Ano da Compra 1952 CONTA Móveis e Utensílios N.º Patrimonial 796

Descrição Modêlo de gêsso "Maison Bonnet". Tête de Boudha, Art Kmer, Musée Guimet à Paris-Haut-0,37m

Data da compra 29/ 11/ 52 Empenho N.º 350 Custo NCr$ 0,25

Fabricante

Fornecedor Maison Bonnet.

Observações

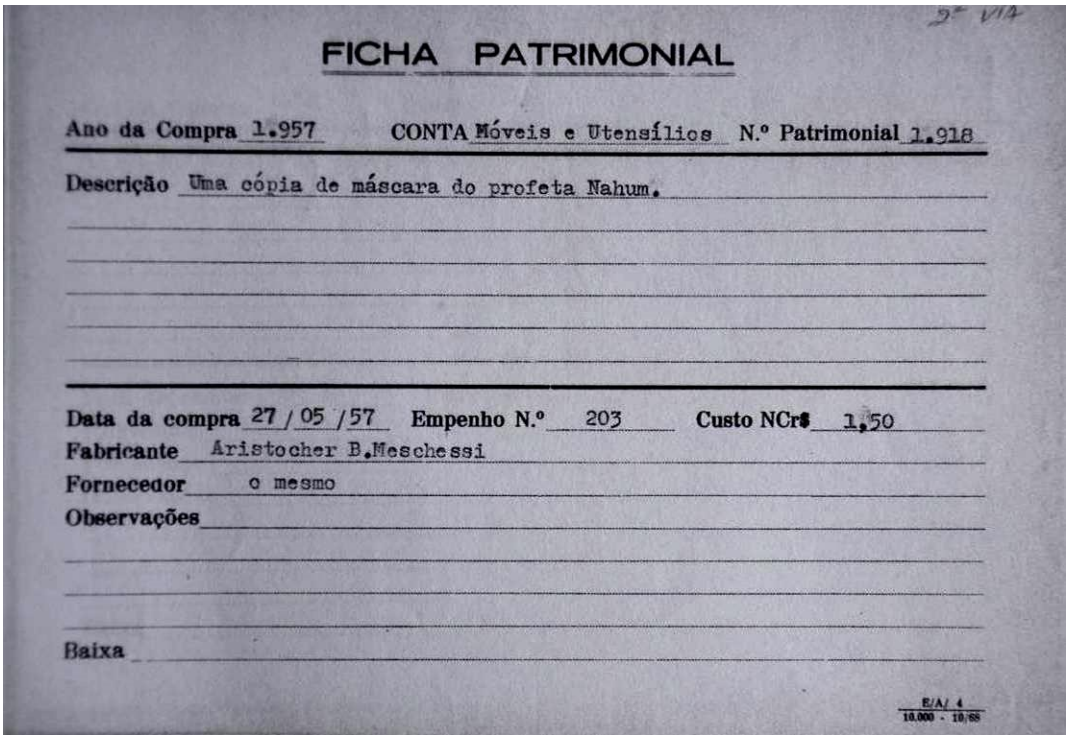
Baixa

E/A/ 4
10.000 - 10/68

Fonte: Arquivo da Escola de Arquitetura da UFMG. | Reprodução fotográfica: Alexandre Mascarenhas, 2013

[225] Conjunto de 148 fichas patrimoniais, datadas entre 1952 e 1969, do acervo inventariado e/ou incorporado à Escola de Arquitetura da Universidade de Minas Gerais.

FIGURA 125: Ficha Patrimonial, 1957: Cópia de máscara do profeta Daniel executado por Benjamim Meschessi.



FICHA PATRIMONIAL

Ano da Compra 1.957 CONTA Móveis e Utensílios N.º Patrimonial 1.918

Descrição Uma cópia de máscara do profeta Nahum.

Data da compra 27 / 05 /57 Empenho N.º 203 Custo NCr$ 1,50

Fabricante Aristocher B.Meschessi

Fornecedor o mesmo

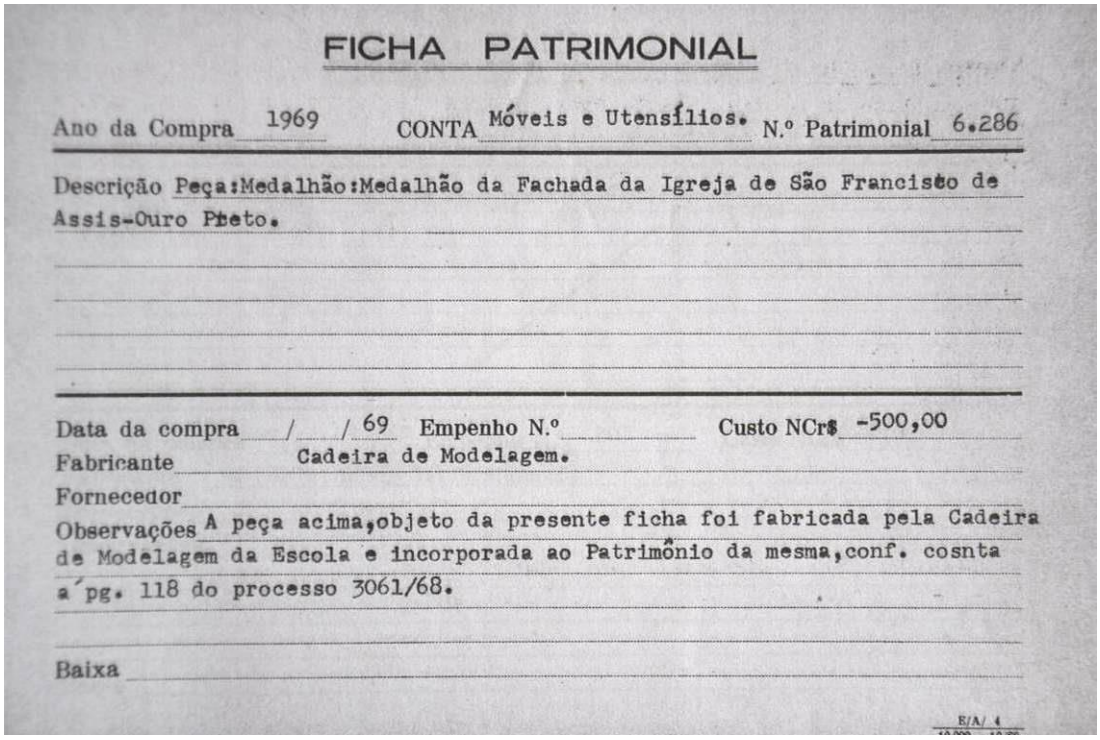
Observações

Baixa

E/A/ 4

Fonte: Arquivo da Escola de Arquitetura da UFMG. | Reprodução fotográfica: Alexandre Mascarenhas, 2013

FIGURA 126: Ficha Patrimonial, 1969: Medalhão da fachada da Igreja de São Francisco de Assis de Ouro Preto “fabricada pela cadeira de Modelagem da Escola e incorporada ao Patrimônio da mesma”.



FICHA PATRIMONIAL

Ano da Compra 1969 CONTA Móveis e Utensílios. N.º Patrimonial 6.286

Descrição Peça:Medalhão:Medalhão da Fachada da Igreja de São Francisco de Assis-Ouro Preto.

Data da compra / / 69 Empenho N.º Custo NCr$ -500,00

Fabricante Cadeira de Modelagem.

Fornecedor

Observações A peça acima,objeto da presente ficha foi fabricada pela Cadeira de Modelagem da Escola e incorporada ao Patrimônio da mesma,conf. cosnta a´pg. 118 do processo 3061/68.

Baixa

E/A/ 4

Fonte: Arquivo da Escola de Arquitetura da UFMG. | Reprodução fotográfica: Alexandre Mascarenhas, 2013

Em 2011, durante nova visita técnica à Escola de Arquitetura, a coleção de gessos havia sido transferida para outro espaço, agora situado no último andar do prédio da Escola. Apesar de observarmos ainda a existência de alguns fragmentos dos moldes – cama de gesso e tacelos – que guardam as 'impressões' em sua matéria da memória construtiva e artística das atividades da cadeira de Modelagem e da busca de valorização do escultor mineiro dos anos 1960, não foi localizado o mencionado medalhão dedicado a São Francisco de Assis (FIGURA 127).

FIGURA 127: Medalhão da fachada da Igreja de São Francisco de Assis - Depósito da EA / Ufmg, 2009.



Fotos: Alexandre Mascarenhas, janeiro de 2009.

Se considerarmos ainda a moldagem do medalhão da fachada da Igreja de São Francisco de Assis, contabilizamos um total de vinte e oito (28) peças pertencentes ao acervo desta instituição.

3.3.2 - Faculdade de Arquitetura da Universidade Federal do Rio Grande do Sul:

As únicas informações documentais a respeito das moldagens de gesso que fazem parte do acervo da Faculdade de Arquitetura da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, em Porto Alegre, foram coletadas na publicação de Luciano Amédée Péret (1964). Na página 61, há uma fotografia de um conjunto de cinco bustos dos profetas Abdias, Joel, Naum, Abacuc e Amós onde a legenda comenta que estas cópias em gesso haviam sido "oferecidas pela Escola de Arquitetura da Universidade de Minas Gerais à Faculdade de Arquitetura de Porto Alegre – Rio Grande do Sul, por ocasião do seu cinquentenário" (FIGURA 128). Mesmo com estas informações, não foi possível estabelecer com precisão a época em que estes bustos realmente chegaram

a Porto Alegre. Não foram encontrados documentos que pudessem esclarecer este dado na biblioteca ou arquivos daquela instituição.

João Farias Rovatti e Fabiano Mesquita Padão organizaram em 2002 a edição e publicação do livro *Universidade Federal do Rio Grande do Sul: Faculdade de Arquitetura 1952 – 2002* onde relatam sobre a origem, história e desenvolvimento do curso de arquitetura em Porto Alegre durante estes 50 anos de atuação. Baseado neste documento, sabemos que a Escola de Engenharia de Porto Alegre, fundada em 1896, disponibilizava em seu ensino cinco cursos entre eles o de Arquitetura, que integradao aos cursos de Hidráulica e Estradas possibilitou aos estudantes a obtenção do diploma de "engenheiro civil".

Em 1939, "o Conselho Técnico-administrativo do Instituto de Belas Artes aprova a criação do Curso Técnico de Arquitetura, com 14 disciplinas e duração de 3 anos" [226]. Em 1944 a criação do curso superior de Arquitetura já tinha sido aprovada. Entretanto, o informe datado de 2 de janeiro de 1953 onde o reitor da URGS, Professor Elyseu Paglioli, menciona que a "... Faculdade de Arquitetura foi instalada em 5 de janeiro de 1952[227], de conformidade com a autorização da Diretoria do Ensino Superior em ofício nº 3344 de 27 de novembro de 1951" [228]. As aulas de Arquitetura foram inicialmente ministradas no edifício onde funcionava a Escola de Engenharia. Posteriormente, um prédio de concepção modernista foi idealizado, executado, finalizado e inaugurado por Juscelino Kubitschek, em 1958, para receber a Escola de Arquitetura de Porto Alegre, local onde atualmente se encontram os cinco bustos dos profetas (FIGURA 129).

---

[226] PADÃO, ROVATTI, 2002, p.22.

[227] No biênio 1952-1953 o Diretor da Faculdade de Arquitetura foi João Baptista Pianca. PADÃO, ROVATTI, 2002, p.101.

[228] PADÃO, ROVATTI, 2002, p.17.

FIGURA 128: Bustos dos cinco profetas doados à Escola de Arquitetura em Porto Alegre pela Escola de Arquitetura de Belo Horizonte na década de 1950.



Fonte: Acervo Laboratório de Fotodocumentação Sylvio de Vasconcelos | Foto de Marcos de Carvalho Mazonni, [195-].

FIGURA 129: Bustos dos profetas Abacuc e Amós no corredor do 1º pavimento da atual Escola de Arquitetura da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, em Porto Alegre.



Foto: Alexandre Mascarenhas, junho de 2011.

É curioso notar que o quadro de disciplinas do currículo de 1952 para o curso de arquitetura em Porto Alegre, logo no primeiro ano, menciona a cadeira de modelagem e desenho artístico - provavelmente influenciado pelo programa acadêmico da Escola de Arquitetura da Universidade de Minas Gerais, primeira instituição de ensino superior brasileira dedicada exclusivamente ao aprendizado da arquitetura, criada em 1930. Como mencionado anteriormente, a cadeira de modelagem já fazia parte do ensino em Belo Horizonte desde este ano.

A publicação *Escola de Arquitetura da UFMG: Lembranças do passado, visão do futuro* (2010, p.42) comenta, ainda, que “desde 1952 teve início uma larga produção de modelos de obras do Aleijadinho”. Entendemos que o professor e escultor Benjamim Meschessi iniciou suas atividades na execução das moldagens da obra do artista mineiro em 1952, ou, pouco antes. Há, portanto, uma lacuna temporal e documental e, desta forma, podemos sugerir que estas cinco moldagens chegaram à Escola de Arquitetura do Rio Grande do Sul a partir de princípios da década de 1950. Os cinco bustos dos profetas apresentam carimbo (selo) de identificação com a seguinte legenda: “Copiado do original por A.B. Meschessi do Atelier de Escultura da Escola de Arquitetura da UMG” (FIGURA 130). Lembramos que o nome de Meschessi

foi mencionado nas fichas patrimoniais de inventário do acervo da Escola de Arquitetura de Universidade de Minas Gerais a partir de 1957.

FIGURA 130: Selo de autoria de execução do busto do profeta Joel, Porto Alegre, Rio Grande do Sul.



Foto: Alexandre Mascarenhas, junho de 2011.

3.3.3 - Fundação Armando Álvaro Penteado | FAAP – São Paulo

O Museu de Arte Brasileira da FAAP foi inaugurado em 1961 com a exposição *O Barrôco no Brasil*, onde foram reunidos pinturas, imaginária sacra, mobiliário e objetos de ourivesaria deste período da história do país. Em função da impossibilidade de se trazer as obras escultóricas originais em pedra-sabão do mestre Antônio Francisco Lisboa, foram providenciadas moldagens em gesso – sem qualquer tratamento de policromia – dos profetas, das portadas das igrejas de São Francisco de Assis e de Nossa Senhora do Carmo de Ouro Preto, dos púlpitos e do atlante da Igreja Nossa Senhora do Carmo de Sabará, entre outros elementos (FIGURA 131).

A Revista Manchete de agosto de 1961 menciona no artigo *O barroco se instala em São Paulo* que “800 metros quadrados de exposição revelam a beleza da ourivesaria, da pintura e da escultura brasileiras de dois séculos atrás” [229]. O Jornal O Estado de São Paulo, em nota intitulada *O mistério e a riqueza do barroco em grande mostra*, datada do dia 21 de maio de 1961, referencia as obras do Aleijadinho expostas nas instalações da FAAP a partir de agosto do mesmo ano, supervisionadas pelo

[229] Manchete. Rio de Janeiro, ano 9, n. 488, 26 ago 1961, p.100-101. APUD GRAVATA, 1970, p.134.

professor Lourival Gomes Machado [230]. Dezenas de artigos e notas foram publicadas no decorrer deste ano enfatizando a importância da exposição, sobretudo, as moldagens em tamanho natural dos profetas e das portadas da obra de Antônio Francisco Lisboa.

FIGURA 131: Inauguracao da exposição *O Barrôco no Brasil* no saguão principal da FAAP, 1961.



Fonte: Acervo MAB-FAAP, 1961.

Reproduzimos, abaixo, parte do artigo intitulado *O MEC preserva o acervo artístico do século XVIII*, publicada na Revista MEC - nº 30, ano 7, mar./abr., 1965 [231]- onde ressalta que:

> "... a DPHAN procedeu à moldagem direta de um grande número de elementos de arquitetura e de escultura de sua autoria, existentes em diversas cidades e povoações, moldagens essas cujo núcleo principal, depois de utilização em várias mostras, ficou em exposição permanente no Museu de Arte da Fundação Armando Alvares Penteado, em São Paulo, na forma estabelecida por convênio, além de ser utilizado para reproduções destinadas à exibição em museus, estabelecimentos de ensino e instituições culturais no país e do exterior".

Claudia Caroli, responsável pela administração do Museu de Arte Brasileira da Fundação Armando Álvaro Penteado | MAB-FAAP, em entrevista realizada em 30 de maio de 2011, destaca ainda que as moldagens em gesso "de portais e peças sacras de Manoel Gonçalves Bragança, artistas desconhecidos e, na maioria, de Aleijadinho permaneceram no saguão principal da FAAP, após o término da exposição, e acabaram se transformando em sua marca". Após o término da exposição, estas

[230] O Estado de Sao Paulo. S. Paulo, 21 de maio de 1961, p11. APUD GRAVATA, 1970, p.134.

[231] ANDRADE, 1986, p.180-181.

reproduções foram cedidas pelo Departamento de Patrimônio Histórico e Artístico à FAAP e permaneceram no saguão principal de entrada da instituição.

Segundo Caroli o grande hall que abrigou a exposicao *O Barrôco no Brasil* “permaneceu até 1996 sem o acabamento finalizado conforme previsto no projeto inicial, ou seja, o chão ainda estava no cimento” e que “no início de 1997, entre janeiro e maio, foram realizadas reformas para acabamento do piso e iluminação projetadas pelo Escritório de Arquitetura Ricardo Julião e realizadas pela Construtora Cláudio Helu Ltda”. Durante o periodo dessas reformas, algumas peças foram deslocadas do espaço e algumas delas receberam reforço estrutural, sobretudo, os portais. Neste mesmo período, o cenógrafo francês *Phillippe Therené* foi contratado para restaurar as moldagens e realizar uma pátina – imitando a coloração da pedra-sabão – nas peças. Este profissional viajou aos locais onde se encontravam os originais em cantaria para fazer um estudo cromático que pudesse ser reproduzido nas cópias em gesso. Enquanto o grupo das peças – profetas, portadas, Lavabo, medalhões de frontispícios - foram patinados em tons de cinza, outras moldagens – dois púlpitos, atlante e dois pequenos “medalhões” receberam camada pictórica e douramento semelhante aos seus correspondentes originais em madeira policromada e dourada.

A FAAP possui, portanto, um total de 22 moldagens em gesso da obra de Aleijadinho. A maioria das peças se encontra ainda em exposição permanente no saguão principal de entrada desta instituição que abriga ainda um complexo cultural – salas de exposição, teatro e café – e uma faculdade que possui entre seus cursos superiores de graduação, o de arquitetura e o de belas artes (FIGURA 132).

FIGURA 132: Saguão principal da FAAP – exposição permanente das moldagens.





Fotos: Alexandre Mascarenhas, 2010-2011.

O fluxo de pessoas e contínuo e pela fragilidade do gesso, o trabalho de limpeza e conservação é uma constante.

A institição mantém em seu edifício-sede um ateliê de conservação de obras de arte ministrado por profissionais especializados nas áreas de restauro e manutenção preventiva de objetos artísticos. Mesmo com esta equipe em suas dependências, e dependendo da sua demanda, periodicamente são contratados serviços terceirizados de outros profissionais ou oficinas de restauro para intervenções de higienização, de recomposição material ou reintegração cromática pontual. As verbas para esses trabalhos são provenientes da própria Fundação e seguem uma rotina conforme as necessidades com gastos em limpeza e conservação das obras de seu museu.

Todas as moldagens pertencentes ao acervo da Fundação Armando Álvaro Penteado - FAAP/SP apresentam selos de autoria de execução assinada com os seguintes dizeres: “Moldagem do original por A.B. Meschessi do Atelier de Escultura da Escola de Arquitetura da UMG Belo Horizonte – Brasil” (FIGURA 133).

FIGURA 133: Profeta Joel | Detalhe profeta Joel | Selo (carimbo) de autoria de execução das moldagens *assinadas* por A. Benjamim Meschessi.



Fotos: Alexandre Mascarenhas, 2010-2011.

3.3.4 – BR 040 – entroncamento de acesso à Congonhas – Minas Gerais

Esta moldagem em cimento (com pó de arenito) do profeta Habacuc foi instalada, por iniciativa do Professor Edmundo Bezerril Fontenelle, no entroncamento da rodovia BR-040 com a estrada que dá acesso à cidade de Congonhas do Campo[232] (FIGURA 134).

Carlos Drummond de Andrade, em nota publicada no jornal O Correio da Manhã, datada do dia 24 de setembro de 1959, faz uma referência à cópia da estátua do profeta Abacuc instalada no entroncamento da rodovia Rio de Janeiro – Belo Horizonte com a estrada que atravessa a cidade de Congonhas do Campo até chegar no Santuário de Bom Jesus do Matozinhos. Drummond de Andrade reforça que "o padre responsável pelo Santuário de Congonhas teve a *idéia barrôca* de colocar ali, como anúncio turístico-religioso do templo" [233].

FIGURA 134: BR 040 - Moldagem em cimento do profeta Abacuc.



Foto: Alexandre Mascarenhas, 2011.

[232] PERET, 1964, p.21.

[233] GRAVATA, 1970.

3.3.5 – Museu Nacional de Belas Artes – Rio de Janeiro

As moldagens e modelos de gesso existentes no atual Museu Nacional de Belas Artes é resultado do desdobramento do acervo que integrava a Escola de Belas Artes que até a década de 1970 ainda ocupava parte do edifício instalado na Avenida Rio Branco, no Rio de Janeiro. Ressaltamos novamente que este acervo começa a ser formado a partir da chegada da Missão Francesa em 1816 e com o decorrer do século XIX e princípios do século XX centenas de outras pecas foram encomendadas e incorporadas à coleção, como por exemplo, os modelos em gesso de autoria de Visconti que foram doados na década de 1930. Ainda neste período os gessos apresentavam pressuposto pedagógico didático.

O atual curador de coleções especiais do MNBA, Anaildo Bernardo Baraçal, ressalta que na década de 1970, Alfredo Galvão aconselha a permanência de alguns modelos de gesso na coleção desta instituição no intuito de preservar ainda uma relação com seu antigo uso como Academia | Escola de Belas Artes. Baraçal vem desenvolvendo uma pesquisa minuciosa da coleção de moldagens que representam o período clássico, na perspectiva de melhor compreender o acervo e na remontagem da sequência das ‘esculturas’ no circuito museológico do Museu que desperte um novo ‘olhar’ pelo visitante, sobretudo o leigo.

Outra ação proveniente do departamento de escultura do Museu Nacional de Belas Artes é o inventário de todas as peças – modelos ou moldagens - de gesso, pois pretendem publicar até 2014 um catálogo desta coleção. No entanto, a responsável pelo acervo técnico de esculturas, Marisa Guimarães Dias, encontra dificuldades para a obtenção de recursos para esta finalidade. Dias ressalta que ainda existe um grande preconceito em relação à arte e às reproduções em gesso e revela um desconhecimento por parte das autoridades ou empresas públicas e privadas em relação ao processo construtivo de uma oficina de escultura onde as etapas da modelagem e da reprodução estão representadas pelo conjunto de elementos que contemplam o acervo da instituição; parte em exposição permanente e parte preservada na reserva técnica.

Um aspecto curioso que transformou o comércio de réplicas de obras de arte em gesso entre o Brasil e a Europa foi a inversão dos fornecedores, que até determinado momento, era dominado pelas instituições públicas – ateliês de moldagens -

associadas a museus europeus de prestígio e, que, a partir do final do século XIX e principalmente nas primeiras décadas do século XX passa a ser controlado por empresas privadas que se tornam autônomas e funcionam como organismos empresariais. Neste campo de mercado destacamos a *Maison Bonnet* (FIGURA 135) e *Alexandre Desachy*, profissional oriundo da Universidade de Belas Artes de Paris que inaugura sucursais de oficinas de reproduções em Bruxelas, Londres e Paris para atender a intensa demanda por estes produtos. Desta forma, podemos observar que algumas peças pertencentes ao MNBA apresentam os selos – de autoria e execução - destes fornecedores particulares.

FIGURA 135: Catalogo da *MAISON BONNET.*



Fonte: Catálogo da Maison Bonnet – acervo do *Atelie de Moulage* de Bruxelas.
Reproducao fotográfica: Alexandre Mascarenhas, 2012.

Entre as nove (9) moldagens da obra de Aleijadinho que atualmente se encontram guardadas na reserva técnica estão duas placas frontais dos tambores dos púlpitos e o medalhão da portada da igreja São Francisco de Assis de Ouro Preto, o Cristo da Coluna do Passo da Flagelação de Congonhas do Campo, os profetas Abacuc e Joel do adro e escadaria do santuário de Congonhas do Campo, o Cristo da Coluna, o Cristo Crucificado da Matriz de Catas Altas e um púlpito completo composto pelas três placas - frontal e duas laterais - da Igreja da Ordem terceira do Carmo de Sabará (FIGURA 136).

FIGURA 136: Acervo da Reserva técnica do Museu Nacional de Belas Artes, Rio de Janeiro.



a) Vista geral da Reserva técnica do MNBA.
b) Moldagens em gesso patinado dos profetas Abacuc e Joel.
c) Moldagens em gesso natural das placas frontais dos tambores dos púlpitos da Igreja São Francisco Assis de Ouro Preto.
d) Moldagem em gesso natural do Cristo da Flagelação do Passo da Paixão de Congonhas do Campo.
Fotos: Alexandre Mascarenhas, 2011.

Entretanto pouco se sabe sobre a origem, a época de entrada no acervo, atribuição de execução das moldagens etc. As infomações são vagas e a biblioteca interna está fechada para reformas e restauro do espaço interno há 4 anos, não possibilitando pesquisas em seu arquivo.

Alguns antigos funcionários do MNBA lembram que na década de 1970 algumas peças do Aleijadinho estavam expostas, de forma aleatória, compondo espaços e corredores. Podemos, no entanto, afirmar que estas moldagens já se encontravam no MNBA em 1957, ano de publicação do artigo *Notas sobre as moldagens em gesso da E.N.B.A da U.B; peças preciosas da coleção escolar* de autoria de Alfredo Galvão[234] nos Arquivos da Escola Nacional de Belas Artes. Em uma das imagens, que ilustram o artigo, observamos em destaque a moldagem do Gladiador, mas podemos perceber que lateralmente e ao fundo estão expostas o Cristo da Coluna, o Cristo Crucificado, o púlpito da Igreja do Carmo de Sabará, um profeta e o medalhão da igreja de São Francisco de Assis de Ouro Preto.

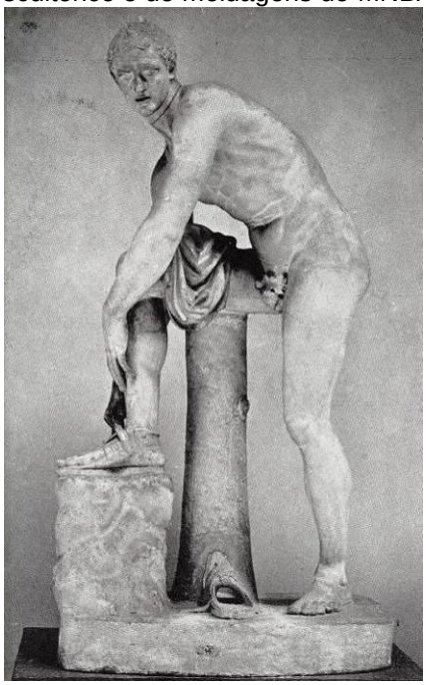
[234] GALVÃO, Alfredo. **Notas sobre as moldagens em gesso da E.N.B.A da U.B; peças preciosas da coleção escolar**. Arquivos da Escola Nacional de Belas Artes. Rio de Janeiro, (3):127-131, 1957. il fot.

Outras obras apresentadas nestes espaços expositivos são bustos de autoria de Marc Ferraz, Rodolfo Bernadelli, Honorato Manoel de Lima e Francisco Manoel Chaves Pinheiro; todos foram mestres, professores, alunos ou diretores da Academia Imperial de Belas Artes | Escola Nacional de Belas Artes (FIGURAS 137 e 138).

FIGURA 137: Acervo escultórico e de moldagens do MNBA, Rio de Janeiro.









a) Busto em bronze de autoria de Rodolfo Bernardelli.
b) Busto em bronze de autoria de Marc Ferraz.
c) Moldagem em gesso de cunho clássico – Jasão atando a sandália
d) Moldagem de cunho clássico - Vênus de Milo.
Fonte: GALVÃO, 1957.

Atualmente, o acervo das moldagens em gesso que representa o período clássico greco-romano, apresenta duas situações. Uma parte das peças, de vulto, está em exposição permanente em dois corredores laterais do segundo pavimento do Museu de Belas Artes. O restante das moldagens ocupa grande parte da reserva técnica destinada às esculturas, situada no pavimento térreo do referido Museu.

A responsável pela Seção de Esculturas do MNBA, Mariza Guimarães Dias; a chefa da reserva técnica Nilselia Maria Monteiro Campos Diogo; o técnico Alessander Batista de Souza e a chefe da Biblioteca e arquivo histórico, Mary Komatsu Shinkado vem realizando um trabalho de identificação e higienização das peças – obras finais, modelos e moldagens - de gesso em parceria com a restauradora e especialista em conservação Benvinda de Jesus Ribeiro.

FIGURA 138: MNBA: Moldagens diversas expostas em um corredor lateral do segundo pavimento.
O Gladiador em destaque e algumas peças em gesso da obra da Aleijadinho – Cristo da Coluna, Cristo Crucificado, púlpito da Igreja do Carmo de Sabará, profeta Joel e medalhão de São Francisco de Assis.



Fonte: GALVÃO, 1957.

3.3.6 – Museu D. João VI | Escola de Arquitetura e Belas Artes da Universidade Federal do Rio de Janeiro |UFRJ.

A origem da fundação deste acervo se iniciou com o grupo de artistas que representava a Missao Artistica Francesa, convidada por D. Joao VI em 1816 para trabalharem na futura Escola Real de Ciencias, Artes e Oficios.

Inicialmente a coleção foi formada por 54 pecas que chegaram em 1816 e 1817. Em seguida foi encomendado um grande número de moldagens de gesso de esculturas gregas, italianas e francesas. “O acervo da Academia ampliou-se naturalmente devido a doações, aquisições, *envios* dos pensionistas, concursos para magistério, Exposições Gerais” [235]. Em 1866, Francisco Chaves Pinheiro, discípulo do escultor Marc Ferrez, declara que “... infelizmente a coleção de gesso, ora recebida, não pode satisfazer os fins que se teve em vista quando se autorizou a sua aquisição” e “não deixam dúvida que são moldadas sobre cópias infelizes de originais antigos; outras, vazadas em fôrmas já cansadas, gastas, (...) grosseiramente lixadas, denunciam a mão profana que acabou de estragá-las...” [236].

Em relação ao estado de conservação das moldagens e suas condições de acondicionamento, Alfredo Galvão (1975) ressalta que o mau trato e uso constante pelos professores e alunos nas aulas práticas, o clima úmido, as goteiras e a inexistência de restauradores competentes contribuíram para a inutilização de alguns exemplares da coleção e a necessidade de substituí-los por novoas reproduções.

Em 1908 a então denominada Escola Nacional de Belas Artes se instalou no novo edifício construído na Avenida Rio Branco, onde, desde 1937 abrigaria o Museu Nacional de Belas Artes. Entretanto, a Escola de Belas Artes foi transferida para o Campus Universitário do Fundão, criado em 1975, se instalando no edifício da Faculdade de Arquitetura e Urbanismo. Consequentemente, a coleção artística e acadêmica foi desmembrada e dividida entre as instituições.

O Museu D. João VI foi criado em 1979 com o objetivo de preservar e difundir a memória do ensino artístico no Brasil e, foi instalado no sexto pavimento do edifício da

---

[235] UFRJ, 1996.

[236] GALVAO, 1957, p.130.

Faculdade de Arquitetura e de Belas Artes no *campus* da UFRJ (FIGURAS 139 e 140). Possui um acervo de pinturas, esculturas em diversos materiais como o bronze, mármore ou gesso, modelos e moldagens em gesso, desenhos e gravuras. A maioria dos gessos se concentra no período entre o século XIX e princípios do século do XX e apresentam entre outros, trabalhos de professores, exercícios de alunos, exames de avaliação final ou de admissão por meio de concurso para a cadeira de escultura ou modelagem da Escola (FIGURA 141).

Entre as esculturas ou modelos, destacamos as obras de Eliseu Visconti, Vitor Meireles, Honorato Manoel de Lima, Francisco Manuel Chaves Pinheiro, Rodolfo Bernadelli, J.O. Correa Lima ou Celita Vaccani (TABELA 6).

FIGURA 139: Museu D. João VI, Campus Universitário UFRJ, Rio de Janeiro.



FIGURA 140: Museu D. João VI, Campus Universitário UFRJ, Rio de Janeiro.



Fotos: Alexandre Mascarenhas, 2009-2013.

FIGURA 141: Concurso para docência da cadeira de modelagem – Celita Vaccari | Escola Nacional de Belas Artes.



Fotos: Alexandre Mascarenhas, 2013.

TABELA 6: ESCULTORES – Academia Imperial de Belas Artes | Escola Nacional de Belas Artes

Marc Ferrez

(escultor francês | Missão Artística Francesa, 1816) – (França, 1788 – 1850, Rio de janeiro)

Honorato Manoel de Lima

Francisco Manoel Chaves Pinheiro

Rodolfo Bernadelli

J.O.Correa Lima **Celita Vaccani**

Fonte: Alexandre Mascarenhas, 2013.

A maior parte das moldagens de gesso que ainda continuam servindo para o ensino acadêmico – desenho, modelagem, moldagem e escultura – representam elementos arquitetônicos, fragmentos de colunas, capitéis, florões, rosáceas, rocalhas, cabeças e bustos de personalidades nacionais e internacionais, elementos fitomorfos, guirlandas e frisos. Observamos a variedade dos fornecedores por meio dos selos de identificação, entre os quais mencionamos: *Musee de Sculpture Comparee Palais du Trocadero*, *Musees Nationaux de Moulages*, *Ecole Boulle Paris* e *Ecole Imperiale des Beaux Arts*. Algumas pecas apresentam selo de numeração esmaltado ou em porcelana que servia para indicar a posicao e localizacao daquela obra em determinado arranjo expositivo. Outras apresentam apenas numeração de inventario em lápis ou tinta (FIGURA 142).

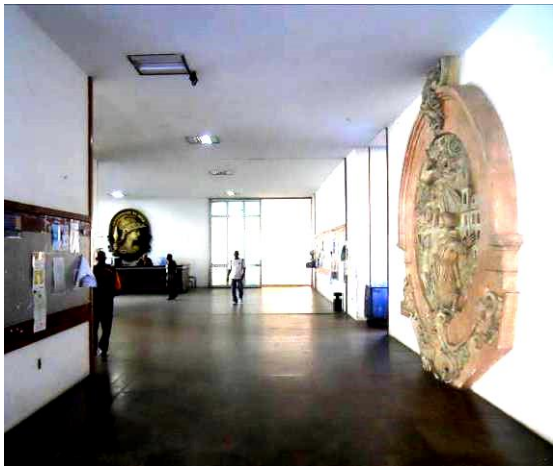
FIGURA 142: Museu D. João VI - Selos de identificação do fornecedor | Numeração em porcelana.



Fotos: Alexandre Mascarenhas, 2009-2013.

Em relação à obra de Aleijadinho, constatamos a presença de 5 moldagens em gesso. O hall de entrada do edifício que abriga a Escola de Arquitetura, a Escola de Belas Artes e o Museu D. João VI, no campus da UFRJ, no Rio de Janeiro, apresenta uma reprodução em gesso patinado do Medalhão (dimensões: 420,00 X 370,00 X 28,00 cm) do frontispício da Igreja de São Francisco de Assis de Ouro Preto. O acabamento em pátina de dois tons busca se aproximar dos tons originais das pedras que compõem a escultura original – cinza e castanho claro. A moldagem possui o selo | placa de identificação com atribuição a A.B. Meschessi, porém sem data especificada. Esta peça está cadastrada com o nº de registro 2220 e mencionada na página 171 da publicação da UFRJ, integrada ao 'Projeto de Pesquisa EBA 180 Anos', editada em 1996 e intitulada *Museu D. João VI: catálogo do acervo de artes visuais* (FIGURA 143).

FIGURA 143: Hall da EBA- UFRJ - Medalhão da Igreja de São Francisco de Assis.





Fotos: Alexandre Mascarenhas, 2009-2013.

Outras moldagens em gesso da obra de Aleijadinho também estão apontadas neste catálogo e se encontram atualmente no laboratório de conservação e restauro: Coroa (Dimensões: 53,0 X 49,0 X 40,0 cm, s/d, Nº de registro 2260, “obra de vulto”), Atlante (Dimensões: 69,0 X 183,0 X 7,0 cm, s/d, Nº de registro 3302, “coro da Igreja N. Sa. Carmo”) e Máscara de profeta (Dimensões: 39,0 X 30,0 X 16,0 cm, s/d, Nº de registro 3342, “Santuário Bom Jesus do Matozinhos – Congonhas do Campo”). A quinta e ultima moldagem deste grupo foi denominada “chave de verga” e se localiza fixada em uma das paredes do Museu D. João VI, disponível para pesquisas e praticas acadêmicas (FIGURA 144).

FIGURA 144: Museu D. João VI - UFRJ – Chave de Verga | Coroa | Atlante.





Fotos: Alexandre Mascarenhas, 2009-2013.

3.3.7 – Instituto Estadual do Patrimônio Artístico e Histórico Minas Gerais | IEPHA – Belo Horizonte, MG.

O Instituto Estadual do Patrimônio Artístico e Histórico Minas Gerais (IEPHA-MG) possui uma moldagem em gesso do profeta Oséias, a qual se encontra bastante degradada. Segundo o atual diretor desta instituição, Renato César José de Souza, está prevista uma intervenção de restauro para possibilitar sua relocação no hall de entrada do edifício. (FIGURA 145).

FIGURA 145: Instituto Estadual do Patrimônio Artístico e Histórico | Moldagem do profeta Oseias em 3 partes.



Fotos: Alexandre Mascarenhas, 2009.

3.3.8 – Museu Regional de São João del Rey, MG.

O Museu Regional de São João del Rei possui em seu acervo expositivo seis moldagens em gesso da obra de Aleijadinho que se encontram no pavimento térreo do sobrado do século XVIII que abriga uma importante coleção de arte sacra.

Estas reproduções de gesso receberam entre os anos 2008 e 2010 ações de conservação e restauro. O técnico em restauração de bens móveis, Aldo Araujo realizou patina em tons de cinza nos elementos escultóricos cujos originais são em pedra-sabão: profeta Baruc, placa do lavabo da sacristia da Igreja da ordem Terceira do Carmo de Ouro Preto, as duas placas frontais dos tambores dos púlpitos e do elemento da mesa do altar-mór da Igreja São Francisco de Assis de Ouro Preto. O púlpito do lado do Evangelho da Igreja da Ordem Terceira do Carmo de Sabará recebeu camada pictórica semelhante ao original em madeira policromado e dourado (FIGURAS 146 e 147).

Estas ações de intervenção de conservação das reproduções da obra de Antonio Francisco Lisboa seguiram um projeto de reabilitação do espaço de exposição dedicado ao movimento modernista de resgate e busca de referência artística nacional ocorrida nas décadas de 1920 e 1930. A sala em questão apresenta uma pintura mural de José Guimarães Vieira, do final da década de 1950 e foi reinaugurada em 2011. O responsável pela direção do museu, João Luís Domingues Barbosa, buscou, portanto revalorizar os símbolos da identidade nacional resgatada pelos intelectuais em 1924.

As placas informativas sobre as moldagens da obra de Aleijadinho informam que sua execução foi realizada pelo funcionário técnico do SPHAN, Eduardo Benjarano Tecles a partir de 1938.

FIGURA 146: Restauro do profeta Baruc. | Museu Regional de São Joao Del Rei e Sala de Exposição Permanente das moldagens em gesso patinado e policromado.



Fonte: Arquivo Museu Regional de São João del Rei, 2008. | Foto: Alexandre Mascarenhas, 2011.

FIGURA 147: Museu Regional de São Joao Del Rei – púlpito | detalhe altar-mor | Profeta Baruc.



Fotos: Alexandre Mascarenhas, 2009-2011.

3.3.9 – Museu de Arte Sacra – São Paulo, SP.

Apresentamos poucas informações sobre estas réplicas fundidas em bronze, encomendadas pelo proprietário do Banco Santos[237] na década de 2000. As quatro fundições executadas, de corpo inteiro, representam quatro profetas – Abdias, Ezequiel, Isaías e Joel – cujos originais em cantaria se encontram no adro e escadaria principal de acesso ao templo religioso dedicado ao Bom Jesus de matozinhos, em Congonhas do Campo.

Estas cópias em bronze foram primeiramente instaladas nos jardins externos do edifício-sede do Banco Safra, em São Paulo. Entretanto, logo após o processo de falência do referido banco, um conjunto de obras de arte, incluindo os quatro profetas foram cedidos ao Museu de Arte Sacra de São Paulo onde esses últimos foram relocados no pátio externo. O Museu de Arte Sacra está situado no bairro da Luz em São Paulo, próximo à Pinacoteca do Estado de São Paulo e ao Museu da Língua Portuguesa | Estação da Luz, integrando um complexo de edificações de cunho cultural. (FIGURA 148).

FIGURA 148: Museu de Arte Sacra - MAS - Profetas em bronze no pátio externo | Profeta Ezequiel. São Paulo.



Fonte: Alexandre Mascarenhas, junho de 2011.

[237] Parte do espólio de falência do Banco Santos o qual o IPHAN atuou e retirou as fundições em bronze e as transferiu para o Museu de Arte de São Paulo.

3.3.10 – Museu da Inconfidência – Ouro Preto, MG.

O Museu da Inconfidência foi uma das primeiras instituições a ser beneficiadas com a doação de moldagens em gesso da obra do Aleijadinho, ainda no final da década de 1930 e princípios dos anos 1940.

O acervo engloba nove moldagens; oito em gesso com atribuição a Eduardo Tecles e, uma de resina executada recentemente do busto do Chafariz do Alto da Cruz na tentativa de subsitituir o original em pedra-sabão pela reprodução, o qual a comunidade local não aceitou.

Das oito moldagens em gesso, apenas o profeta Daniel, em pátina acinzentada, se encontra em exposição permanente no espaço museológico da edificação - antiga Câmara e Cadeia de Ouro Preto – que abriga o Museu (FIGURA 149). Em documentos datados de 1946, constatamos que esta reprodução já fazia parte do acervo estava instalada na Sala VII, do primeiro pavimento, denominada Sala do Aleijadinho. Assim como já mencionamos, o inventário de “materiais” realizado em 31 de dezembro de 1946, de autoria de João Batista Magalhães Gomes, identifica a moldagem do profeta Daniel como objeto museológico nº 363.

FIGURA 149: Moldagem do profeta Daniel no Museu da Inconfidência, Ouro Preto.



Fotos: Alexandre Mascarenhas, 2011.

As outras sete moldagens – púlpito do lado da epístola da Igreja da Ordem Terceira do Carmo de Sabará, elemento do altar-mór, duas placas frontais dos tambores dos dois púlpitos e cabeça de Cristo do medalhão da fachada da Igreja de São Francisco de Assis de Ouro Preto, elemento ornamental com cabeça de Cristo da portada da Igreja de São Francisco de Assis de São João del Rei e uma placa do tambor do púlpito do lado do evangelho da Igreja da Ordem Terceira do Carmo de Sabará – estão conservadas na reserva técnica (FIGURA 150).

Deste grupo de réplicas, apenas o púlpito do lado da epístola da Igreja da Ordem Terceira do Carmo de Sabará recebeu policromia e douramento. A data desta intervenção é incerta. Os elementos restantes mantiveram a cor do gesso natural – branco.

FIGURA 150: Moldagens mantidas na reserva técnica.





Fotos: Alexandre Mascarenhas, 2011.

O Museu da Inconfidência possui um sistema de controle de acervo museologico denominado SCAM, onde estão catalogadas e inventariadas todas as obras da sua coleção. Estas fichas de catalogação apresentam informações relativas à autoria, às técnicas construtivas, bibliografia existente sobre tal peca e imagens fotográficas.

3.3.11 – Cine Ouro (antigo Cine Bandeirantes) – São Paulo, SP.

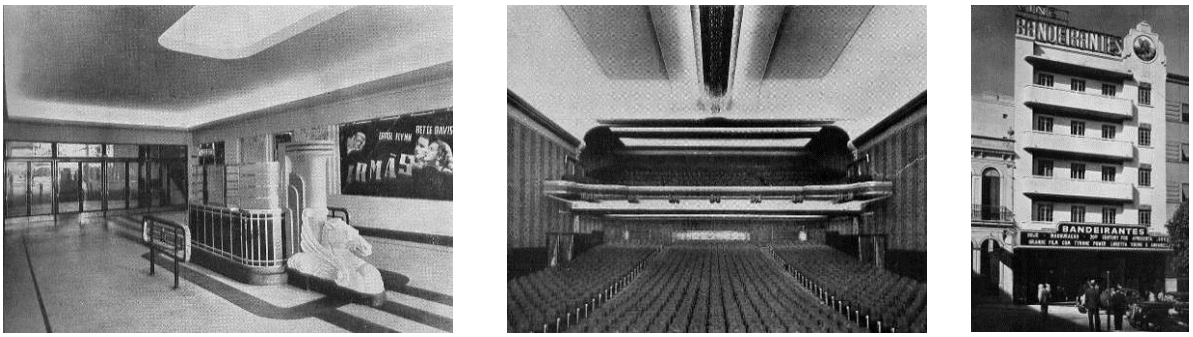
O antigo Cine Bandeirantes (FIGURA 151), inaugurado em 1939, instalado no Largo de Paissandu, em São Paulo, em estilo art déco, sofreu alterações arquitetônicas e tecnológicas na década de 1960. "Em 25 de maio de 1966, às 21 horas, o exibidor Paulo Sá Pinto reinaugura o Bandeirantes com o nome de Cine Ouro, quando réplicas de obras de Aleijadinho foram incorporadas à decoração" [238]. O espaço interno do cinema foi decorado no estilo *colonial brasileiro* e possuía cópias em gesso das obras de Aleijadinho - frontal do altar-mór da Igreja de São Francisco em Ouro Preto, os profetas Ezequiel e Joel - cedidas pela Faculdade de Arquitetura de Minas Gerais, com autorização do Patrimônio Histórico Nacional. Na sala de espera reproduziu-se uma rua típica de Ouro Preto com cópias de esculturas de Aleijadinho. O declínio do cinema ocorreu na década de 1980 quando a edificação foi demolida. Atualmente o espaço se transformou em um estacionamento. Não foi possível obter maiores informações ou imagens das moldagens em gesso ali instaladas.

A única notícia sobre as reproduções da obra de Aleijadinho usadas como elemento decorativo no Cine Ouro foi publicada em 13 de junho de 1966, no jornal O Globo com o título *O mais moderno das Américas* e relata o seguinte:

> "Acaba de ser inaugurado em S. Paulo, o cinema mais requintado e moderno do País: O Cine Ouro, cuja entrada reproduz uma rua colonial tipicamente brasileira, fazendo lembrar Ouro Preto. Na sala de projeção, beirais, portas, janelas e rótulas em estilo barroco, iluminados por lampiões, e uma réplica da liteira que pertenceu à marquesa de Santos... No *hall*, reproduções das obras do Aleijadinho (trazidas do acervo da Escola de Arquitetura da Universidade de Minas Gerais), uma livraria antiga e quadros de Debret. Entre as reproduções estão o altar-mór da igreja de São Francisco de Assis, de Ouro Preto, com o Santo Sepulcro anunciando às Tres Marias a ressurreição de Cristo e os profetas Ezequiel e Joel".
> ... o Sr. Paulo de Sá Pinto (proprietário do Cine Ouro) disse que a idéia de construir um cinema barroco era destinada *àqueles que não se podem afastar de S. Paulo, para conhecer Ouro Preto*. Nesta única rua encontrarão sossêgo dentro da agressividade desumana da grande São Paulo. Aqui haverá harmonia, tranqüilidade e beleza. A réplica dos profetas do Aleijadinho foi oferecida ao cinema pelo sr. Israel Pinheiro, Governador de Minas Gerais". GRAVATA, 1970, p.96.

[238] http://www.saopaulominhacidade.com.br/list.asp?ID=1340, acesso em 23 de abril de 2013.

FIGURA 151: Cine Bandeirantes em estilo art deco antes de ser reformulado e renomeado Cine Ouro.



Fonte: http://www.skyscrapercity.com/showthread.php?t=1079387&page=6, acesso em 23 /04/2013

3.3.12 – Museu Casa dos Contos – Ouro Preto | Ministério da Fazenda, BH | IHGMG, BH

O total de moldagens da obra de Aleijadinho está composta por moldagens de sete profetas. Entretanto não possível observar e estudar as moldagens pertencentes a esta instituição. Três peças – profetas Baruc, Isaías e Jeremias - se encontram em precário de conservação guardadas no depósito em Ouro Preto, de difícil acesso, onde aguardam recursos para serem restauradas. Duas moldagens, dos profetas Daniel e Joel, estão localizadas no saguão do Auditório do Ministério da Fazenda e, uma moldagem do profeta Oséias está localizada no Hall de entrada do Instituto Histórico e Geográfico de Minas Gerais IHGMG, em Belo Horizonte, os quais também não foram possíveis de pesquisar por falta de acesso. Uma moldagem do profeta Jonas aparece em uma fotografia em grupo com outras três moldagens em frente da Casa dos Contos, no entanto, não se sabe sua localização atual (FIGURA 152).

FIGURA 152: Moldagens de 7 profetas: Casa dos Contos, Ouro Preto | Saguão do Auditório do Ministério da Fazenda e Instituto Histórico e Geográfico, Belo Horizonte, MG.










a) Moldagem do profeta Baruc – Casa dos Contos.
b) Moldagem do profeta Isaías – Casa dos Contos..
c) Moldagem do profeta Jeremias – Casa dos Contos.
d) Conjunto de fragmentos das moldagens em gesso dos profetas Baruc, Isaías e Jeremias – Casa dos Contos.
e) Conjunto de moldagens de 4 profetas expostos no interior do Museu Casa dos Contos, Ouro Preto, s/d.
f) Moldagem do profeta Joel – Auditório do Ministério da Fazenda.
g) Moldagem dom profeta Oséias – hall de entrada do IHGMG.
Fonte: Acervo Casa dos Contos.

3.3.13 – Faculdades Metodistas Izabela Hendrix – Belo Horizonte, MG.

Observamos uma moldagem do busto do profeta Daniel no corredor do segundo pavimento do edifício principal das Faculdades Metodistas Izabela Hendrix, em Belo Horizonte. Não se encontrou qualquer documentação sobre esta peça nos arquivos ou inventários da FAMIH, portanto, não se obteve maiores informações sobre a data de entrada ou forma de aquisição desta reprodução nesta instituição (FIGURA 153).

FIGURA 153: Faculdades Metodistas Izabela Hendrix – Belo Horizonte | Busto profeta Daniel



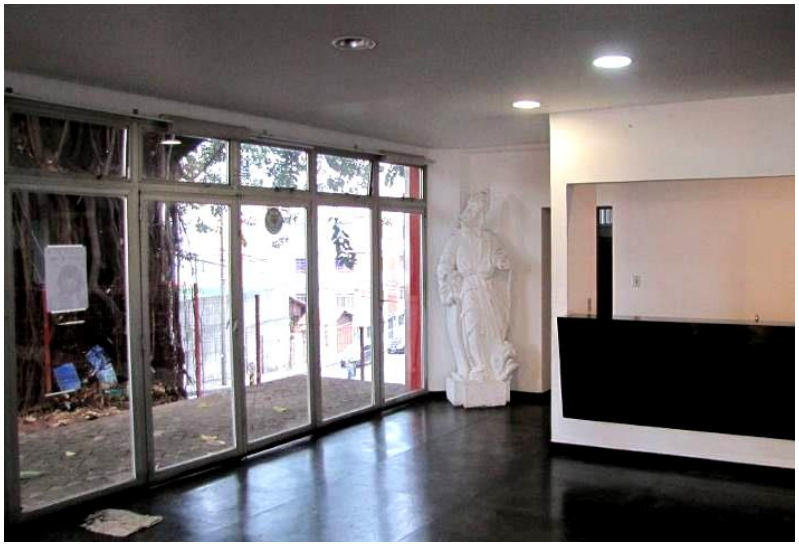


Fotos: Alexandre Mascarenhas, 2011.

3.3.14 – Instituto dos Arquitetos do Brasil – Belo Horizonte, MG.

O Instituto dos Arquitetos do Brasil | IAB-MG, em Minas Gerais, apresenta, no canto do salão interno de sua sede, localizada no bairro Serra, em Belo Horizonte, uma reprodução em gesso do profeta Oséias. Apesar de inúmeras visitas técnicas e solicitações aos dirigentes, gestores e profissionais da administração desta instituição, não foi possível obter qualquer informação histórica ou técnica desta moldagem (FIGURA 154).

FIGURA 154: Instituto dos Arquitetos do Brasil – MG – sede em Belo Horizonte | Profeta Oséias.





Fotos: Alexandre Mascarenhas, 2011.

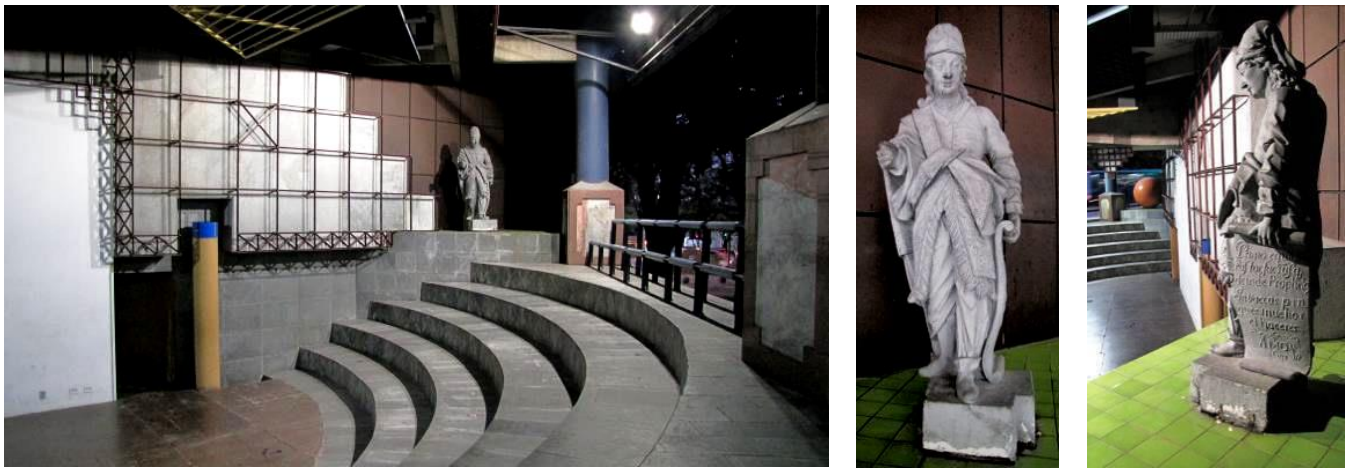
3.3.15 – Memorial da Mineração | Edificio Rainha da Sucata – Belo Horizonte, MG.

O Museu de Mineralogia Prof. Djalma Guimarães foi inaugurado em junho de 2000, como parte integrante do Memorial da Mineração, na Praça da Liberdade, no prédio conhecido como “Rainha da Sucata”, de concepção pós-moderna, cujo projeto é de autoria dos arquitetos Éolo Maia e Sylvio Emrich de Podestá. Nos últimos anos, o Museu vem desenvolvendo uma série de projetos visando dinamizar sua atuação nas áreas educacional, cultural, de pesquisa, lazer e turismo.

O projeto arquitetônico contemplou também um pequeno teatro de arena aberto que se situa no pavimento térreo, no mesmo nível do passeio da rua, e, instalou em um canto uma moldagem em gesso, patinado em tom de cinza, do profeta Amos (FIGURA 155).

Recentemente, em setembro de 2011, houve um ato de vandalismo destruindo em fragmentos esta réplica que foi ‘recolhida’ pelo serviço de coleta de lixo da cidade. O ato de depredação e a conduta inexperiente dos profissionais da prefeitura de Belo Horizonte contribuíram para a perda deste patrimônio, bem integrado e objeto de referência da região cultural do entorno da praça da Liberdade (FIGURA 156).

FIGURA 155: Memorial da Mineração | Moldagem do profeta Amos instalado no canto do teatro de arena.



Fotos: Alexandre Mascarenhas, 2009 – 2011.

FIGURA 156: Ato de vandalismo e destruição da moldagem em gesso do Profeta Amos, setembro de 2011.





Fotos: Patricia Roiko, 2011

3.3.16 – Escritório do IPHAN em Salvador, Bahia.

Encontramos uma moldagem em gesso do profeta Ezequiel no escritório do IPHAN de Salvador. Segundo a Ficha Cadastral desta instituição, a réplica do profeta, em gesso patinado, apresenta n º de inventário 52.32 e foi enviada ainda na época em que Rodrigo Melo de Franco Andrade se encontrava na direção do SPHAN. A cópia, de autoria de Eduardo Tecles – moldador do Sphan – foi instalada em dezembro de 1953 no saguão de entrada da sede do 2º Distrito do Sphan em Salvador. Atualmente esta peça está situada no hall de entrada da Casa dos Sete Candeeiros, edificação localizada no centro histórico onde o Iphan estabeleceu, recentemente, um centro técnico dedicado à conservação e arqueologia (FIGURA 157).

Esta atual Superintendência Regional do IPHAN, com jurisdição sobre a Bahia, foi inicialmente criada em 1937, como 2º Distrito do Sphan, com sede em Salvador, cuja jurisdição abrangia ainda o estado de Sergipe até 1990. Neste ano, se tornaria na 7ª Coordenação Regional.

FIGURA 157: IPHAN de Salvador, Bahia – Moldagem em gesso patinado do profeta Ezequiel.



Foto: Cosme Salvador, 2013.

3.3.17 – Igreja de São Daniel Profeta (1960), Manguinhos, Rio de Janeiro.

> "Igreja de nave circular projetada por Oscar Niemeyer e construída em 1960, atendendo ao apelo da então primeira dama do Estado da Guanabara, senhora Sette Câmara. Hoje, despojada das obras de arte, encontra-se em mau estado de conservação. Cercada atualmente por várias favelas, a igreja foi erguida numa época em que Manguinhos ainda era pouco habitada. No entanto, a criminalidade e o tráfico se apoderaram do local, fazendo com que a obra do famoso arquiteto fosse alvo constante de bandidos. Quatorze quadros da Via Sacra, pintados em 1961 por Alberto da Veiga Guignard, a pedido de Niemeyer, e uma estátua de São Daniel, o profeta, feita em um molde criado por Aleijadinho, estão desaparecidos.[239](FIGURA 158)

FIGURA 158: Fachada da Igreja de São Daniel Profeta, Rio de Janeiro.



Fonte: http://www.rioecultura.com.br, acesso em 27 de abril de 2013

[239] http://www.rioecultura.com.br, acesso em 27 de abril de 2013.

3.3.18 – Museu de Historia del Arte de Montevideo, Uruguai.

A documentação mais antiga em relação à aquisição de peças de gesso para o atual Museo de Historia del Arte de Montevideo, data de 1951. Este espaço museográfico contempla uma vasta coleção de réplicas de esculturas, em sua maioria, provenientes de ateliês europeus de moldagens instalados nos museus de Berlim, do Louvre de Paris, no Museu Britânico de Londres, no Museu do Cairo e, no Museu de Antropología do México.

Entretanto, em 15 de outubro de 1948, a inauguração do *XII Salón Nacional de Pintura e Escultura* em Montevideu, contou com a presença de três oradores oficiais: o arquiteto Carlos Herrera Mac Lean, o Embaixador do Brasil José Roberto de Macedo Soares e o ministro da Instrução Pública e Previsão Social, prof. Oscar Secco Ellauri. Estes representantes fizeram "referências a duas moldagens de obras do Aleijadinho, oferecidas ao govêrno do Uruguai pelo diretor da Diretoria do Patrimônio Histórico, dr. Rodrigo M. F. de Andrade, por intermédio da Embaixada do Brasil naquela Capital" [240].

Não se conhece o primeiro destino e o espaço que esta coleção de gessos ocupou, entretanto sabemos que este *Museu de Moldagens* seria inaugurado apenas em 1971 no edifício onde ainda atualmente mantem além dos espaços museológicos, uma biblioteca com sala de consultas e uma cafeteria. Recentemente, sofreu alterações e adaptações em seu projeto museográfico e luminotécnico. Em seu subsolo, mantém uma reserva técnica e um laboratório de conservação e restauração das peças de gesso, coordenados pelo conservador Marcos Delgado, profissional proveniente da Academia de Belas Artes de Montevidéu.

O conceito e o programa de visitação da exposição, em caráter permanente, estão subdivididos em dois pavimentos em espaços diferenciados permitindo um trajeto cronológico e didático entre as diferentes épocas de espaço e tempo, abordando desde o período paleolítico, Egipto, Mesopotâmia, civilizações clássicas greco-romanas, o medievo e o renascimento europeu, o mundo precolombiano e a arte colonial das Américas. Neste contexto, observamos as duas moldagens em gesso patinado em tons de cinza, aproximando-se da coloração da pedra-sabão: o profeta

---

[240] La Manana. Montevideo, 16 de outubro de 1948. APUD GRAVATA, 1970, p.135.

Joel e a placa frontal do púlpito do lado da epístola que representa a cena bíblica de Jonas se atirando ao mar da Igreja São Francisco de Assis de Ouro Preto (FIGURA 159).

A Intendência Municipal de Montevideo criou um *folder* onde descreve objetivamente um pouco sobre a obra e vida de Antônio Francisco Lisboa, o Aleijadinho.

FIGURA 159: Museu de Historia del arte de Montevideo – Moldagens Aleijadinho | *Folder* da exposição.





Fotos: Alexandre Mascarenhas, 2011.

3.3.19 – Pavilhão do Brasil na Exposição de Bruxelas, Bélgica.

A informação que possuímos da moldagem de um dos profetas de Congonhas instalado na entrada do Pavilhão do Brasil na Exposição Internacional de Bruxelas (FIGURA 160) foi noticiada em 17 de janeiro de 1958 por Jaime Mauricio no jornal *O Correio da Manhã*, Rio de Janeiro [241].

O profeta reproduzido para incorporar parte da mostra foi Abacuc.

O tema escolhido pelo Brasil para seu pavilhão, projetado pelo arquiteto Sérgio Bernardes foi 'O Brasil constrói uma civilização ocidental nos trópicos'. Ana Luisa Nobre, em seu artigo *A feira mundial de Bruxelas de 1958: o pavilhão brasileiro*

[241] MAURICIO, Jaime. **Pavilhão do Brasil em Bruxelas**. *In*: Correio da Manhã. Rio de Janeiro, 17 ago. 1958, 2ª cad. p.2. (Itinerário das artes plásticas). APUD GRAVATA, 1970.

ressalta que “a idéia era apresentar as diferentes fases do desenvolvimento do país: os ciclos da cana de açúcar, do ouro, da borracha e do café, culminando na era de expansão industrial”.[242]

> “A exposição no pavilhão foi como uma Arca de Noé, com imagens e objetos que ilustravam a riqueza do país: a natureza deslumbrante (minerais, frutas exóticas, papagaios); uma cultura diversa (índios, arte popular, barroco); e potencial econômico (refinarias, carros, indústria do aço). Junto à entrada foram expostos símbolos da natureza e da tradição: um tronco de madeira amazônica de 25 toneladas e uma réplica da estátua de Habacuque, de Aleijandinho, parte do famoso conjunto barroco de Congonhas do Campo. No meio da caminhada pela rampa, o Brasil enterrou de vez todos os clichês de inferioridade e subdesenvolvimento, apresentando-se como uma moderna nação católica, através de fotografias - visíveis na descida por todos os lados - da arquitetura moderna e vistas panorâmicas das grandes metrópoles brasileiras. O ponto alto foi uma grande maquete cercada por paredes repletas de imagens gigantescas da futura capital Brasília: a expressão máxima da ambição brasileira em tornar-se um Estado moderno”.[243]

FIGURA 160: Pavilhão do Brasil na Exposição de Bruxelas, Bélgica.



Fonte: http://www.ufrgs.br/propar/publicacoes/ARQtextos/pdfs, acesso em 27 de abril de 2013

[242] PAVILHAO DO BRASIL em: http://www.ufrgs.br/propar/publicacoes/ARQtextos/pdfs**,** acesso em 27 de abril de 2013.

[243] PAVILHAO DO BRASIL em: http://www.vitruvius.com.br/revistas/read/arquitextos/01.007/947, acesso em 27 de abril de 2013.

3.3.20 – IV Feira Internacinal de Nova York & Organização dos Estados Americanos | OEA, Washington D.C., EUA.

Uma réplica em cimento do profeta Daniel havia sido doada pelo então governador de Minas Gerais José Francisco Bias Fortes para participar, em 1960, da IV Feira Internacional da cidade de Nova York. Entretanto, em 1961 foi mencionado no jornal *O Diário*, de Belo Horizonte, que uma cópia do mesmo profeta, Daniel, foi instalada nos jardins do edifício que abriga a Organização dos Estados Americanos | OEA, em Washington D. C.. Acreditamos, com base nas datas e na proximidade de distância entre as cidades de Nova York e Washington, que a moldagem em cimento do profeta Daniel seja a mesma, que apenas teria sido transportada de uma cidade a outra.[244]

3.3.21 – *Museu Royal College of Art* - Londres, Inglaterra.

O governo da Inglaterra solicitou ao governo brasileiro uma reprodução em escala real de um dos profetas de Congonhas do Campo para figurar na exposição sobre a arte brasileira, realizada pelo *Royal College of Art* em Londres no período de 4 de novembro a 5 de dezembro de 1964. Foi enviado como empréstimo a moldagem do profeta Daniel e algumas fotografias dos profetas como complementação para maior entendimento do contexto histórico, arquitetônico e artístico do período colonial.

---

[244] **Réplica do Aleijadinho na OEA** (Organização dos Estados Americanos). *In*: O Diário. Belo Horizonte, 28 out.1961, p.7. | **Aleijadinho nos jardins da OEA**. *In*: Estado de Minas. Belo Horizonte, 12 nov. 1961, 3ª sec. p.4.| **Barroco mineiro em Nova York: Profeta Daniel doado para exposição internacional.** *In*: Estado de Minas. Belo Horizonte, 27 de abril. 1960, 1ª sec. p.6. | **Aleijadinho vai morar em Nova Iorque**. *In*: O Diário. Belo Horizonte, 27 abr. 1960, p.1. ilust. APUD GRAVATA, 1970.

3.4 Inventário e Mapeameno de Danos das Moldagens da obra de Aleijadinho.

Por meio da experiência obtida na área de restauro e preservação de obras de valor cultural, constata-se a necessidade de implementar as pesquisas em conservação de esculturas de gesso, técnica praticamente desconhecida e pouco valorizada atualmente.

Este estudo, focado na obra de Aleijadinho, localizou um número relativamente grande de reproduções, sobretudo em gesso. Imediatamente decidiu-se inventariar estes exemplares moldados das instituições nacionais. Esta parte da tese teve como base os raros dados encontrados em documentos com informações escassas quanto aos profissionais e às técnicas utilizadas no processo de execução dos moldes e das moldagens de parte da obra (de vulto) de Antônio Francisco Lisboa. Poucas foram também as informações concretas sobre as épocas em que estas moldagens transitaram no Brasil, ou até mesmo no exterior.

Até abril de 2013, as pesquisas apontam 110 moldagens. Deste total, constatamos que 98 são em gesso, 7 em cimento, 4 em bronze e 1 em resina. As instituições que abrigam tais peças apresentam, em sua maioria, função acadêmica ou museológica.

A seguir, apresenta-se um quadro (TABELA 7) onde estão especificadas as moldagens existentes em cada instituição, com informações do material de execução e ilustrado por uma fotografia.

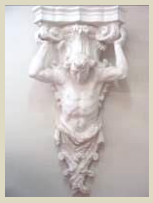
TABELA 7: Listagem das instituições e suas respectivas moldagens.

INSTITUIÇÃO	N º	OBRA	MATERIAL	FOTO
Escola de Arquitetura da Universidade Federal do Rio Grande do Sul – Porto Alegre	01	Busto Profeta Naum Original: Adro Santuário do Bom Jesus de Matozinhos,Congonhas	Gesso	
	02	Busto Profeta Joel Original: Adro Santuário do Bom Jesus de Matozinhos,Congonhas	Gesso	
	03	Busto Profeta Abdias Original: Adro Santuário do Bom Jesus de Matozinhos,Congonhas	Gesso	
	04	Busto Profeta Abacuc Original: Adro Santuário do Bom Jesus de Matozinhos,Congonhas	Gesso	
	05	Busto Profeta Amos Original: Adro Santuário do Bom Jesus de Matozinhos,Congonhas	Gesso	
	Subtotal			**5 moldagens**
Museu Nacional de Belas Artes – Rio de Janeiro	06	Cristo da Coluna	Gesso	
	07	Cristo Flagelado Original: Passo da Flagelação - Congonhas	Gesso	

	08	Cristo Crucificado da Igreja Matriz de Nossa Senhora da Conceição - Catas Altas do Mato Dentro	Gesso	
	09	Medalhão da Portada da Igreja de São Francisco de Assis – Ouro Preto	Gesso	
	10	Profeta Abacuc Original: Adro Santuário do Bom Jesus de Matozinhos,Congonhas	Gesso pátina	
	11	Profeta Joel Original: Adro Santuário do Bom Jesus de Matozinhos,Congonhas	Gesso pátina	
	12	Placa frontal do tambor do púlpito do lado do evangelho da Igreja São Francisco de Assis – Ouro Preto	Gesso	
	13	Placa frontal do tambor do púlpito do lado da epístola da Igreja São Francisco de Assis – Ouro Preto	Gesso	
	14	Púlpito (3 partes) do lado do evangelho da Igreja da Ordem Terceira do Carmo – Sabará	Gesso	
	Subtotal			**9 moldagens**
	15	Medalhão da Portada da Igreja São Francisco de Assis – Ouro Preto	Gesso policromado	

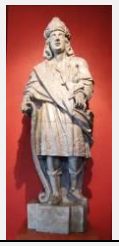
Museu D. João VI – Universidade Federal do Rio de Janeiro | Escola de Belas Artes e de Arquitetura da Universidade Federal do Rio de Janeiro	16	Chave de verga | Fragmento com querubim de asas e volutas da Portada da Igreja Matriz de Nossa Senhora da Conceição - Congonhas	Gesso	
	17	Atlante da Igreja da Ordem Terceira do Carmo – Sabará	Gesso policromado	
	18	Coroa Portada | Tarja da Igreja das Mercês e Misericórdia (Mercês de Cima) – Ouro Preto	Gesso	
	19	Máscara de profeta (?)	?	–
	Subtotal			**5 moldagens**
Instituto dos Aquitetos do Brasil | IAB – Belo Horizonte	20	Profeta Jonas Original: Adro Santuário do Bom Jesus de Matozinhos,Congonhas	Gesso	
	Subtotal			**1 moldagem**
Instituto Estadual Patrimônio Histórico e Artístico – BH	21	Profeta Oséias Original: Adro Santuário do Bom Jesus de Matozinhos,Congonhas	Gesso	
	Subtotal			**1 moldagem**

Memorial da Mineração | Edifício “Rainha da Sucata” – Belo Horizonte	22	Profeta Amos Original: Adro Santuário do Bom Jesus de Matozinhos,Congonhas	Gesso	
	Subtotal			**1 moldagem**
FAMIH – Faculdades Metodistas Izabela Hendrix - Belo Horizonte	23	Busto Profeta Daniel Original: Adro Santuário do Bom Jesus de Matozinhos,Congonhas	Gesso	
	Subtotal			**1 moldagem**
Escola de Arquitetura e Urbanismo da Universidade Federal de Minas Gerais – Belo Horizonte	24	Cabeça Profeta Amos (Museu EA) Original: Adro Santuário do Bom Jesus de Matozinhos,Congonhas	Gesso	
	25	Busto Profeta Naum (Museu EA) Original: Adro Santuário do Bom Jesus de Matozinhos,Congonhas	Gesso pátina	
	26	Busto Profeta Abdias (Museu EA) Original: Adro Santuário do Bom Jesus de Matozinhos,Congonhas	Gesso pátina	
	27	Busto Profeta Abacuc (Museu EA) Original: Adro Santuário do Bom Jesus de Matozinhos,Congonhas	Gesso	
	28	Busto Profeta Isaías (Museu EA) Original: Adro Santuário do Bom Jesus de Matozinhos,Congonhas	Gesso	

	29	Busto profeta Amos (Sala 408) Original: Adro Santuário do Bom Jesus de Matozinhos,Congonhas	Gesso	
	30	Cabeça Abacuc (Sala Foto-documentação) Original: Adro Santuário do Bom Jesus de Matozinhos,Congonhas	Gesso	
	31	Busto Profeta Daniel (Reserva Técnica) Original: Adro Santuário do Bom Jesus de Matozinhos,Congonhas	Gesso	
	32	Busto Feminino do Chafariz do Alto da Cruz – Ouro Preto (Museu EA)	Gesso	
	33	Atlante – Lado da Epístola da Igreja N. Sa. Carmo – Sabará (Museu EA)	Gesso	
	34	Lavabo da Sacristia da Igreja N. Sa. Carmo – Ouro Preto (Museu EA)	Gesso	
	35	Lavabo da Sacristia da Igreja N. Sa. Carmo – Ouro Preto (Depósito)	Gesso	

	36	Fragmento superior do Lavabo da Sacristia da Igreja N. Sa. Carmo – Ouro Preto (Depósito)	Gesso	
	37	Fragmento superior da portada da Igreja de Senhor Bom Jesus de Matozinhos (São Miguel e Almas) – Ouro Preto (Depósito)	Gesso	
	38	Púlpito (3 partes) do lado do Evangelho da Igreja N. Sa. Carmo – Sabará - (caixa com moedas, São Matheus e São João evangelista)	Gesso	
	39	Fonte | Chafariz da Samaritana – Museu de Arte Sacra – Mariana (Museu EA)	Gesso	
	40	Profeta Joel (Jardim externo) Original: Adro Santuário do Bom Jesus de Matozinhos,Congonhas	Cimento	
	41	Profeta Amos (Jardim externo) Original: Adro Santuário do Bom Jesus de Matozinhos,Congonhas	Cimento	
	42	Profeta Jonas (Hall de entrada) Original: Adro Santuário do Bom Jesus de Matozinhos,Congonhas	Gesso	

	43	Profeta Naum (Hall elevadores) Original: Adro Santuário do Bom Jesus de Matozinhos,Congonhas	Cimento com pó de arenito	
	44	Profeta Abdias (Pátio interno lanchonete) Original: Adro Santuário do Bom Jesus de Matozinhos,Congonhas	Cimento com pó de arenito	
	45 e 46	2 querubins segurando escapulário da Portada Igreja de Nossa Senhora das Mercês e Misericórdia – Ouro Preto (Museu EA)	Gesso	 
	47	Elemento central da Portada da Igreja de Nossa Senhora do Carmo – Sabará – (cabeça de querubim e rocalhas) (Museu EA)	Gesso	
	48	Medalhão da Portada da I. S. Francisco de Assis – Ouro Preto (Depósito ?)	Gesso	
	49	Placa frontal do tambor do púlpito do lado do evangelho da Igreja São Francisco de Assis – Ouro Preto (cachorro) (Museu EA)	Gesso	
	50	Placa frontal do tambor do púlpito do lado da epístola da Igreja São Francisco de Assis – Ouro Preto (barco) (Museu EA)	Gesso	

	51	Placa lateral do tambor do púlpito do lado do evangelho da Igreja N. Sa. Carmo – Sabará - (caixa com moedas, São Matheus e São João evangelista) (Biblioteca)	Gesso	
	Subtotal			**28 moldagens**
Museu regional de São João del Rei	52	Púlpito (3 partes) do lado do evangelho da Igreja N. Sa. Carmo – Sabará - (caixa com moedas, São Matheus e São João evangelista)	Gesso policromado	
	53	Profeta Baruc Original: Adro Santuário do Bom Jesus de Matozinhos,Congonhas	Gesso pátina	
	54	Placa do Lavabo da Sacristia da Igreja N. Sa. Carmo – Ouro Preto	Gesso pátina	
	55	Placa frontal do tambor do púlpito do lado do evangelho da Igreja São Francisco de Assis – Ouro Preto (cachorro)	Gesso pátina	
	56	Placa frontal do tambor do púlpito do lado da epístola da Igreja São Francisco de Assis – Ouro Preto (barco)	Gesso pátina	
	57	Frontal do altar-mor da Igreja São Francisco de Assis – Ouro Preto	Gesso policromado com douramento	
	Subtotal			**6 moldagens**

BR - 040	58	Profeta Abacuc Original: Adro Santuário do Bom Jesus de Matozinhos,Congonhas	Cimento	
	Subtotal			**1 moldagem**
Museu de Arte Sacra de São Paulo	59	Profeta Abdias Original: Adro Santuario do Bom Jesus de Matozinhos,Congonhas	Bronze	 
	60	Profeta Ezequiel Original: Adro Santuário do Bom Jesus de Matozinhos,Congonhas	Bronze	
	61	Profeta Isaías Original: Adro Santuário do Bom Jesus de Matozinhos,Congonhas	Bronze	 
	62	Profeta Joel Original: Adro Santuário do Bom Jesus de Matozinhos,Congonhas	Bronze	
	Subtotal			**4 fundições**
Fundação Armando Álvares Penteado | FAAP – São Paulo	63	Profeta Baruc Original: Adro Santuário do Bom Jesus de Matozinhos,Congonhas	Gesso pátina	 
	64	Profeta Abdias Original: Adro Santuário do Bom Jesus de Matozinhos,Congonhas	Gesso pátina	
	65	Profeta Amos Original: Adro Santuário do Bom Jesus de Matozinhos,Congonhas	Gesso pátina	 
	66	Profeta Daniel Original: Adro Santuário do Bom Jesus de Matozinhos,Congonhas	Gesso pátina	
	67	Profeta Isaías Original: Adro Santuário do Bom Jesus de Matozinhos,Congonhas	Gesso pátina	 
	68	Profeta Jeremias Original: Adro Santuário do Bom Jesus de Matozinhos,Congonhas	Gesso pátina	

	69	Profeta Joel Original: Adro Santuário do Bom Jesus de Matozinhos,Congonhas	Gesso pátina	
	70	Profeta Jonas Original: Adro Santuário do Bom Jesus de Matozinhos,Congonhas	Gesso pátina	
	71	Profeta Naum Original: Adro Santuário do Bom Jesus de Matozinhos,Congonhas	Gesso pátina	
	72	Profeta Oséias Original: Adro Santuário do Bom Jesus de Matozinhos,Congonhas	Gesso pátina	
	73	Atlante – Lado da Epístola da Igreja N. Sa. Carmo - Sabará	Gesso policromado	
	74	Púlpito (3 partes) do lado do Evangelho da Igreja N. Sa. Carmo – Sabará - (caixa com moedas, São Matheus e São João evangelista)	Gesso policromado com douramento	
	75	Púlpito (3 partes) do lado do Epístola da Igreja N. Sa. Carmo – Sabará - (poço de Jacó, São Marcos e São Lucas)	Gesso policromado com douramento	
	76	Placa frontal do tambor do púlpito do lado do evangelho da Igreja São Francisco de Assis – Ouro Preto	Gesso pátina	
	77	Placa frontal do tambor do púlpito do lado da epístola da Igreja São Francisco de Assis – Ouro Preto	Gesso pátina	

	78	Placa do Lavabo da Sacristia da Igreja N. Sa. Carmo – Ouro Preto	Gesso pátina	
	79	Tarja da Portada da Igreja de Nossa senhora das Mercês e Misericórdia (Mercês de Cima) – Ouro Preto	Gesso pátina	
	80	Tarja (Arca de Noé) da Portada da Igreja Matriz de Nossa Senhora da Conceição - Congonhas	Gesso pátina	
	81	Selo dourado (cristo assentado) Igreja da Ordem Terceira do Carmo de Ouro Preto	Gesso policromado com douramento	
	82	Selo dourado (Jeremias) Igreja da Ordem Terceira do Carmo de Ouro Preto	Gesso policromado com douramento	
	83	Portada da Igreja de São Francisco de Assis de Ouro Preto	Gesso policromado e pátina	

	84	Portada da igreja Nossa Senhora Do Carmo de Ouro Preto	Gesso policromado e pátina	
	Subtotal			**22 moldagens**
Museu da Inconfidência – Ouro Preto	85	Profeta Daniel Original: Adro Santuário do Bom Jesus de Matozinhos,Congonhas	Gesso pátina	
	86	Cabeça de São Francisco de Assis do Medalhão da fachada da Igreja São Francisco de Assis – Ouro Preto	Gesso pátina	
	87	Púlpito (3 partes) do lado do Epístola da Igreja N. Sa. Carmo – Sabará - (Poço de Jacó, São Marcos e São Lucas)	Gesso policromado com douramento	 
	88	Frontal do altar-mor da Igreja São Francisco de Assis – Ouro Preto	Gesso	
	89	Placa frontal do tambor do púlpito do lado do evangelho da Igreja São Francisco de Assis – Ouro Preto (cachorro)	Gesso	
	90	Placa frontal do tambor do púlpito do lado da epístola da Igreja São Francisco de Assis – Ouro Preto (barco)	Gesso	

	91	Cabeça de Cristo da Portada da Igreja de São Francisco de Assis de São João del Rei	Gesso pátina	
	92	Placa lateral do tambor do púlpito do lado do evangelho da Igreja N. Sa. Carmo – Sabará - (São Matheus e São João evangelista)	Gesso	
	93	Busto feminino do Chafariz do Alto da Cruz – Ouro Preto	Resina	
	Subtotal			**9 moldagens**
Museu Casa dos Contos – Ouro Preto Ministério da Fazenda, BH IHGMG, BH	94	Profeta Baruc - Congonhas	Gesso	
	95	Profeta Isaías - Congonhas	Gesso	
	96	Profeta Jeremias - Congonhas	Gesso	
	97	Profeta Jonas - Congonhas	Gesso	
	98	Profeta Oseias - Congonhas	Gesso	
	99	Profeta Daniel - Congonhas	Gesso	
	100	Profeta Joel - Congonhas	Gesso	
	Subtotal			**7 moldagens**
Escritório do IPHAN de Salvador – Bahia	101	Profeta Ezequiel – Congonhas Original: Adro Santuário do Bom Jesus de Matozinhos,Congonhas	Gesso pátina	
	Subtotal			**1 moldagem**
Igreja de São Daniel Profeta Rio de Janeiro	102	Profeta Daniel – Congonhas	Cimento	–
	Subtotal			**1 moldagem**
Cine Ouro (antigo Cine Bandeirantes) – São Paulo	103	Profeta Joel - Congonhas	Gesso	–
	104	Profeta Ezequiel - Congonhas	Gesso	–
	105	Frontal do altar-mor da Igreja São Francisco de Assis – Ouro Preto	Gesso	–
	Subtotal			**3 moldagens**

Museo del Arte de Montevideo - Uruguai	106	Profeta Joel Original: Adro Santuário do Bom Jesus de Matozinhos,Congonhas	Gesso pátina	
	107	Placa frontal do tambor do púlpito do lado da epístola da Igreja São Francisco de Assis – Ouro Preto	Gesso pátina	
	Subtotal			**2 moldagens**
Pavilhão do Brasil na Exposição Internacional de Bruxelas - Belgica.	108	Profeta Abacuc Original: Adro Santuário do Bom Jesus de Matozinhos,Congonhas	Cimento	–
	Subtotal			**1 moldagem**
OEA | Organização dos Estados Americanos | IV Feira Internacinal de Nova York	109	Profeta Daniel Original: Adro Santuário do Bom Jesus de Matozinhos,Congonhas	Cimento	–
	Subtotal			**1 moldagem**
Museu *Royal College of Art*, Londres - Inglaterra	110	Profeta Daniel Original: Adro Santuário do Bom Jesus de Matozinhos,Congonhas	Gesso	–
	Subtotal			**1 moldagem**
	TOTAL:			**110 moldagens**

Fonte: Alexandre Mascarenhas, 2009 - 2013.

Apresenta-se, em seguida, um Apêndice (VOLUME 2) composto por fichas de inventário e mapeamento de danos de cada uma das moldagens encontradas. Com isto, pretende-se mostrar o estado de conservação e auxiliar nas futuras pesquisas na área da restauração de obras em gesso e, sobretudo destas moldagens da obra de Aleijadinho, cujo valor ultrapassa o artístico e histórico.

O diagnóstico - resultado do estudo dos danos e o entendimento das causas e dos agentes responsáveis pelos danos de cada peça - contribuirá para o direcionamento adequado do tratamento a ser aplicado para cada situação observada.

Cada ficha apresenta dados pertinentes como levantamento métrico, levantamento fotográfico, informações de localização e situação das peças em suas instituições e, levantamento gráfico detalhado dos danos.

Este processo metodológico foi criado pelo autor em função das práticas adquiridas no mercado de trabalho e das necessidades de adaptação no que diz respeito à execução de mapas de danos para projetos de conservação e restauro de edificações históricas ou obras de arte – bens integrados ou móveis. O autor utiliza e repassa este saber-fazer aos alunos do ‘Curso Tecnólogo Superior em Restauro’ do Instituto Federal Minas Gerais *campus* Ouro Preto, onde ministra as disciplinas intituladas Prática de Restauro I, Prática de Restauro II, Prática de Restauro III e Prática de Restauro IV. Dentro deste contexto, os dicentes executam um dossiê que contempla levantamento histórico, geográfico, sócio-cultural, urbano e arquitetônico, métrico, fotográfico, mapeamento de patologias do objeto de estudo – edifícios residenciais, religiosos ou militares ou elementos urbanos como pontes, chafarizes ou fontes – para finalmente realizarem o diagnostico e o caderno de especificação técnica.

De uma forma geral, as moldagens se encontram em razoável estado de conservação, sobretudo aquelas que esato situadas em instituições que mantem profissionais de conservação e restauro para a preservação e manutenção das pecas, como por exemplo, a FAAP, o Museu Regional de São João del Rey, o Museu da Inconfidência, o Museu D. João VI, IPHAN de Salvador e o Museo de Historia del Arte de Montevideo. As moldagens em pior estado de conservação com peças muito fragmentadas se encontram no Museu Casa dos Contos, IEPHA e Museu Nacional de Belas Artes. A Escola de Arquitetura – UFMG apresenta algumas cópias em péssimo estado de conservação: os dois profetas, em cimento, situados no jardim externo, o fragmento superior da portada da Igreja de Senhor Bom Jesus de Matozinhos de Ouro Preto, o lavabo e seu fragmento superior da Sacristia da Igreja Nossa Senhora do Carmo de Ouro Preto e, o púlpito completo (3 partes) da Igreja de Nossa Senhora do Carmo de Sabará.

3.5 – Algumas considerações sobre a história e iconografia das obras escultóricas e arquitetônicas reproduzidas em gesso do mestre Antônio Francisco Lisboa.

"Igreja das Mercês de Baixo, igreja
De São Miguel das Almas, sacristias,
Talhas douradas, tristes harmonias,
Onde o ouro velho e fulgido lampeja.

Dolente Chafariz de Antônio Dias,
Casa dos Contos em que a luz adeja,
Nobre cidade-altar, bendita seja
A lágrima das tuas litanias!

O Bom Jesus da Casa Verde fala,
E a Santíssima Mãe da Boa Morte,
Nos teus ocasos de violeta e opala...

Na Ladeira do Vira-Saia, brilha
Ainda a glória de Chico Rei, e a sorte,
A infortunada sorte de Marília..."

Salomão Jorge, poeta. (JORGE, [196-], p.33)

No que diz respeito à obra de Antônio Francisco Lisboa, abordamos abaixo apenas àquelas de cunho arquitetônico e escultórico que passaram pelo processo de reprodução em princípios do século XX. Os originais, em cantaria ou em madeira, receberam moldes que serviriam para executar um grupo de cópias, portanto da mesma escala de tamanho, que foram posteriormente distribuídas em instituições museológicas e acadêmicas das mais variadas cidades do país e do exterior.

Apresentamos, portanto, um pouco sobre a história construtiva e iconográfica de cada uma destas peças.

3.5.1 - Chafariz do Alto da Cruz do Padre Faria – Ouro Preto (1757-1761):

A autoria atribuída a Antônio Francisco Lisboa foi constatada a partir de pesquisas realizadas por Lúcio Costa e, posteriormente, corroborado por Sylvio de Vasconcellos. A iconografia deste chafariz e, sobretudo, a análise formal e estilística do busto de figura feminina (FIGURA 161) foram os aspectos preliminares e conclusivos para tal afirmação. Apesar de a encomenda ter sido solicitada pela Câmara Municipal a

Manuel Francisco Lisboa, este teria terceirizado a obra ao seu filho, que naquele período já possuía conhecimentos técnicos e artísticos para tal incumbência. Susy de Mello (1985, p.216) descreve formalmente o chafariz da seguinte forma:

> "(...) apresenta composicao mais tradicional, com os cunhais enquadrando o frontispício caiado de branco e sobre o qual se destaca uma cartela reta, arrematada no centro por uma concha, e que contem três carrancas em pedra. Seu tanque é reto mas, na parte superior, é limitado por uma leve cimalha de pedra e completada por outra voluta. Logo acima ergue-se um belo busto feminino em pedra-sabao, datado de 1761".

FIGURA 161: Busto de figura feminina do Chafariz do Alto da Cruz, Ouro Preto: original e moldagens.



a) Busto original em cantaria do Chafariz do Alto da Cruz, Ouro Preto.
b) Moldagem em gesso – EA – UFMG, BH.
c) Reprodução em resina – Museu da Inconfidência, Ouro Preto.
Fotos: Alexandre Mascarenhas, 2009-2013.

Lucio Costa afirma ter identificado

> "(...) a marca inicial de sua presença, no risco do chafariz feito, quando tinha apenas 13 anos, para o pátio da casa do Governador e onde estão definidos dois traços característicos do seu estilo pessoal: a graça (no perfil) e a veemência (na carranca); e no daquele outro, construído ao pé da escadaria de Santa Efigenia, no Alto da Cruz. E' que o risco deste chafariz, apresentado em 1757 por seu pai, é, tudo indica, de autoria, tal como o anterior, do próprio Antonio Francisco, já então com 19 anos. Isto porque, na sua composição concorre também um pormenor revelador da intenção plástica, que lhe vai marcar a obra futura, e que é o modo peculiar como os corucheus foram implantados: em vez de assentarem diretamente sobre as pilastras, na forma usual, foram criados lateralmente, num plano recuado, dois consolos para recebê-los, ficando eles, portanto, fora da prumada das pilastras. Resulta desse artifício um duplo movimento – a composição se abre para os lados e projeta-se à frente ao mesmo tempo, adquirindo, assim, sentido dinâmico, apesar da sua estruturação estática fundamental. Outra circunstancia corrobora a autoria do risco desse chafariz. E' que não obstante a sua execução, por oficiais canteiros, ser um tanto grosseira, acha-se coroado por um imprevisto busto de mulher em pedar-sabao, datado de 1761. O inusitado da figuração, o galbo do plinto e o talho dos algarismos são outros tantos indícios veementes de afirmação precoce da personalidade singular de Antonio

> Francisco Lisboa. E sabendo-se que seu pai, Manoel Francisco Lisboa, vivia então assoberbado de compromissos, nada mais natural senão confiar ao filho, que se estava iniciando na profissão, a desincumbencia da pequena tarefa". (COSTA, Lúcio. Antônio Francisco Lisboa, o "Aleijadinho". Revista do IPHAN, n.18, 1978. p.76-77 APUD MENEZES, 1987, p.52)

3.5.2- Fonte | Chafariz da Samaritana – Mariana (meados do século XVIII):

A fonte da Samaritana (FIGURA 162) foi talhada em pedra-sabão para um chafariz do seminário da cidade de Mariana - encomenda do bispado desta cidade entre 1799 e 1812. Posteriormente, foi transferida para o Museu Arquidiocesano de Arte Sacra de Mariana na segunda metade do século XX. A análise formal e estilística que Sylvio de Vasconcellos (1979, p.121 APUD MELLO, 1985, p.217) faz ao referido chafariz diz que:

> "Muito mais inspirado em modelos renascentistas do que barrocos, este chafariz afasta-se do partido arquitetônico *a feição de frontispício de capela*, sistematicamente adotado por construções similares, para resolver-se em um painel retangular, no qual se inserem as figuras de Cristo e de uma mulher ao lado de uma cisterna. Ao fundo, uma árvore, duas figuras e um perfil urbano. Cristo e a mulher de Samaria se mostram jovens, tranqüilos, com feições apolíneas e, não fora sua conotação bíblica, o relevo poderia ser interpretado como representando romântica cena pastoral".

FIGURA 162: Original em cantaria e moldagem em gesso – EA – UFMG, Belo Horizonte.





Chafariz | Fonte da samaritana
Fonte: BAZIN, 1963, p.152

Foto: Alexandre Mascarenhas, 2009.

3.5.3 - Igreja de São Francisco de Assis – Ouro Preto (1766):

A obra foi arrematada por Domingos Moreira de Oliveira em 27 de dezembro de 1766, ano em se realiza o risco do frontispício e do lavabo. Este é um dos raros casos onde existe a prova documental de contratação de Antônio Francisco Lisboa para parte da decoração interna, da portada, do medalhão dedicado à São Francisco de Assis e da alteração do risco da fachada principal.

> "O Aleijadinho completou a fachada, curvando delicadamente o frontão triangular de pedra-sabao acima da porta principal e jogando com uma combinação de duas cores – cinza para os elementos esculpidos, ocre para as linhas estruturais. Ele também trabalhou no interior, onde esculpiu a magnífica capela do altar-mor (capela-mor), todas as estátuas e os dois púlpitos (...)." (MANGUEL, 2009, p.233)

Prontispício | Portada | Tarja dedicada a Nossa Senhora | Medalhão dedicado a São Francisco | Coroa: 1774-1775 :

A portada central, idealizada como um grande retábulo exterior, é emoldurada lateralmente por dois elementos verticais em cantaria em tom ocre; e, é encimado em cada canto por uma voluta e um anjo em pedra sabão. Ao centro encontramos uma Tarja destinada a imagem de Nossa Senhora (FIGURA 163).

Sobre a Tarja de Nossa Senhora, Marcos Hill (1994, p.41) completa sua iconografia de forma poética quando relata que "(...) as flores de girassol e as rosas que arrematam são atributos da Virgem, que, por sua atitude corporal, sugere-nos estar ascendendo aos céus". Hill comenta ainda que a imagem da mãe de Deus apresenta fundamental importância na devoção franciscana e por isto temos sua imagem em destaque na portada principal, pois demonstra o conhecimento heráldico de Aleijadinho na arte religiosa luso-brasileira quando nos lembramos da especial devoção de São Francisco de Assis pela Virgem, "símbolo de perfeição e razão de muitos heroísmos cavaleirescos". DEL NEGRO (1965, p.87) descreve a iconografia da portada da seguinte forma:

> "Projetara-se inicialmente uma singela portada, sempre a peça principal o óculo com os relevos assinalados no risco. A nova concepção da importante portada, com risco de autoria de Antonio Francisco Lisboa, foi consignada no

> Livro de Receita e Despesa no ano de 1774-1775. As condições pelas quais se havia de fazer a nova portada traziam a data da 28-10-1774.
> A atual portada ocupa a terça parte do pano de muro retangular compreendido entre as colunas e a cimalha real, e exigiu alargamento da porta e afastamento das portas-sacadas. Composição simétrica nas grandes linhas, rica, pomposa, porém elegante; as fitas insinuam o esquema triangular e permitem a avaliação das áreas nuas em branco da cal, que lhe trouxeram leveza. Ampliando o que fôra no Carmo de Ouro Prêto, adicionou as ombreiras da porta, pilastras em dois planos com capitéis, entablamentos isolados e anjos adolescentes. O motivo dos anjos sôbre o entablamento das pilastras foi tomado dos altares (...), (...) entablamentos também mais complexos com lacrimal entalhado a modo de dentículos. Na parte central, pôs três querubins na chave da vêrga, duplicou as cartelas e introduziu o medalhão com o relêvo da Virgem. A grande coroa e três querubins rematam o medalhão, composto inferiormente com os dois braços cruzados, armas de S. Francisco, que surgem por detrás da coroa de espinhos. Resolveu por oposição de cheios e vazios, o dificílimo problema criado com a pomposa representação conjugada das armas da Ordem e as de Portugal, traduzida pela grande área perigosamente compacta entre o medalhão e a peanha" (DEL NEGRO, 1965, p.87)

FIGURA 163: Igreja São Francisco de Assis..







a) Vista geral da fachada principal.
b) Portada original em cantaria.
c) Moldagem da portada em gesso – FAAP.
Fotos: Alexandre Mascarenhas, 2011-2013.

Marcos Hill (1994, p.41-42) faz um minucioso relato do medalhão dedicado à São Francisco de Assis (FIGURA 164) como um óculo cego que se posiciona logo acima da coroa sobre a imagem de Nossa Senhora e, portanto, no mesmo nível do coro. Sobre seu conteúdo iconográfico,

> "(...) expressa o cerne da devoção franciscana e detectamos a pulsação simbólica de seus elementos. Na parte inferior esquerda, percebemos dois vegetais: um craveiro em flor e um tronco de árvore ceifado. A presença dos vegetais no primeiro plano e em um espaço tão sintético ganha forca emblemática, o que se justifica ao desvendarmos sua subterrânea significação. As flores nos remetem, pelo nome, aos objetos do suplício de Cristo. O tronco ceifado, apesar de correspondência menso evidente, suscita-nos a vida interrompida, ilustrando a permanência inevitável da morte. Suplício e morte

devolvem o mundano à sua insignificância, constituindo-se num radical apelo à transcendência que, no óculo, se faz representar pelo Cristo Seráfico envolto em nuvens e querubins e circundado por anjos. Esses querubins e serafins são as duas classes de anjos mais elevadas na hierarquia celeste, permanecendo sempre em torno do trono de Deus. O lado direito do óculo está basicamente preenchido pelo volume do santo ajoelhado, secundando-o a representação de uma igreja, atributo dos fundadores de Ordens. A transcendência simbólico-formal se cosuma na transmissão dos estigmas crísticos. As chagas espirituais trespassam a carne humana, impulsionando-a indelevelmente na direção de sua própria superação, garantindo-lhe o vislumbre do divino".

DEL NEGRO (1965, p.87-88) o descreve como uma

"Composição tipicamente barroca que afirma a direção do diâmetro de 45º. Quanto à representacao do tema, não houve preocupação do autor em delimitar planos, marcar alturas, traçar a linha do horizonte, houve sim, seleção e localização se símbolos; em baixo, à esquerda, a caracterização da igreja e do terreno montanhoso; à direita, em baixo, os cravos a e árvore decepada; em cima, o Senhor, os querubins, as nuvens em movimento e o dardejar dos raios. O fundo é neutro. Exalta a composição a figura do Santo, magnificamente lançada de joelhos em terra, com torção do tronco sôbre a bacia, de modo que os braços do Santo, abertos estáticos, revelam-nos a imagem, o símbolo, a expressão dramática da cruz".

FIGURA 164: Medalhão dedicado a São Francisco de Assis.







a) Original em cantaria.
b) Moldagem em gesso policromado e patinado do Medalhão no Hall da EBA – UFRJ, Rio de Janeiro.
c) Moldagem em gesso patinado da cabeça de São Francisco de Assis - Museu da Inconfidência, Ouro Preto.

Fotos: Poliana Reis, 2011; Alexandre Mascarenhas, 2011; IDEM.

Os dois púlpitos: 1772 (1771-1774)

Aleijadinho apresenta duas cenas bíblicas; uma do Antigo Testamento e outra do Novo Testamento. No total, 48 imagens e figuras foram necessárias para a representação das duas cenas bíblicas esculpidas em pedra-sabão dos dois púlpitos (FIGURA 165).

Um púlpito (do lado do evangelho) apresenta a cena bíblica do Salvador na barca pregando ao povo aparece em primeiro plano. “A mão do Salvador transforma-se em foco de composição plástica, e figuração descritiva. O cãozinho froma elemento de ligação entre duas porções” [245]. O segundo púlpito (do lado da epístola) representa outra cena bíblica: o profeta Jonas se atirando ao mar.

> “... a cena do Salvador da barca ensinando o povo; ali estão a figura do Mestre Divino, as de 5 ouvintes e um cachorrinho. No outro púlpito, o episódio de Jonas atirado ao mar; figuram 5 tripulantes, uma cabeça de mosntro marinho, a nau dominada pelas velas e o mastro”. Num e noutro vêem-se os vulos dos quatro evangelistas Mateus, Marcos, Lucas e João. Entre flôres que adornam a parte inferior dos púlpitos figuram várias cabeças de anjinhos”. (PIRES, 1961, p.85).
>
> “Incontestavelmente, os púlpitos são de autoria do Aleijadinho, tendo o arrematante de subempreitar o trabalho a este último ou ao menos de empregá-lo como diarista. Se existe menção a respeito de pequenos pagamentos efetuados a propósito destes púlpitos, deve ser, sem dúvida, por trabalhos suplementares, não previstos no Livro de Termos. Um desses pagamentos no valor de 20$400, inscrito na folha 108 do primeiro Livro de Receitas e Despesas, diz respeito ao Aleijadinho *do feitio das pedras dos Púlpitos*. Um outro de 12 de fevereiro de 1772 eleva-se a um total de 17 oitavas, pelo qual ele passou um recibo para o síndico Antônio Martins Vianna *do Resto da obra do púlpito*”. BAZIN, 1956, V.II p.88.

FIGURA 165: Púlpitos.



a) Púlpitos originais em cantaria (do lado do evangelho e do lado da epístola).
b) Moldagens da placa frontal do tambor do lado do evangelho em gesso patinado (FAAP) e em gesso natural (EA-UFMG).
c) Moldagens da placa frontal do tambor do púlpito do lado da espístola em gesso patinado (FAAP), em gesso natrual (MNBA) e em gesso patinado (Montevideo).

Fonte: BAZIN, 1963, p.148; TEIXEIRA, 2007, p.44: Fotos: Alexandre MASCARENHAS, 2011: IDEM, 2011.

[245] PIRES, 1961,p. 68.

Frontal do altar-mor da mesa da capela-mor (1778-79)

> “No frontal do altar-mor deixou Antônio Lisboa, a representação do encontro das santas mulheres e o Anjo na manhã do domingo pascal. Delicadeza de sentimentos afirma-se na escolha dêste tema destinado a um altar. A mesa do sacrifício relembra a urna que no tempo das catacumbas romanas recolhia os restos dos mártires. Que episódio mais significativo para uma escultura sôbre a face anterior de um altar?” (PIRES, 1961, p.84). (FIGURA 166).

FIGURA 166: Frontal da mesa do altar-mor:



a) Original em madeira policromada (imagem em preto e branco) – Igreja de São Francisco de Assis, Ouro Preto.
b) Original em madeira policormada (imagem em cor) – Igreja de São Francisco de Assis, Ouro Preto.
c) Moldagem de gesso – Reserva técnica do Museu da Incofidência, Ouro Preto.
d) Moldagem de gesso policormada e dourada do Museu Regional de São João Del Rei.

Fonte: ANDRADE, 1986, p.154; BAZIN, 1963, p.122; Fotos: Alexandre Mascarenhas, 2011; IDEM, 2011.

3.5.4 - Igreja da Ordem Terceira do Carmo – Ouro Preto

A fundação da capela da ordem Terceira do Carmo se inicia em 1766. Aleijadinho alterou o risco do frontispício e esculpiu a Portada (1770-1776), o Medalhão da portada e o Lavabo da sacristia (1771-1780) como subcontratado do português Francisco de Lima Cerqueira.

Frontispício | Portada (FIGURA 167):

> "O mestre canteiro Francisco de Lima Cerqueira deu procuracao a 8 de julho de 1771 para arrematar o pórtico ou porta principal, Arcos do Coro e Lavatório da Sacristia. Em relação ao pórtico deveria ser construído conforme a planta do fronte espício, e com a melhor feição que a Arte permite.
> A composição da sobreporta, aberta, recortada em tôrno do eixo de simetria em que o branco da cal penetra por entre a pedra-sabão, confere-lhe grande leveza, apesar de ser mais desenvolvida que a do Carmo de Sabará, de aspecto maciço. Isolados e reduzidos a simples ornamentos, elevam-se de cada lado do portal os frisos intumescidos, as molduras da cornija e concheados, a guisa de corbelhas, de onde se derramam fôlhas de acanto.
> Também o motivo central é mais pomposo, rematado por querubim sob a coroa, ladeado por pendentes de flôres e concheados, aos quais se agarram anjos que primam pela graça. Os pendentes em duas ou mais hastes são mais opulentos que no Carmo de Sabará. Anjos com modelado infantil, ostentam numa das mãos os escapulários. Ao invés de segurarem a coroa, mantem-se na extremidade superior de um concheado movimentado, que extravasa dos limites laterais da cartela, com bordos elevados, acentuadamente recortados, dobras profundas, fundo côncavo e godrons alongados, marcando bem a estrutura da concha com linhas reversas. As flôres – rosas, girassóis e botões de lírios – com pétalas retorcidas e cavadas trazem graça, perfume, finura de detalhes, delicadeza e grande quantidade de pontos escuros. Do nível dos querubins da vêrga para baixo, a execução pertence ao discípulo Justino Ferreira de Andrade, que em 1812 fêz os dois pulputos e dois altares laterais da nave". (DEL NEGRO, 1965, p.86)

FIGURA 167: Igreja da Ordem Terceira do Carmo, Ouro Preto.



a) Vista geral da fachada frontal.
b) Portada original em cantaria.
c) Moldagem em gesso patinada da Portada – FAAP
Fotos: Alexandre Mascarenhas, 2011 – 2013.

Lavabo da sacristia (1776 – 1780):

> “Lavabo datado de 1776. Composição pomposa maciça, superabundante, ao gôsto do estilo Luis XIV, onde se nota o pêso da parte superior sôbre a bacia do lavabo. O partido é ainda o mesmo da portada do Carmo de Sabará, isto é, criar uma composição com partes interiores nuas. Como sempre deve-se levar em conta, que era habitual nessas empreitadas, entregar as partes menos importantes da composição aos auxiliares, cuja execução se evidencia inferior à do mestre. O concheado do espelho do lavabo não manifesta a vigorosa expressão, que se vê na parte superior da portada dessa igreja. Compoem os pendentes laterais, flôres talhadas com grande vigor. As figuras, especialmente a da Virgem e do Menino Jesus, são proporcionadas, graciosas e de acabamento esmerado. O lavabo trouxe uma contribuição da rica fantasia do artista e de uma suntuosidade, que ofuscou os antiquados modêlos em uso. O ideal de beleza tocou o Aleijadinho nas composições do Carmo de Ouro Prêto, que atingiram nas partes talhadas pelo genial artista a fôrça e a pureza das obras mestras”. (DEL NEGRO, 1965, p.94).

FIGURA 168: Lavabo da sacristia em cantaria da Igreja da Ordem Terceira do Carmo, Ouro Preto | ‘Selos’ representando o Sofrimento do profeta Jeremias e de São João Batista.



a) Lavabo original em cantaria.
b) Parte superior do lavabo original em cantaria.
c) Parte central do lavabo original em cantaria.
d) Parte superior – moldagem em gesso – EA – UFMG.
e) Parte central – moldagem patinada (FAAP) e em gesso natural (EA – UFMG).
f) Selos entalhados em madeira policormada | Moldagens em gesso policromadas e douradas (FAAP).

Fonte: TEIXEIRA, 2007, p.146; BAZIN, 1963, p.138-139; Fotos: Alexandre MASCARENHAS, 2009-2013.

3.5.5 - Igreja Nossa Senhora do Carmo – Sabará (1763-1773)

A fundação da capela da Ordem Terceira do Carmo de Sabará ocorreu em 1763 e seu arrematante foi Tiago Moreira. Em 1771 houve alteração do risco do frontispício idealizado por Aleijadinho e, a execução das esculturas e obras de reconstituição da fachada na Igreja ocorreu em 1774.

Chave de Verga com querubim central da portada (1769-1773) (FIGURA 169):

> "Antônio Francisco Lisboa mais uma vez revela o seu talento. Introduz sobre a velha estrutura, utilizando um novo material – a pedra-sabão -, uma nova empena frontal, portada monumental e sobrevergas esculpidas sob as janelas do coro, empregando a nova linguagem formal do novo estilo. É o primeiro trabalho onde Antônio Francisco Lisboa, como escultor monumental, implanta uma linguagem artistica própria, utilizando os elementos assimétricos munidos de concheados e volutas presentes nas gravuras espalhadas pelo mundo luso-brasileiro pelas oficinas de Augsburgo e pelos tratados decorativos franceses". (BRASILEIRO, 2008, p.150).
>
> "Sôbre a cornija da porta, a peanha da cartela apresenta dois planos superpostos. (...) Acentua o eixo de simetria da composição o querubim da chave de verga com o concheado circunscrito por enrolamentos e rematado em forma de palmeta. Bem burilado, com as delicadas terminações de acanto na parte inferior, êsse motivo central da vêrga impõe-se pela decisão do talhe e fôrça expressiva. No momento de pousar, com o corpo fortemente arqueado, dois anjos apegam-se à corôa que repousa diretamente sôbre a cartela. De modo geral, o acanto só aparece parcimoniosamente nas terminações das volutas, nas transformações das extremidades dos concheados, nas arrecadas ou nas extremidades dos pendentes de flôres". (DEL NEGRO, 1965, p.85-86).
>
> É de pedra-sabão a portada, com ombreiras geminadas, cobertas de conchóides e florões; no centro do arco a cabeça de um anjo. Doi anjos esvoaçando acenam para a coroa da Virgem que paira sôbre o escudo carmelitano. Conchóides e volutas desdobram-se até a cruz entre as três estrelas simbólicas. Lê-se ai o emblema: *Mons in quo beneplacitum est Deo habitare in eo*. (PIRES, 1961, p.27-28)

FIGURA 169: Chave de verga com querubim central: original em cantaria e moldagens em gesso.



Fonte; BAZIN, 1956, v. II, prancha 89

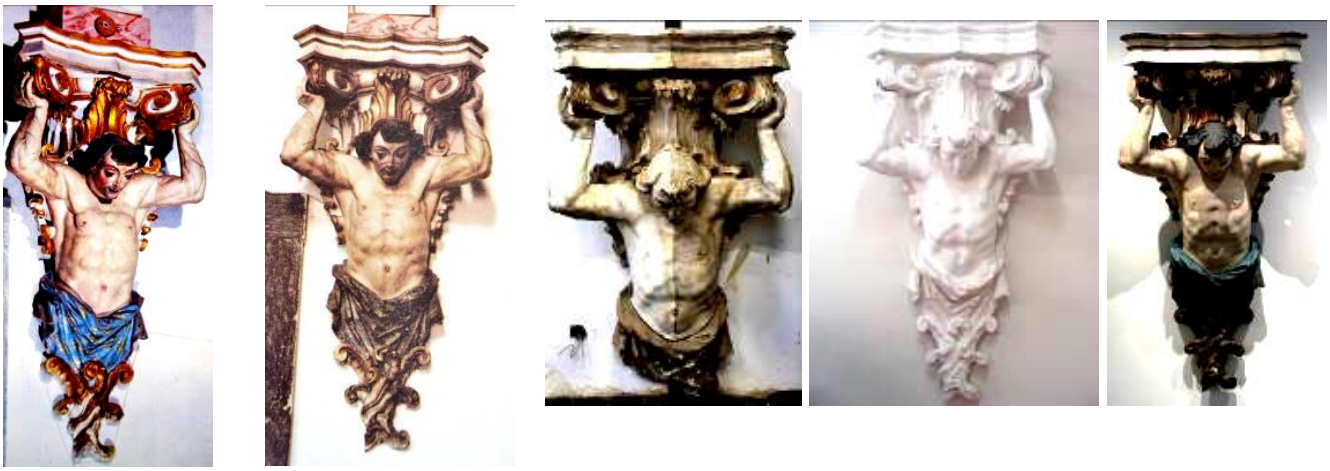


Foto: Alexandre Mascarenhas, 2011.

Atlantes (FIGURA 170):

> “(...) o côro que se apóia nas partes mais salientes, laterais, em consolos constituídos por torsos possantes de atlantes e nas intermediárias, mais recuadas, em colunas”. (DEL NEGRO, 1965, p.95).
>
> “As cariatides da igreja do Carmo, de Sabará, repetidas em outras composições, em Ouro Preto, são peças de clássico maneirismo”. (MACEDO, 1951, p.38).

FIGURA 170: Atlante.



a) Atlante original em madeira policromada, 1960.
b) Atlante original em madeira policromada, 1980.
c) Atlante – moldagem em gesso policromado – EBA - UFRJ.
d) Atlante – moldagem em gesso natural – EA | Museu D. Joao VI – UFMG.
e) Atlante – moldagem em gesso policromado – FAAP.
Fonte: BAZIN, 1963, p.157; BARBOSA, 1984, p.69; Fotos: Alexandre Mascarenhas, 2009-2013.

Pulpitos (1781-1782): Aleijadinho apresenta duas cenas bíblicas: ‘Samaritana’ e ‘Parábola do avarento’. A execução dos púlpitos entalhados na madeira e policromados iniciou-se em 1781 (FIGURA 171).

> “A planta das grades da igreja foi paga ao Aleijadinho entre 1778-79. Apresentou com tôda a probabilidade em 1780-81 os riscos do púlpito e coro. De 1781 a 1783 foram realizados pelo aleijadinho e seus oficiais o côro, púlpitos, grades do corpo da igreja e portas principais”. (DEL NEGRO, 1965, p.94)
>
> “Composição em que as formas se intumescem, as superfícies ondulam, o tambor do púlpito assenta sôbre opulento consolo nervurado e as passagens entre as três faces do tambor são feitas por biseis ornamentados. Esta idéia foi desenvolvida com mais riqueza, mais requinte na igreja de S. Francisco de Assis de Ouro Preto, especialmente na bacia do púlpito. Os relêvos das faces frontais dos tambores com figuras atarracadas, que têm afinidade com as do Purgatorio da portada de S. Miguel e Almas, contam num púlpito o episódio de Jesus e a Samaritana; no outro, Jesus descobrindo o coração do avarento dentro do cofre. Em cada face lateral dos tambores o relêvo de um Evangelista”. (DEL NEGRO, 1965, p.95)
>
> No painel frontal do púlpito à direita, Cristo está diante de um cofre cheio de moedas; dentro da caixa do avarento aparece um coração humano, e logo

> desata-se a legenda: *Ubi enim tesaurus vester est ibi & cor vestrum erit* . São Lucas cp.12-34. Nos painéis laterais; os dois evangelistas S. João e S. Lucas. No painel central do púlpito à esquerda, o Salvador e a Samaritana de veste simples e penteado de trunfa, e a legenda histórica: *Venit mulier de Samaria aurire aquam dicit ei Jesus: Da mihi bibere*. Joan C. 47. (PIRES, 1961, p.28).

Alguns documentos informam que Aleijadinho desepenhou um papel preponderante na decoração do interior da Igreja da Ordem Terceira do Carmo de Sabará. BAZIN (1956, V.II, p.93) destaca alguns dados sobre a compra de material, ordem de pagamento e recibos assinados pelo mestre escultor.

> 1779, 2º semestre – Prevendo-se o trabalho das balaustradas do coro, dos púlpitos e das portas principais, foram comprados três jogos de tesoura de entalhador, limas, brunidores, pratos de estanho, garfos e colheres.
> 1781, 21 de novembro – Contudo, foi apenas em 25 de novembro de 1781 que a Mesa firmou com o Aleijadinho e seus operários um contrato compreendendo a execução das balaustradas do corpo da igreja, o coro e os púlpitos.
> O Aleijadinho receberia 200$000 por ano, dois discípulos 60 oitavas por ano cada um, dois outros 12 vinténs por dia e os três aprendizes receberiam apenas alimentação. Este contrato não foi assinado pelo Aleijadinho. Zoroastro Viana Passos supõe que era devido a *infâmia do mulato*.
> Estes pagamentos, incluídos nas despesas, apareceram durante a execução destes trabalhos pelo Aleijadinho e seus discípulos até 1783".

FIGURA 171: Púlpitos.



a) Púlpito original em madeira policromada e dourada na década de 1980.
b) Púlpitos originais em madeira policromada e dourada na década de 1980.
c) Púlpitos: moldagem em gesso natural – EA – UFMG | moldagem em gesso policromado do Museu Regional SJDR.
d) Púlpitos: moldagens em gesso policromado – FAAP.
e) Púlpito: moldagem em gesso policromado – Museu da Inconfidência, OP.

Fonte: BARBOSA, 1984, p.66; IDEM, 1984, p. 67 e 68; Fotos: Alexandre Mascarenhas, 2009-2013.

3.5.6 - Igreja da Nossa Senhora das Mercês e Misericórdia – Ouro Preto

Coroa | Dois Querubins com escapulário | Tarja da portada[246] (FIGURA 172)

> "O autor das armas da portada, Manoel Gonçalves Bragança, considerou pago da obra de escultura ornamental em 26-10-1810. Dois anos mais tarde, Justino Ferreira de Andrade acrescentou as armas do frontispício os dois anjos esvoaçantes. Recibo de 28-10-1812". (DEL NEGRO, 1965, p.93)
>
> "1810 – pelo baixo-relevo que representa a Virgem da Misericórdia com 2 prisioneiros orando, que encima a porta, foram pagas 46 oitavas, em 1810, a Manuel Gonçalves Bragança". (BAZIN, v. II p.77)

FIGURA 172: Portada da Igreja da Nossa Senhora das Mercês e Misericórdia, Ouro Preto.








e) Fachada frontal.
f) Detalhe da tarja, dois querubins e coroa – originais em cantaria.
g) Moldagens em gesso dos querubins (EA – UFMG) | Moldagem em gesso da Coroa (EBA | Museu D. João IV).
h) Moldagem em da tarja em gesso com pátina (FAAP).
Fotos: Alexandre Mascarenhas: 2008-2013.

3.5.7 - Matriz Nossa Senhora da Conceição - Congonhas do Campo

Medalhão da portada (FIGURA 173)

> "Trata-se de uma portada que apresenta a mais simplificada composição do Aleijadinho. Há uma certa regularidade e rigidez na sobreporta devido ao emprêgo de enrolamentos que contornam os seus componentes. Tendem os elementos da sobreporta para as formas arrebitadas e côncavas. Querubins gordos com narinas dilatadas, nariz arrebitado e lábios entreabertos. Abaixo da

[246] Recentemente, em princípios do seculo XXI, a atribuição desta tarja foi revista, não sendo de autoria de Aleijadinho.

> coroa muito saliente, estão sintetizados no concheado os símbolos da Eucarístia – espigas de trigo e cachos de uvas. A arca de Noé com a pomba e o ramo de oliveira, expressos na cartela, recordam a salvação da humanidade, quando os eleitos escaparam aos castigos divinos. Pujantes pendentes de flôres magnificamente talhados na pedra-sabão só poderiam ter saído das mãos do Aleijadinho. A peanha quase desaparece encoberta pelo concheado assente na parte central da cornija". (DEL NEGRO, 1965, p.88).

FIGURA 173: Vista geral da fachada frontal da Matriz Nossa Senhora da Conceição em Congonhas do Campo | moldagem do medalhão da portada (Arca de Noe) em gesso patinado – FAAP, São Paulo.





Fonte: www.defender.org.br – acesso em 28/04/2013. Foto: Alexandre Mascarenhas: 2011.

3.5.8 - Cristo Crucificado (1760-1774) – Matriz de Nossa Senhora da Conceição, Catas Altas.

O 'Senhor da Agonia' foi originalmente executado para a capela da Ponte dos Perdoes, por volta de 1755 e talvez seja a primeira imagem de Cristo Crucificado esculpida pelo Aleijadinho (FIGURA 174). Posteriormente a escultura foi transferida para a matriz de Nossa Senhora da Conceicao de Catas Altas. A peca apresenta as seguintes dimensões: Cristo - altura: 101,5 cm; largura: 78 cm; profundidade: 23 cm | Cruz – altura: 163 cm; largura: 79,5 cm; profundidade: 5 cm. OLIVEIRA (2008, p.62) ressalta que:

> "A imagem representa Cristo em cruz de madeira recortada – pintada de preto, com o titulo em cartela branca, com caracteres dourados, INRI (Iesus Nazarenum Rex Ideorum). Revela uma figura jovem, vigorosa, com compleição de tórax atlético. A ossatura das costelas salta sob a pele. O ventre está contraído como se fizesse forca para se desprender da cruz. As pernas são de um torneado vigoroso, com as rotulas muito bem definidas e os dedos dos pés contraídos. Os braços mostram anatomia perfeita, com os tendões e as veias esculpidas. A cabeça projeta-se no ar, muito avançada em relação à cruz; os cabelos penteados para trás, em mechas sobrepostas, deixam cair sobre o ombro direito uma mecha sinuosa, e emolduram um rosto de compleição óssea muito definida, olhos amendoados, boca recortada e barba curta que termina em dois rolos. A expressão facial não carrega dor e nem tragicidade, mas um certo ar de vitória. O perizonium faz-se em cortes de nervosos goivados, ainda

> muito duros. Feita em madeira, em três blocos, fixada na cruz por cravos de madeira. Carnação original, em tons fortes de rosa, hematomas escuros e o sangue vermelho".

FIGURA 174: Cristo Crucificado – Original em madeira policromada- Matriz de Nossa Senhora da Conceição de Catas Altas | Moldagem em gesso - Museu Nacional de Belas Artes do Rio de Janeiro.



Fonte: OLIVEIRA, 2008, p.63. Foto: Henry Yu.



Foto: Alexandre Mascarenhas: 2011.

3.5.9 - Igreja de Bom Jesus de Matozinhos (São Miguel e Almas) – Ouro Preto

Em 1776, inicia-se a execução do portal da Igreja. Em relação à arquitetura e decoração da Igreja de Bom Jesus de Matozinho (São Miguel e Almas) BAZIN (1956, V. II, p.86) relata que:

> "A parte mais interessante é o frontispício, onde o Aleijadinho esculpiu em pedra-sabão a estátua de São Miguel com seu nicho, bem como a porta que esta abaixo e seu lintel representando as almas no purgatório. Não se encontrou nenhum documento referente a este trabalho do grande mestre, entretanto mencionado por Rodrigo José Ferreira Bretas".

<u>Elemento de portada</u> (FIGURA 175)

Sobre o nicho da fachada frontal onde está instalada a imagem de São Miguel, no plano superior "e rematando o fecho do nicho, sobrepaira pequeno dossel abrigando uma cruz ao centro. Cortinas laterais descem acolhendo duas cabeças de serafins, entre ornatos e rocalha" [247]. DEL NEGRO (1965, p.91) menciona que:

[247] PIRES, 1961, p.71.

> “A empreitada de cantaria, da qual há menção de pagamentos em 1778, é anterior à portada, o que se constata facilmente pelo seu encaixe nas ombreiras de pedra-sabão de côr diferente. O nicho ocupa provavelmente o lugar de uma janela central; sua peanha toma tôda a largura do vão da porta e as molduras superiores terminam no nível das soleiras das portas-sacadas. A novidade é a inteira face da peanha ocupada pelos relêvos do Purgatório com as almas entre chamas, figuras curtas com formas arredondadas. A interpretação das chamas influenciou o modelado dos concheados que ficaram miudamente dobrados”. (DEL NEGRO, 1965, p.91)

FIGURA 175: Fachada da Igreja de Bom Jesus de Matozinhos (São Miguel e Almas) – Ouro Preto | Detalhe do nicho com imagem de São Miguel em cantaria | Moldagem em gesso de detalhe ornamental da parte superior do nicho.



Fonte: acesso em 28/04/2013 www.viaja-ando.com.br



Fonte: BAZIN, 1956, v. II, prancha 89



Foto: Alexandre Mascarenhas, 2011.

3.5.10 - Igreja São Francisco de Assis de São João del Rei - Cabeça de Cristo

Cabeça de Cristo:

Pouca documentação existe a respeito da execução desta peça escultórica em cantaria que se encontra incorporada à portada da Igreja de São Francisco de Assis em São João del Rei – outro risco de Aleijadinho tratado como um gigantesco retábulo externo. Alguns autores determinam o período entre os anos 1794 a 1796 para o término do portal de pedra-sabão da fachada deste templo religioso (FIGURA 176).

FIGURA 176: Fragmento com cabeça de Cristo: original em cantaria e Moldagem em gesso (Museu da Inconfidência).



Fonte; BAZIN, 1963, p.238



Foto: Alexandre Mascarenhas: 2011.

3.5.11 - Santuário de Congonhas do Campo

"No anfiteatro das montanhas
os Profetas do Aleijadinho
monumentalizam a paisagem.
As cúpulas dos Passos
e os cocares verdes das palmeiras
são degraus da arte do meu pais
onde ninguém mais subiu:
Biblia de pedra-sabao
banhada no ouro das Minas."

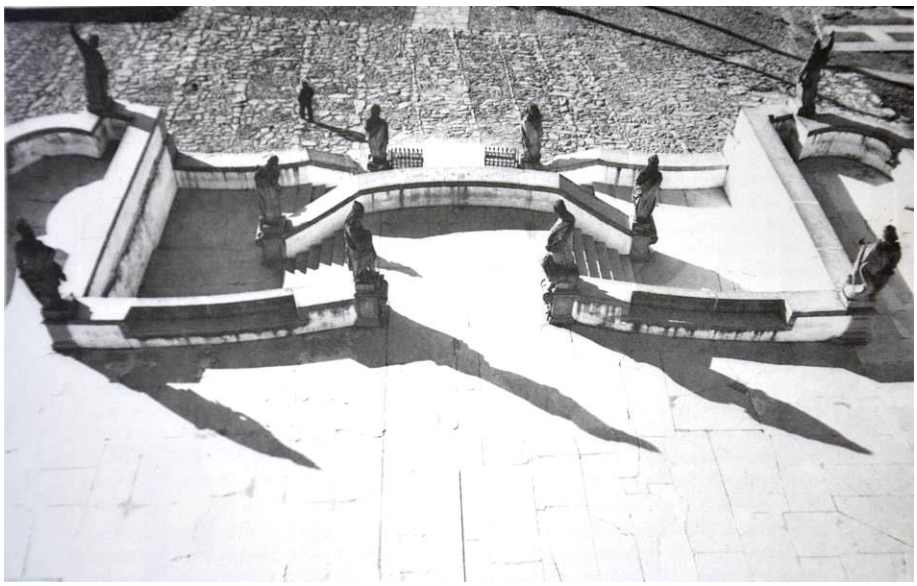
Oswald de Andrade. (JORGE, [196-], p.186)

A fundação do Santuário inicia em 1757 e até o final da década de 1770 e princípios de 1780, a construção do templo já se encontrava praticamente terminada e o terreno que receberia mais tarde o adro com os profetas estava aplainado (FIGURA 177).

FIGURA 177: Santuário do Bom Jesus de Matosinhos – Congonhas do Campo.



Fonte: BARBOSA, 1984, p.47



Fonte: BARBOSA, 1984, p.53

Cristo da Flagelação

Entre 1796-1799, Aleijadinho executou com a colaboração dos "oficiais" de seu "ateliê" 66 figuras em madeira para serem distribuídas nos seis 'Passos da Paixao' que

posteriormente receberiam policromia - imagens e pinturas murais internas - executadas pelos pintores Francisco Xavier Carneiro e Manuel da Costa Ataíde.

A escultura em madeira do Cristo da Flagelação (FIGURA 178) faz parte da cena do *Passo da Flagelação e Coroação de Espinhos* (1791-1812), e possui as seguintes dimensões: altura: 186 cm, largura: 56,5 cm, profundidade: 70 cm. Myriam Andrade Ribeiro de Oliveira (2008, p.172) faz uma descrição iconográfica detalhada da escultura como sendo uma:

> "Imagem representando Cristo de pé, atado à coluna, com os punhos cruzados, vestindo apenas um perizonium branco. Vestida apenas com o pano da pureza, a obra serviu de pretexto para o mestre esculpir um expressivo nu, em que as proporções podem ser comparadas às obras do Renascimento. O corpo musculoso, com ossatura aparente e veias salientes sob a pele, revela um estudo anatômico ousado e talvez baseado em modelo vivo. Por oureo lado, o panejamento é um pouco negligenciado; a escultura dos cabelos e barbas é menos precisa que as dos Cristos da Ceia ou do Monte das Oliveiras; e aboca não tem o lábio superiro sinuoso como nas outras imagens do Aleijadinho. Os olhos castanhos, de pálpebras semicerradas tem um contorno dos Cristos anteriores e exprimem uma certa melancolia. Feita em cedro rosa, em seis partes, incluindo a base; a cabeça é cortada longitudinalmente para a colocação dos olhos em chapa de vodro sobre pintura. Polcromia à óleo em tons de bege claro, certamente datada de meados do século XIX, época em que se iniciou a construção das três ultimas capelas".

FIGURA 178: Cristo da Flagelação.



a) Original em madeira policromada, 1963.
b) Original em madeira policromada, 2008.
c) Original em madeira policromada, 2010.
d) Moldagem em gesso natural – MNBA, Rio de Janeiro.

Fonte: BAZIN, 1963, p.249; OLIVEIRA, 2008, p.173; OLIVEIRA, 2011, p.148; Foto: Alexandre Mascarenhas, 2011.

BARBOSA (1984, p.46) descreve suscintamente e com certa ironia a composição deste 3º Passo da seguinte forma:

> "As duas cenas se acham reunidas na mesma capela. Na cena da Flagelação, aparecem cinco soldados, com aparência grotesca, muito ridícula mesmo, semelhantes a fantoches, que cercam a figura de Cristo amarrado a uma coluna. Na cena da Coroação de Espinhos, sete soldados, com a mesma fisionomia de fantoches, rodeiam a Cristo coroado com a Coroa de Espinhos; um dos soldados segura uma placa com essas iniciais: INRI".

PIANZOLA (1983, p.44) afirma que a escultura do Cristo é de autoria do Aleijadinho, assim como a figura do soldado romano - braço direto esticado para o alto como quem vai açoitar o Cristo pelo movimento das mãos e, o braço e a mão esquerdos apoiados sobre o corpo de Cristo -, enquanto que as figuras dos outros soldados, grosseiramente caricatos, são atribuídas ao ateliê do artista. OLIVEIRA (2011, p.89) acredita que este soldado, atribuído ao Aleijadinho, tenha servido como modelo para seus oficiais realizarem as as outras figuras de soldados que comporiam as cenas das capelas da Paixão.

Nos séculos XX e XXI, as imagens e as superfícies internas das capelas receberam diversas intervenções sendo repintadas e encarnadas por profissionais com pouca habilidade e domínio técnico e artístico. A primeira repintura documentada do conjunto das esculturas e dos cenários ocorreu em 1891. Outras quatro repinturas aconteceram até a data do tombamento federal em 1939. Em 1957, a primeira "intervenção", realmente de caráter técnico sob a fiscalização e orientação do SPHAN, e liderada por Edson Motta, devolveu as esculturas seu aspecto original, no entanto, os cenários se mantiveram em tons neutros. Entre os anos 1973 e 1974 o IEPHA empreendeu trabalhos de conservação e restauração arquitetônica das capelas e o tratamento do entorno paisagístico. A última grande intervenção, de *caráter monumental* ocorrida nos anos 2007 – 2010, abrangeu o tratamento das figuras (higienização, refixação de policromia, reintegração cromática e camada de proteção), recuperação das pinturas murais internas das capelas (decapagem das camadas de repintura, tratamento e reintegração cromática e cama de proteção) além de alguns "ajustes" nas estruturas arquitetônicas e nas coberturas das capelas.[248]

---

[248] OLIVEIRA, 2011.

Doze Profetas (FIGURA 179):

Entre 1800 a 1802, Antônio Francisco Lisboa juntamente com seus oficiais receberam um importante pagamento pela “fatura dos profetas de pedra” para o adro. Entretanto há uma ruptura do trabalho que voltaria a ser executado e finalizado em 1805 quando foi realizado novo pagamento pela feitura das figuras destinadas ao segundo piso do adro da escadaria do Santuário.

> “Em 1800, o Aleijadinho iniciou a obra dos profetas, que seria executada em três etapas ao longo de cerca de seis anos. A primeira, realizada em doze meses, corresponde às esculturas do plano inferior do adro, no qual se situam os profetas Isaías, Jeremias, Baruch e Ezequiel. Em seguida, após uma interrupção de um ano, trabalhou cerca de seis meses em 1802, executando possivelmente os profetas Daniel e Oseias, que completam a parte central da escadaria. Finalmente, após nova interrupção de dois anos, foram completadas em 1805 as esculturas do segundo adro”. (OLIVEIRA, 2011, p.31)

Nancy Davenport faz uma análise iconográfica, formal e estilística muito interessante onde relata que:

> “O Aleijadinho e seus assistentes esculpiram doze profetas para o pátio de Congonhas. Seis pertencem a um único tipo genérico: Joel, Jeremias, Jonas, Oséias, Habacucu e Ezequiel têm barbas bem aparadas e longos bigodes. Esses seis partilham com Amos, Abdias, Baruch e Naum rostos estreitos, bochechas encovadas com malares salientes, características comuns a varias figuras de madeira de Aleijadinho na Paixao de Congonhas. Esse mesmo grupo de dez têm a mesma compleição magra e desajeitada; todos, menos Naum, têm cabelos ondulados até os ombros, cobrindo as orelhas. A aparência mais distinta do velho Naum vem de seu corte diferente de cabelo, que lhe acentua o alto turbante e o rosto especialmente fino. Os chapéus dos doze profetas, com Daniel sendo o décimo primeiro, são variações do boné. Todos os doze profetas estão vestidos com túnicas longas ou curtas cobertas com pesadas capas bordadas nas bordas. Algumas túnicas têm botões, outras têm golas altas de mandarim, outras golas baixas. Alguns profetas gesticulam com suas mãos livres; Joel, Jeremias e Oséias seguram penas de escrever. Em suma, dez dos doze profetas parecem representar, tanto no tipo físico quanto no modo de se vestir, variações do patriarca português orientalizado, cujos ancestrais vieram da tardiamente medieval Europa do Norte.
>
> Os dois profetas restantes, Isaias e Daniel, são singulares em quase todas as suas características. Apesar de Isaias segurar o pergaminho, vestir túnica bordada com a capa pesada sobre ela e ter as mãos toscas e quadradas dos outros profetas, sua aparência e atitude o distinguem dos outros. A capa de Isaias cobre-lhe a cabeça como um capuz, ao contrario de todos os outros doze. Seus cabelos bastos e ondulados escapam do capuz pela testa e se misturam a uma longa barba, um estilo de cabelo não repetido nos onze outros profetas. O cabelo escorrido (...), e (...) a testa de rugas horizontais, o braço esticado através do corpo com o indicador apontando para a mensagem no pergaminho: todos esses traços criam o profeta mais claramente emocional desse grupo de Congonhas.
>
> Daniel é outro profeta único entre os doze de Congonhas do Campo. Sua imagem é imponente e majestosa, em uma postura de contraposto italiano, com drapejamento molhado colando a sua pesada perna direita. Seu rosto é

largo, seu nariz é reto, sua expressão gentil e solene enquanto olha para baixo em diracao ao espectador. A cabeça de seu leão está virada para cima apoiada na sua perna esquerda, principalmente devido à necessidade de manter equilibradas as duas figuras na base estreita. Não obstante, a pose reverenciosa do animal acentua a bonade que emana do profeta.

Aleijadinho esculpiu Jonas e Daniel com a baleia e o leão, animais que tradicionalmente ilustram similaridade tipológica com a Ressureicao de Cristo, dado que nos tempos do cristianismo primitivo esses dois eram muito mais conhecidos por suas ressurreições milagrosas que por seus escritos proféticos. Estlisticamente, no entanto, o rosto e as roupas de Jonas pertencem ao tipo genérico padrão de Congonhas, e seu cetáceo elegante, com sua cauda em forma de folha e seu esguicho de água em forma de videira, é derivado do rococó português.

O leão de Daniel não é meramente decorativo, mas uma inconfundível e poderosa besta leonina com singularidades anatômicas oriundas de uma fonte diferente da sinuosa criatura marinha".[249]

FIGURA 179; Profetas.



a) Profeta Joel, original em pedra no adro do Santuário Bom Jesus de Matosinhos, Congonhas do Campo.
b) Busto profeta Joel: moldagem em gesso natural, UFRGS.
c) Cabeça de Abacuc: moldaqgem em gesso natural, EA – UFMG.
d) Busto profeta Daniel: moldagem em gesso natural, FAMIH.

[249] DAVENPORT, Nancy. Fontes Européias para os profetas de Congonhas do Campo *In* AVILA, 1997, pp. 407-421)

e) Profeta Abacuc: moldagem em cimento, BR 040.
f) Profeta Baruc: moldagem em gesso patinado, Museu Regional de SJDR.
g) Profeta Jonas: moldagem em gesso natural, EA – UFMG.
h) Profeta Ezequiel: fundição em bronze, MAS.
i) Profeta Naum: moldagem em gesso patinado, FAAP.
Fonte: DUDY & DAVAL, Vol. 2, p. 815; Fotos: Alexandre Mascarenhas, 2009-2013.

É provável, portanto, que Aleijadinho tenha tido algum contato com profissionais ou habitantes provenientes da região de Braga e Lamêgo – cidades onde foram construídos os santuários de Braga e o de Nossa Senora dos Remédios nas décadas de 1770 e 1780 - ou por meio de gravuras com representações de figuras semelhantes às que criou para os doze profetas para o adro do santuário de Bom Jesus de Matozinhos em Congonhas do Campo (FIGURA 153).

FIGURA 180: Gravuras Florentinas de 1470: iconografia que teria inspirado Aleijadinho na idealização dos profetas de Congonhas.



Fonte: BAZIN, 1963, p.271.

Encerramos, portanto, este texto com a certeza de que fizemos um relato integral e esclarecedor sobre a história e a origem do tema da execução dos moldes e das moldagens de gesso, assim como dos personagens responsáveis e envolvidos pela realização e distribuição destas peças às variadas instituições nacionais e internacionais; detalhamos graficamente, metricamente e fotograficamente as cópias ainda existentes destacando seu estado de conservação atual e, proporcionamos ainda uma breve análise histórica, formal, técnica, e iconográfica das obras originais que foram reproduzidas em gesso para maior compreensão pelos leigos da obra de Aleijadinho.

A seguir, apresentamos o último capítulo onde detalhamos as técnicas de execução de moldes e moldagens que foram e ainda são difundidas com os mais variados objetivos entre eles o da conservação, da restauração assim como da preservação e perpetuação da vida e obra de artistas renomados que figuram como identidade nacional de determinada sociedade.

Amostras de vinte e cinco moldagens de gesso pertencentes ao Museu da Inconfidência e à Escola de Arquitetura – UFMG sofreram análises laboratoriais realizadas no Laboratório HÉRCULES da Universidade de Évora, Portugal, sob a supervisão dos doutores e professores Antônio Candeias e José Mirão com o objetivo de compreender a composição deste material e consequentemente, de seu processo constitutivo – gesso, fibra, adesivos. Desta forma, após os resultados, pode-se direcionar adequadas medidas de conservação e restauro destas peças em gesso - material pouco pesquisado neste contexto.

4. MOLDES: AS TÉCNICAS DE REPRODUÇÃO

Este capítulo se destina às técnicas da construção dos moldes propriamente ditos. Mencionamos primeiramente, de maneira genérica, alguns termos e conceitos que permitirão maior entendimento dos processos de execução de tais moldes.

Mesmo que alguma terminologia ou método construtivo tenha sido citado nos capítulos anteriores, pretendemos fornecer informações que facilitem a compreensão integral de toda a metodologia utilizada pelas oficinas de escultura e pelas academias de belas artes desde o momento inicial do risco até a construção da peça final.

Detalhamos os diversos processos para se produzir um molde onde cada qual utiliza materiais, ferramentas e procedimentos distintos. Apresentamos algumas técnicas onde se usam, por exemplo, a resina, o silicone, a cera ou a gelatina | cartilagem. Entretanto daremos ênfase àqueles processos onde é necessária a confecção de determinado número de peças – tacelos – para se constituir um molde. Este tipo de molde, geralmente realizado em gesso, é um dos mais difundidos pelas instituições museológicas e de ensino acadêmico, por ser considerado o mais eficaz e resistente no sentido da reprodução de cópias e como matriz da preservação da obra.

Discorremos ainda sobre as práticas do esboço, da modelagem, da moldagem e do método de transferência, por meio de pontos, de um modelo reduzido para um bloco de pedra em gandes dimensões – escultura final. Destacamos as ferramentas, equipamentos mais difundidos neste ofício e informamos sobre os materiais, principalmente o gesso, por ser este o material geralmente usado na confecção dos modelos e moldes nas oficinas de escultura na Europa e no Brasil e, também na produção dos moldes e das moldagens realizadas, no século XX, da obra de Antônio Francisco Lisboa.

Ao comparar o conteúdo da maioria dos livros e manuais pesquisados, percebemos que os autores, quase sempre, apresentam logo no início, informações

detalhadas dos materiais – comportamentos, fórmulas químicas e forma de fabrico –, separados das técnicas. No entanto, ao alterar, aqui, esta lógica, propomos dar destaque aos processos técnicos dos moldes, considerando secundárias as informações sobre os materiais, aqui apresentadas apenas como um complemento. O leitor terá um conhecimento completo das técnicas de execução de moldes e, ao longo do estudo, terá dados pertinentes sobre os materiais.

4.1 O desenho, a gravura e o estudo da anatomia humana

O ato de confeccionar moldes para execução de cópias é milenar. Deve-se voltar no tempo, precisamente ao período que antecede a Antiguidade clássica, para entender o processo manual e artesanal bastante difundido entre os profissionais do ofício. Esse processo se resume à modelagem de ornatos, geralmente executados diretamente *in situ*, utilizando uma "massa" que apresenta plasticidade suficiente para que o obreiro possa realizar seu serviço em tempo hábil e antes que o material seque e endureça completamente, se tornando impossível de se manusear.

Os ornamentos poderiam ser confeccionados manualmente, porém, a maioria deles era realizada através do uso de um molde, necessariamente construído a partir de um original, provavelmente executado à mão. Esta tradição de se executar qualquer objeto ornamental manualmente era conhecida na Itália pela palavra *strucare,* que significa "o ato de empurrar a massa", ou seja, o ato de modelar um objeto adicionando aos poucos o material, que podia ser o barro ou o gesso, até alcançar a figura desejada. [250]

Existiram variadas técnicas de reprodução de um original. Algumas delas sobreviveram ao longo dos séculos, outras desapareceram e novas tecnologias e materiais vêm sendo aplicados na fabricação de peças. Os moldes de gelatina/cartilagem animal, em tacelos de gesso, de silicone, de cimento e de resina poliéster vêm sendo usados para reproduzir praticamente todos os tipos de decoração

[250] O gesso em pó misturado com água solidifica-se rapidamente, com aumento de volume. Em seu estado pastoso (quase fluido) pode ser empregado na construcao de modelos, moldes e moldagens. MASCARENHAS, 2008.

– frisos, fragmentos arquitetônicos, imagens, esculturas de vulto, ornatos de pequeno e médio porte, molduras, elementos fitomorfos, brasões, medalhas, bustos, colunas, balaustres, partes anatômicas do homem e do reino animal assim como da flora etc. (FIGURA 181).

FIGURA 181: Exemplos de decorações e escultura produzidas a partir de um molde.



a) Friso mourisco, Casarão 8 em Pelotas, Rio Grande do Sul, Brasil.
b) Detalhe de moldagem em gesso do altar-mor da Igreja de São Francisco de Assis, Ouro Preto, Brasil.
c) Escultura de vulto (cópia) no jardim de Luxemburgo, Paris, França.
Fotos: Alexandre Mascarenhas, 2002; Idem, 2009, Idem, 2007.

Entretanto, uma prática usual é essencial e necessária antes de se construir qualquer ornato, objeto ou figura em volumetria tridimensional: risco | croqui | esboceto | desenho | rabisco | esboço | esquisso. Esta etapa sempre esteve presente nas oficinas e ateliês de artistas voltados aos ofícios da marcenaria, escultura, carpintaria, estucaria, imaginária, gravura, pintura e, principalmente a arquitetura.

Observamos que o homem pré-historico já desenvolvia bem esta arte e a executava utilizando pigmentos naturais (vegetais ou minerais) ou usava a técnica da incisão para se expressar. Afirmamos a existência de milhares destes testemunhos realizados sobre diversas superfícies, sobretudo a rocha.

O homem clássico, o medieval, o renascentista, o barroco e o contemporâneo nunca dispensou o uso desta fase técnica que antecede a feitura de qualquer obra em três dimensões. No século XV, Francesco Squarcione ocupava seus discípulos na arte da perspectiva e no aprendizado do estudo anatômico. No Renascimento artistas como Leonardo da Vinci, Miguel Angelo e Rafael impulsionaram a abertura das Escolas ou Academias de Desenho. A primeira destas instituições, *Accademia del Disegno*, foi fundada em Florença em 1563 por recomendação de Vasari. Entre os propósitos

fundamentais para a criação desta Academia estavam “a criação de uma sociedade de artistas unidos pelo interesse do Desenho e a educação de principiantes ou aspirantes a artistas, segundo um modelo de ensino teórico-prático” [251].

> “ Miguel Angel asistió a la Escuela de Escultura de Bertoldo en el jardin de Lorenzo el Magnífico em Florencia alrededor de 1490 y en ella, según Vasari, los dibujos realizados por artistas como Donatello, Brunelleschi, Masaccio, Uccello, Fra Angelico y Filippo Lippi se conservaban junto con las obras antiguas que los habían inspirado para que sirviesen de modelos a los recién llegados a la escuela”. (LAMBERT, 1996) (FIGURA 182).

FIGURA 182: Moldagem em gesso | Desenho a lápis e carvão sobre papel de Miguel Berdejo, 1799 – Acervo da Real Academia de bellas Artes de San Fernando | RABASF, Madri.



Foto: Alexandre Mascarenhas, 2012.

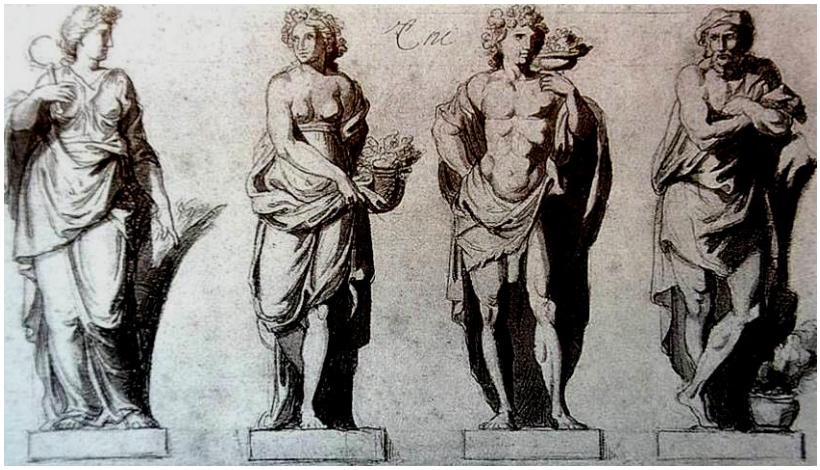


Fonte: VEIGA, 1989 , p.22 In: REAL ACADEMIA DE BELLAS ARTES DE SAN FERNANDO | RABASF, 1989.

No século XVII, Charles Le Brun realiza os desenhos dos modelos das *quatro estações* que serviram de base para as esculturas em mármore instaladas nos jardins do Palácio de Versalhes, na França (FIGURA 183).

[251] FARIA (2011, p.38).

FIGURA 183: As Quatro Estações – desenhos de Charles Le Brun.



Fonte: Fonte: DUBY & DAVAL, Vol. 2, p. 743.

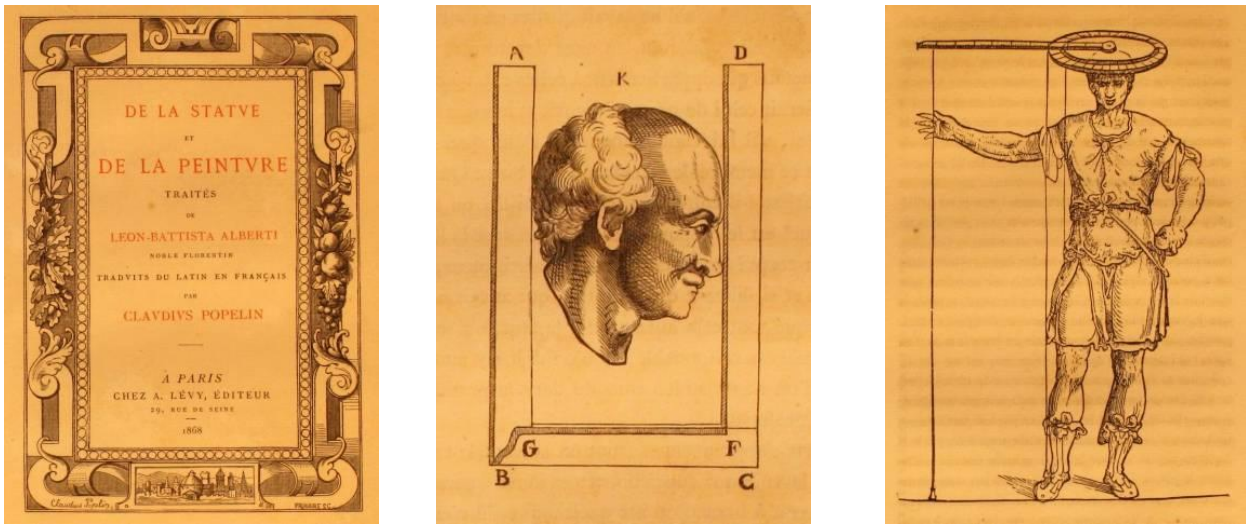
Neste período, obras teóricas e tratados produzidos por Alberti, Vignola, Palladio, Cellini, Sérlio ou Scamozzi foram reeditadas e se transformaram em “bíblias de mão” entre os estudantes da arte.

Dentre estas reedições destacamos a versãodo tratado *Dela Statue et de La Peinture* de Leon-Battista Alberti, de 1868, traduzida do latim para a língua francesa por Claudius Popelin. Neste texto Alberti propõe reflexões e regras que contribuiriam para a resolução de dois temas fundamentais na arte da escultura: a *medida* e a *definição de limites*. Ao utilizar como exemplo a escultura da figura de Hércules, o tratadista, em relação ao quesito *medida*, ressalta a importância da observação das proporções entre as partes do corpo de maneira geral e de um olhar afunilado da anatomia dos membros como braços, pés, pernas, pés, tronco, cabeça ou mesmo orelhas e nariz. Ele divide o corpo humano em seis módulos e, cada um destes módulos era novamente dividido em dez partes iguais. Para isto se utilizava um instrumento que apresentava ângulos retos e ao mesmo tempo marcava as medidas perpendiculares – uma espécie de esquadro e escalímetro.

A *definição de limites* consiste no conjunto de ferramentas que permite a retirada de todas as medidas do corpo humano nas três dimensões por meio de um equipamento composto por três elementos: um círculo plano marcado numericamente por seções iguais, uma espécie de régua onde uma das extremidades é fixada no centro deste círculo e a outra extremidade prende a linha de nível de prumo que deve encostar-se ao solo. Todo este processo contribuía para o entendimento tridimensional

da figura em relação às suas medidas e facilitava aos alunos compreender e a executar desenhos mais detalhados com pormenores muito próximos ao modelo real (FIGURA 184).

FIGURA 184: Tratado *De La Statue et de La Peinture* de Leon-Battista Alberti : capa e instrumentos para medição.



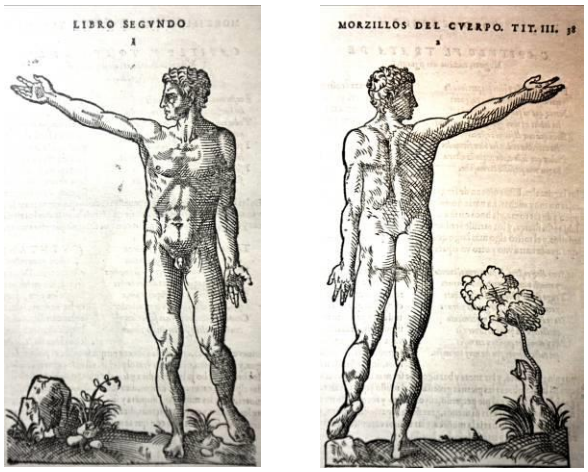
Fonte: ALBERTI, 1868, capa, pp.79 e 83.

De varia commensuración para la esculptura y architectura é um tratado do século XVI, desenvolvido por Juan de Arfe y Villafane destinado as questões relacionadas sobre a medida, ou seja, das relações numéricas e das proporções que governam tanto a natrureza como a arquitetura e outras artes. Entre os volumes que compõem este tratado mencionamos aqueles que tratam a geometria, a anatomia, a fauna e as ordens arquitetônicas. É uma das publicações antigas espanholas que recebeu o maior número de edições: oito até 1806 (FIGURA 185).

Outra publicação de grande relevância, datada de 1767, foi desenvolvida por Johann Joachim Winckelmann intitulada inicialmente *Monumenti*. Winckelmann, de origem prussiana (atual Alemanha), iniciou sua carreira de estudos sobre a arte clássica greco-romana após transitar por algumas das mais importantes instituições acadêmicas em Berlim e Dresden. Em 1755 já havia publicado um ensaio de um volume desdinado às obras de pintura e escultura grega. Neste mesmo ano, se mudou para Roma onde conheceu Giovanni Battista Casanova e seu pupilo Anton Raphael Mengs. Este último teria sido pintor da corte em Dresden em 1745 e posteriormente, a partir de 1760 se tornaria pintor da corte em Madri. Durante sua estadia na Espanha, Mengs teria sido também o responsável pela aquisição de parte das moldagens de

gesso de esculturas clássicas greco-romanas para a decoração dos palácios reais cujo acervo, atualmente, faz parte do circuito expositivo permanente do Museu Real Academia de San Fernando. Por outro lado, Winckelmann iniciou um périplo por algumas das cidades na Itália como Florença, Nápoles e Pompéia onde realizou pesquisas sobre a arte etrusca. Ao retornar a Roma na década de 1760, se tornou responsável pela catologação dos manuscritos em alemão do arquivo do Vaticano e redigiu uma série de ensaios e artigos que foram publicados em revistas e jornais de língua alemã. Entretanto, em 1764, sua publicação *Geschichte der Kunst des Altertums* (Historia da arte e da Antiguidade) ilustrada por desenhos onde enfatizou a arte grega , sobretudo a escultura, se tornaria posteriormente reeditada de maneira mais ampla e se denominaria *Monumenti*. Grande parte dos desenhos e gravuras forma executadas em parceria com Giovanni Battista Casanova, Giovanni Giacomo, Nikolaus Mosmann e Niccolo Mogalli. Esta publicação em dois volumes foi considerada durante muitos séculos, como a maior contribuição da arte clássica greco-romana, etrusca e egípcia de todos os tempos e o autor se tornaria “o grande expoente e profeta que inspiraria o neoclassicismo” [252] (FIGURA 186).

FIGURA 185: Gravuras de Juan de Arfe y Villafane, (1535-1595) *in De varia commensuracion para la esculptura y architectura.*



Fonte: Museo Nacional del Prado, 2010, p.56.

FIGURA 186: Gravura de putti, coluna e rocalhas com motivos fitomorfos in *Monumenti.*



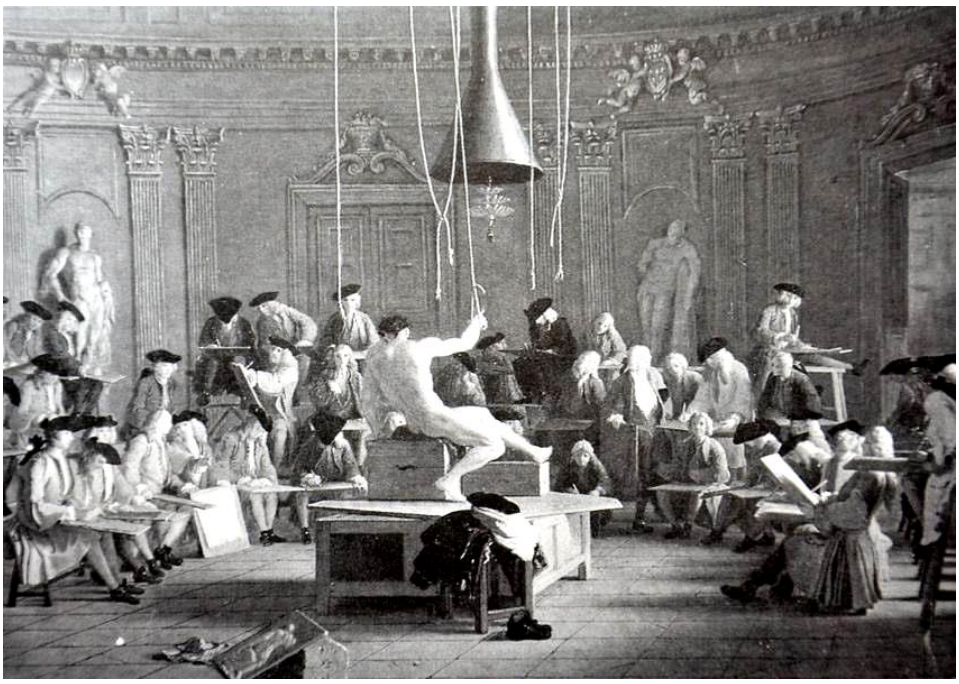
Fonte: WINCKELMANN, 2010, p.136.

[252] WINCKELMANN (2010, p.vi)

O desenho foi, portanto, uma prática comum na Itália, na França, na Espanha, em Portugal e nos variados países europeus nos séculos XVIII e XIX. Ressaltamos os escultores Alexandre Giusti, José de Almeida ou Machado de Castro. Este último seria o responsável pela divulgação desta atividade nas oficinas de escultura e que também alcançou os ateliês de estuque ornamental em Portugal. Machado de Castro defendia não apenas a execução de um exímio modelo, mas ressaltava a importância da habilidade de criar bons esboços os quais serviriam de base para iniciar o processo de construção tridimencional daquele objeto. Foi por esta razão, que publicou em 1805, o "Discurso sobre as Utilidades do Desenho" onde destacou a relevância desta prática elevando-a ao mesmo nível laborial que o ato de se esculpir na pedra ou de entalhar a madeira.

Neste período, Castro gerenciava o *Laboratório de Escultura* na Repartição de Obras Públicas e era sócio correspondente da Real Academia das Ciências de Lisboa, quando desenvolveu o "Diccionário arrazoado ou filosófico d'alguns termos technicos pertencentes à Bella Arte da Escultura" que posteriormente, em 1937, foi publicado com o título de "Dicionário de Escultura". O texto é dividido em duas partes. A primeira se destina a compilar os três elementos essenciais que um escultor deve possuir: desenhar, modelar e esculpir. A segunda parte destrincha os termos técnicos relacionados com o ofício e a arte da escultura. No ítem destinado ao Desenho, encontramos um conjunto de dicas que englobam o tipo adequado de mesa, lápis e papel a ser usado assim como os elementos a serem copiados no exercício desta prática tais como estampas, debuxos e gravuras ou a realização de esboços a partir de um modelo vivo humano para se aperfeiçoar nos detalhes anatômicos (FIGURA 187).

FIGURA 187: Academia de desenho representada em oleo sobre tela de Michele-Ange Houasse, 1746.



Fonte: REAL ACADEMIA DE BELLAS ARTES DE SAN FERNANDO | RABASF, 1989, p.54.

El Dibujo: técnica y utilidad, recente publicação de Susan Lambert (1996), ressalta que os artistas e escritores da arte desde Cennino Cennini no século XIV até Paul Klee no século XX têm dado grande relevância ao desenho. W. Gore, em sua edição de *An introduction to the general art of drawing*, de Gerardo de Brujas, publicada em 1674, afirmava que:

> "Al arte del dibujo... se le puede llamar com justicia madre de todas las artes y ciências qualesquiera que éstas sean, pues se haga con lo que que se haga confiere a las mismas uma buena apariencia y bienestar; y además de todo esto, el arte del dibujo es el principio y el fin o sea el consumador de toda cosa imaginable por lo que se le puede considerar poesía, segunda naturaleza, libro viviente de todo lo pasado. Se considera poesía, puesto que, a través de enganos y rostros enmascarados, representa al espectador la verdad de las cosas presentes y pasadas y por medio de gratas semejanzas nos hace de alguna manera creer que vemos lo que en realidad no vemos. Se le puede considerar una segunda naturaleza porque a través de los dibujos ensena a imitar y dar a conocer todas las obras de la Creacion". [253]

[253] LAMBERT, 1996, Introduccion.

Ao defender a importância do desenho como elemento estrutural do processo escultórico, RAMOS (2007, pp.471-472) recorre ao escultor, também português, Soares Branco[254] que utilizava o croqui como ponto de partida para a elaboração de suas esculturas, pois acreditava que "este é um processo de estudo extremamente assertivo para se poder confrontar as diferentes soluções possíveis". Ainda sobre este tema, o autor do artigo *Escultura religiosa de Domingos Soares Branco* ressalta ainda que:

> "... para um escultor torna-se muito mais simples para o seu processo de trabalho se elaborar previamente uma série de esboços bidimensionais, do que avançar desde logo para a realização de peças tridimensionais, que o obrigarão a um maior dispêndio de tempo e de material, e nem sempre os resultados são satisfatórios. Assim, esgota todas as possibilidades no papel, estuda as várias composições possíveis, pontos de equilíbrio. O processo do desenho concede-lhe até, inclusive a possibilidade de fazer estudos sobre o comportamento da luz na peça, ficando desde logo com uma idéia de como esta se comportará em determinados espaços".

Algumas vezes, um escultor, mesmo tendo como base um croqui, executa o objeto final com algumas diferenças estilísticas ou formais seja no panejamento, seja no movimemto das mãos, pés ou da cabeça. Um exemplo curioso está no esboço do Apóstolo São Paulo, inicialmente executado por Soares Branco onde o santo aparecia com a espada sobre seu ombro direcionada para o alto. Entretanto na obra final, o apóstolo foi apresentado apoiando-se sobre a espada encravada no solo.

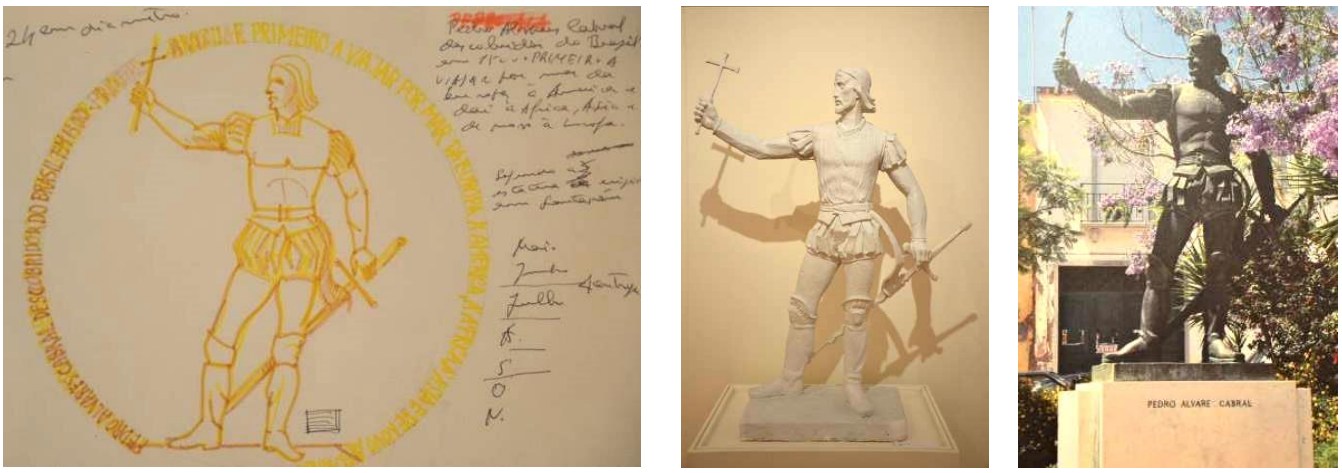
Outro exemplo do mesmo artista está na concepção de São Francisco de Assis que em um primeiro desenho foi disposto de pé. Este croqui recebeu uma adaptação iconográfica, que se aproxima da peça tridimensional onde o santo, agora de joelhos, apresenta capuz sobre a cabeça e segura uma caveira.

No entanto, no caso para a figura de Pedro Alvares Cabral, os esboços criados se assemelham muito com o modelo em gesso em escala reduzida e com a obra final fundida em bronze finalizada em 1971 e instalada no Largo da Graça em Santarém. (FIGURA 188).

---

[254] Domingos Soares Branco foi discipulo de Leopoldo de Almeida, o escultor da era Salazar.

FIGURA 188: Pedro Alvares Cabral: Estudo (20 X 30cm) | Modelo em gesso (110 X 86 X 28cm) | Fundição em bronze.



Fonte: Acervo Museu Domingos Soares Branco, Mafra – Reprodução fotográfica: Alexandre Mascarenhas, 2012

O estudo inicial realizado em papel e caneta e a peça final, um baixo relevo em mármore inserido no altar da Igreja do Santo Condestável, também apresentam semelhanças formais e iconográficas que foram preservadas (FIGURA 189).

FIGURA 189: Santo Condestável: Estudo em desenho em papel e caneta (22 X 18cm) | Detalhe do baixo relevo em mármore original, 1952-53.



Fonte: www.minde-online.blogspot.com . Acesso em: 01 maio 2013.

A Faculdade de Belas Artes de Lisboa preserva uma coleção de desenhos dos seus professores, mestres, alunos e pensionistas que integram o período de 1830 a 1935 e, constitui um importante acervo gráfico que está composto por obras de João Cristino da Silva, José Rodrigues, Augusto Barradas, Francisco Franco, Antônio Soares dos Reis, Leopoldo de Almeida, José Simões de Almeida Junior, entre outros.

A maioria destes desenhos, incorporada à coleção veio proveniente das Aulas de Desenho de arquitetura civil, desenhos de admissão, exercícios de avaliação, estudos das cinco ordens de arquitetura, estudos de construção, geometria e perspectiva, além de desenhos provenientes de concursos, exames, prêmios e exposições. Podemos ainda considerar alguns exemplares oriundos da Aula de Desenho de Ornato, Aula de Desenho Antigo, Aula de Desenho de Cópia a partir de Estampa, Aula de Desenho de Anatomia, da Aula de Desenho do Modelo Vivo: nu e da Aula de Gravura..

Muitos foram os artistas escultores, pintores, estucadores e arquitetos que utilizaram o desenho para apresentarem sua idéia no campo bidimensional, que posteriormente seria transformada em um elemento volumétrico: uma fachada de uma mesquita, uma coluna com base, fuste e capitel, uma escultura ou um ornato parietal ou de teto. Na história da arte, alguns autores são unânimes em afirmar e considerar Leonardo da Vinci e Rodin como uns dos melhores desenhistas de todos os tempos. (FIGURA 190).

FIGURA 190: Exemplares de desenhos, croquis e esboços para projetos de escultura e arquitetura.



a) Desenho de Nu – Rodin.
b) Esquissos e notas em desenho de Leonardo da Vinci, 1478.
c) Desenho arquitetônico preparatório para a mesquita de Alhambra por Francisco Antonio Contreras Munoz, 1863.
d) Lâmina XLV do Tratado de Juan Caramel Lobkowitz denominado *Architectura civil recta y obliqua: considerada y dibuxada em el templo de Ierusalem*, 1678.

Fonte: KLINGSOR, 1960, s/p; IDEM; VIDAL & GONZALEZ, 2007; : MUSEO DEL PRADO, 2010, p.73.

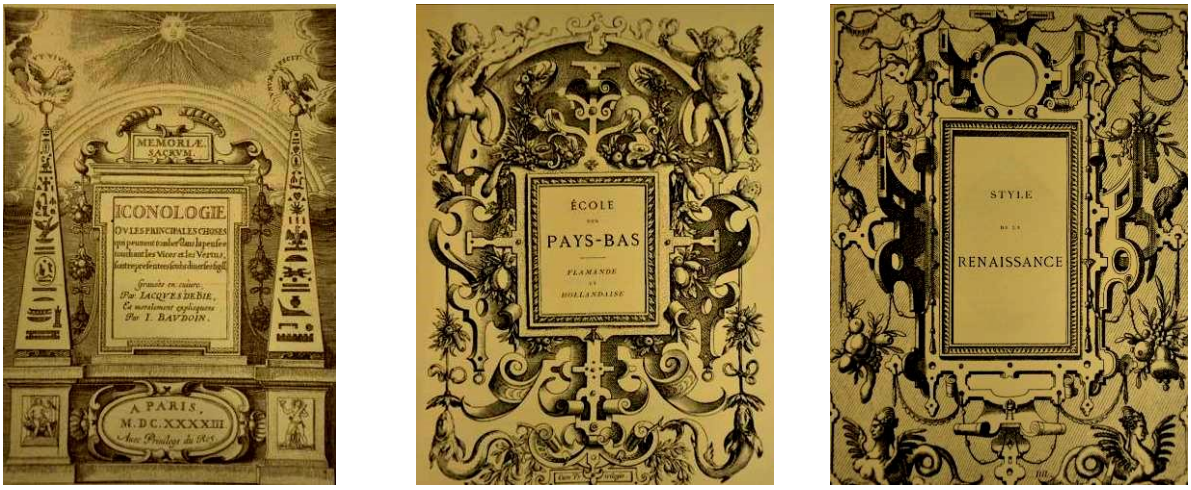
A gravura foi outro instrumento fundamental para a difusão, preservação e permanência da arte e serviu de inspiração para os artistas pintores, estucadores,

arquitetos e escultores na produção de suas obras. Estas ilustrações transitavam pela Europa e apresentavam facilidade de acesso, sobretudo pelo grande tráfego de artistas que se movimentavam de um país a outro com o intuito de buscar e adquirir conhecimento e prática no exercício de suas funções nos distintos ateliês de cada ofício. Esta técnica deixa de ser meramente uma habilidade artesanal para ser incorporada na esfera das atividades das denominadas artes nobres: pintura, arquitetura e escultura.

Esta ferramenta “impressa” sobre papel também contribuiu para a criação de modelos na composição e tratamento de suas formas, no entendimento iconográfico assim como na compreenção dos variados estilos criados pelo homem desde a pré-historia, a antiguidade clássica, o medievo e o renascimento, período o qual o estudo com base teórica seria crucial para a formação do artista. A partir desta época, ressalta-se novamente a importância dos tratados de arquitetura, de escultura e de pintura para a divulgação das formas e volumes, das medidas e proporções, e principalmente do estudo da anatomia humana.

O tratado de Iconologia gravado em couro por Jacques de Bie e textualmente detalhado por I. Baudoin, datado de 1643, traz um conjunto de gravuras onde estão destacados os estilos da Escola Alemã, da Escola dos Países Baixos e da Escola Renascentista (FIGURA 191).

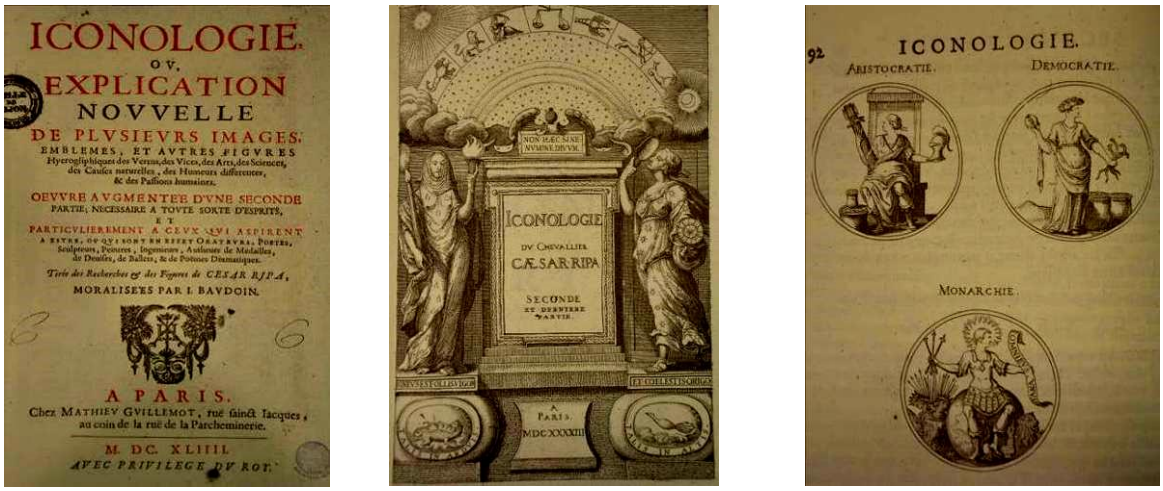
FIGURA 191: Tratado de Iconologia de Jacques de Bie e I. Baudoin, 1643.



Fonte: BIE & BAUDOIN, 1643.

O tratado *Iconologia* de Cesare Ripa[255] seria um dos volumes mais consultados nas oficinas dedicadas a pintura e a escultura pela profusão de informações gráficas e textuais de personagens da miltologia greco-romana assim como adereços e atributos das figuras heráldicas, a representação de alegorias das artes entre outros elementos iconográficos (FIGURA 192).

FIGURA 192: Tratado de Iconologia de Cesare Ripa – Org. por I. Baudoin, 1644.

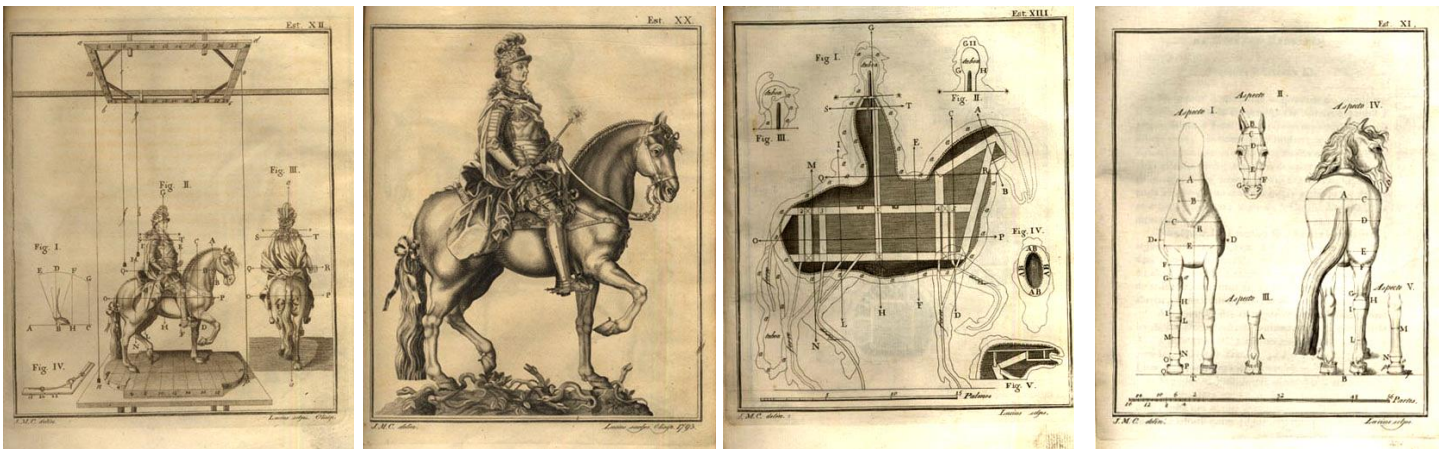


Fonte: RIPA, 1643. (Org. I. BAUDOIN)

Posteriormente Joaquim Machado de Castro, publicou em 1810 o *Descripção Analytica da execução da Estátua Equestre, erigida em Lisboa à Glória do Senhor Rei Fidelissimo D. JOSÉ I.* (FIGURA 193), após receber críticas por parte de alguns profissionais em relação à iconografia ou atributos inseridos na referida estátua equestre dedicada ao rei D. José I. que realizou, cuja fundição em bronze havia sido instalada na Praça do Comércio em Lisboa. Por meio desta publicação, Machado de Castro descreve o processo de idealização iconográfica, dos esboços e modelos reduzidos realizados; relata o processo de *medida* e de *definição de limites* para alcançar o croqui final; estuda as possibilidades estruturais da obra escultórica e realizou o modelo em tamanho natural em gesso para servir de base para a cópia em cera e sua fundição em metal.

[255] Cesare Ripa foi um escritor italiano do século XVI, estudioso da arte e autor do tratado intitulado *Iconologia*. Nasceu em 1560 na Perugia e faleceu em 1622, Roma. A sua obra seria reeditada inúmeras vezes com contribuições de alguns autores.

FIGURA 193: Estampas do processo metodológico criativo e construrtivo descrito em *Descripção Analytica da execução da Estátua Equestre, erigida em Lisboa à Glória do Senhor Rei Fidelissimo D. JOSÉ I., 1810.*

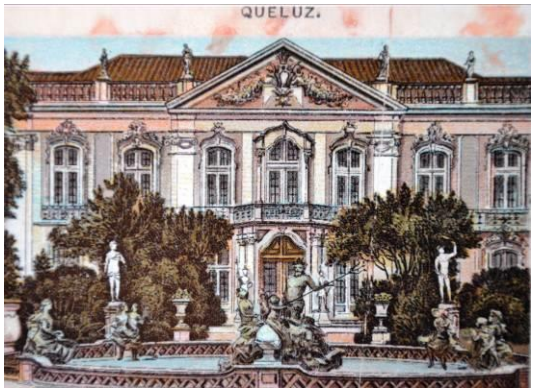


Fonte: CASTRO, 1810, estampas XII, XX, XIII e XI

Ainda em Portugal, O Palácio Nacional de Queluz e seus jardins foram idealizados e executados por um grupo de arquitetos, decoradores, pintores artísticos, paisagistas e escultores que conseguiram transmitir efetivamente o gosto da época na segunda metade do século XVIII. A arquitetura das construções receberam esboços iniciais para serem aprovados pelo rei e seguiam padronagem rococó. Por outro lado, o vasto conjunto de esculturas em mármore e em bronze dos jardins corresponde aos temas da mitologia clássica, das quatro estações e das alegorias às artes integradas entorno das fontes e dos lagos artificiais. A maioria das esculturas em bronze são reproduções autorizadas de esculturas instaladas em jardins de outros palácios da Europa, como por exemplo, *Sansão matando um Filisteu,* cópia de Giambologna, proveniente dos jardins de Chiswick Hause, em Londres, com permissão de Chatsworth Settlement Trustees. Este patrimônio e acervo documental se tornaram referência nacional e internacional [256] (FIGURA 194).

[256] RODRIGUES : SILVA & LUCKHURST, 2011.

FIGURA 194; Palacio e Jardins de Queluz – Esbocos da arquitetura e imagme atual | Gravura de *Mercure et Argus* inspirando a escultura em bronze de sansão matando um Filisteu. Portugal, século XVIII.









a) Fachada e lago de Netuno – desenho aquarelado.
b) Fachada e lago de netuno, 2012.
c) Detalhe da fundição em bronze da escultura representando Sansão matando um Filisteu.
d) Gravura de Simon Thomassin (1654-1733) representando *Mercure et Argus*.
Fonte: RODRIGUES, SILVA & LUCKHURST, 2011, p.78; Foto: Alexandre Mascarenhas, 2012; IDEM, 2012; Fonte: RODRIGUES, SILVA & LUCKHURST, 2011. p.104.

A anatomia é uma disciplina constante dos cursos de Belas Artes. Desde o Renascimento, o estudo do corpo humano era fundamental para a formação de qualquer artista, independente do ofício que este viria a seguir. Um dos objetivos essenciais para se estudar a anatomia humana era conhecer detalhadamente sua estrutura interna (ossos) como externa (músculos) e, desta forma, observar as variações das diferentes posturas ou movimentos e das relações mecânicas que se estabeleciam entre si. Ainda de grande importância era o estudo da fisionomia - ciência que trata de estabelecer em caráter cientifico a relação existente entre o rosto humano e seus distintos estados psicológicos - e o estudo matemático das proporções do corpo humano entre as partes que o compõe (FIGURA 195). Estes três aspectos se converteram desde o final da Idade Média como fundamentais para o aprendizado artístico através de estudos e a realização de desenhos a partir de modelos vivos ou de cadáveres.

Leon-Battista Alberti assim como Leonardo da Vinci expressaram em seus escritos a necessidade do artista em exercitar sua habilidade em esboçar um ser vivo e seus ossos e músculos. Da Vinci teve a experiência de relacionar a teoria com a prática quando este dissecou em parceria com o professor de anatomia da Universidade de Padova, Marco Antonio della Torre, mais de trinta cadáveres lhes permitindo o conhecimento integral e real da anatomia interna do ser humano e de animais.

Portanto, ressaltamos a importância dos estudos anatômicos como base para o exercício do desenho, para a execução do modelo por meio da modelagem manual utilizando materiais plásticos e flexíveis e, sobretudo para a produção final da obra escultórica que apresente as devidas proporções necessárias dentro daquele contexto.

FIGURA 195: Estudo de anatomia humana.



a) *Atlas Anatómico* de Crisóstomo Martinez, Paris, 1680-1689 – Coleção Correa de Madri.
b) *Las proporciones del cuerpo humano tomadas de las más bellas estatuas de la antiguedad* de Gerônimo Antonio Gil, 1780 – Acervo da Real Academia de San Fernando, madri.
c) *Torso de Antinoo* de Anjos Teixeira, 1897 – Desenho a grafite, carvão e esfumino s/ papel - Acervo FBAUL, Lisboa.

Fonte: MATILLA, 1989, p.32; IDEM, p.40; FACULDADE DE BELAS ARTES DA UNIVERSIDADE DE LISBOA, 2010. P.47.

4.2 - A modelagem, o modelo, o molde e a moldagem.

Para se executar um molde é preciso ter um modelo, que era confeccionado manualmente pela técnica denominada ‘modelagem’.

A modelagem realizada a mão livre é considerada a técnica mais primitiva para gerar um modelo e, para tal, se utilizam materiais plásticos. A argila – o barro – foi provavelmente o primeiro material usado para esta prática. O livro *La Sculpture* (MINISTÉRE DE LA CULTURE ET DE LA COMMUNICATION, 1978) ressalta a existência de diferentes maneiras de se conseguir “sólidos plásticos”, ou seja, transformar um material fluido em estado sólido e consolidado. São, portanto, aqueles materiais que possuem plasticidade no seu manejo, que passam por um procedimento de endurecimento e se transformam em sólidos, como a terra ao ser cozida, o cimento e o gesso em contato com o oxigênio ou a cera em seu processo de resfriamento.

La Sculpture busca distinguir que existem duas técnicas utilizadas na construção de um modelo sólido plástico. A primeira é executada por meio da modelagem, que inclui todos os processos de adição, acumulação, fixação entre as partes, ou pelo processo contrário, de supressão e remoção de partes a partir de uma massa compacta de material. A segunda técnica é realizada por moldagem, a qual depende da realização de moldes para a produção de um objeto-modelo (FIGURA 196).

FIGURA 196: Exercícios de modelagem.



a) Modelagem em argila. Oficina Escola de Manguinhos, Rio de Janeiro.
b) Modelagem em argamassa de cal e pó de mármore. São Paulo.
c) Croquis para servirem de base para a modelagem.
Fotos: Alexandre Mascarenhas, 2002 - 2004.

Jean Rudel (1986) em seu livro *Técnica de la Escultura* enumera os diversos materiais que podem ser utilizados na armação interna dos modelos de médio e grande porte ou dependendo da complexidade da peça ao ser modelada. Eram usados armações com pedaços de madeira, fibra natural ou estrutura de metal. Existem tipos distintos de terra para modelar e para cozer e Rudel ressalta que o modelista deve conhecer e saber selecionar os tipos adequados para cada situação. Pode-se criar um modelo em barro úmido e compactado que seca naturalmente com o tempo ou, confeccionar um modelo, também em barro, porém neste caso o objeto deve apresentar um espaço vazio em seu interior para facilitar seu processo de cozimento no forno, geralmente entre 700ºC e 1400 ºC, se tornando endurecida e resistente. Estes modelos cozidos eram muitas vezes guardados e preservados. Em Mafra, durante a construção do convento, da basílica e da biblioteca durante o século XVIII, foram encomendados e enviados da Itália dezenas de modelos cozidos de santos para serem apreciados e aprovados pelo rei de Portugal. Esta coleção de modelos ainda permanece na reserva técnica do atual Museu Convento de Mafra.

Do Renascimento até a era moderna, a modelagem se tornou indispensável aos escultores, pois recebeu um valor excepcional no que diz respeito à habilidade destes na concepção dos seus trabalhos, quesito essencial para sua projeção e reconhecimento como artista. O profissional podia realizar a modelagem a partir de um modelo vivo (modelo natural) ou a partir de um objeto já esculpido, independente da escala que se buscava para a escultura final. Alguns, obviamente, também usaram os rascunhos para iniciar o processo de confecção da modelagem.

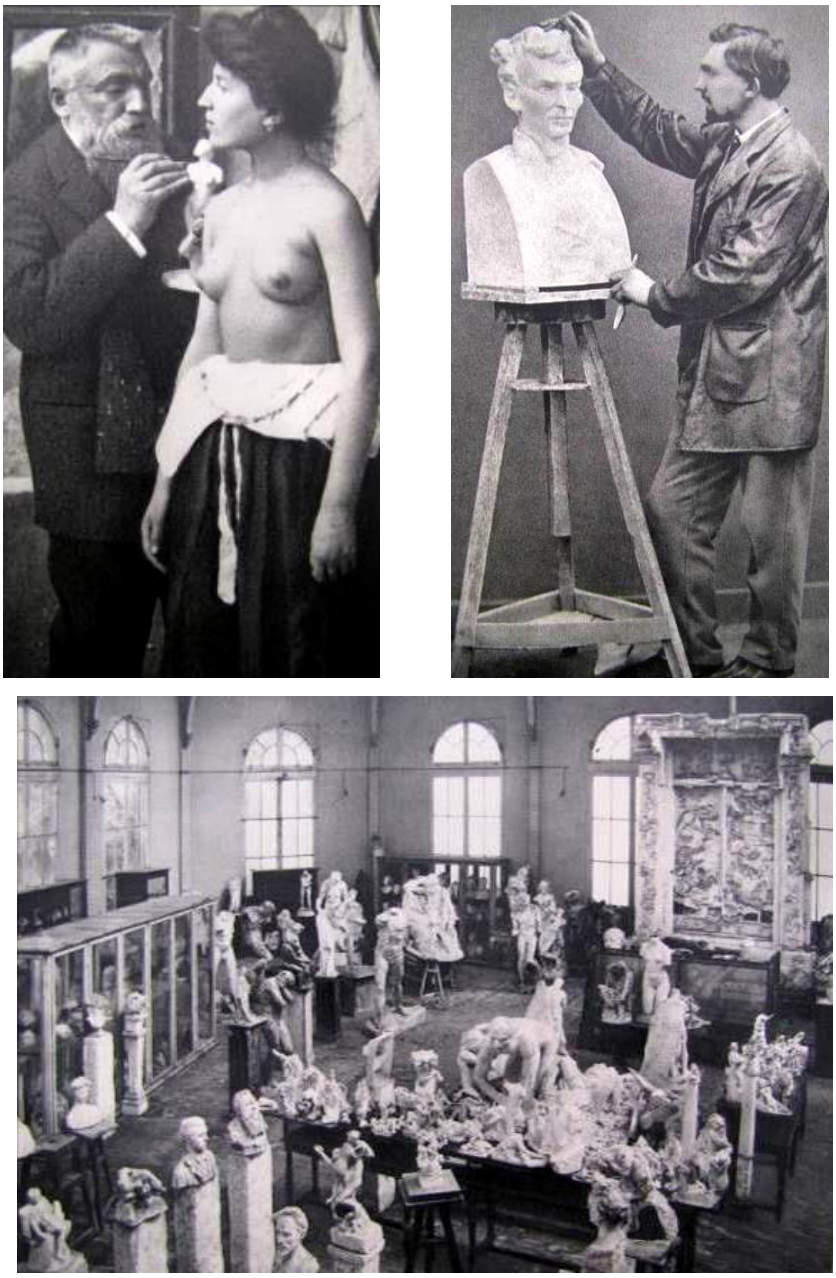
Luca della Robia criou uma técnica de policromia sobre o barro, utilizando pigmentos naturais e um tipo específico de areia misturada à argila avermelhada que, com a temperatura adequada do calor ao serem cozidas, conseguiu um brilho que realçava suas peças. Na França, Clodion utilizou a terra cozida para obter numerosas cópias e, Houdon preparava suas terras para facilitar seu trabalho do retoque e acabamento, pois, logo após sua secagem ele realizava moldes de gesso para a reprodução da peça [257].

---

[257] RUDEL, 1986, ps 80-81.

Auguste Rodin, Antoine Bourdelle e seu pupilo uruguaio José Luis Zorrilla de San Martin difundiram bastante estas técnicas ao utilizar o gesso para realizar seus modelos e maquetes, pois estes artistas possuíam grande domínio técnico (FIGURAS 197 e 198).

FIGURA 197; Rodin executando modelagam a partir de modelo vivo | Rodin finalizando um modelo em gesso | Ateliê de Rodin: modelos em gesso, sobretudo da Porta do Inferno.



Fonte: Acervo Museu Rodin.
Reprodução fotográfica: Alexandre Mascarenhas, 2012.

FIGURA 198: Ateliês de escultores e modelos em gesso e em terracota.



a) Ateliê de Houdon em tela a óleo de Boilly, 1804 | Modelo em terracota de monumento funerário.
b) Bourdelle em ateliê ao lado do gesso do cavalo da estátua eqüestre do General Alvear.
c) Zorrilla de San Martin em ateliê trabalhando sobre o modelo em gesso de estátua equestre.
Fonte: MUSEU HISTORICO NACIONAL, 2009, ps.23 e 91; PINACOTECA, 1998, p.153; MONTERO, 2001, p.139.

A modelagem consiste, portanto, na segunda etapa do processo escultórico que além do gesso e da argila, podia-se também utilizar a cera.

Inicialmente, executa-se o “modelo preparatório”, termo que designa o modelo em dimensões reduzidas. A partir deste, se realiza o “modelo definitivo”, considerado a “prova original”, já que apresenta as proporções em tamanho real. Alguns “modelos definitivos” são executados a partir de uma estrutura em metal, que facilita o preenchimento com material plástico como é o caso de uma estátua equestre. Raramente os modelos definitivos em argila eram conservados, e a cera somente era usada quando este modelo possuía pequenas dimensões, pois era um material de alto

custo. Em função disso, o escultor realizava um molde de gesso daquele “modelo definitivo” previamente executado em argila [258].

Estes modelos recebem uma camada de produto ‘desmoldante’ antes de se aplicar o material que irá se constituir como molde. O desmoldante pode ser aplicado com pincel, brocha ou por meio de aerosol. Este produto – óleo, goma laca, azeite, cera de polimento, vaselina ou solução á base de sabão neutro em barra dissolvido em água – cria uma película fina que impede que o material do molde “grude” ao material do modelo, não danificando estes elementos. Deve-se atentar para que a camada de desmoldante não seja muito grossa, pois poderá ocultar alguns detalhes que fazem parte do modelo original e que não serão reproduzidos no molde e, depois, nas moldagens – a moldagem (cópia) seria pouco fiel ao seu original. Salienta-se ainda que os moldes rígidos necessitam receber uma camada de desmoldante antes de se aplicar o material da sua reprodução. Este desmoldante, líquido ou pastoso (existe um caso em que o desmoldante é aplicado em pó/talco: quando executamos molde ou reprodução em argila [úmida] ou plastilina em contato direto ao gesso [LIZANDRA, 2005, p.159]) facilita a separação entre o original e o molde, impedindo a aderência entre seus materiais e sua degradação ou destruição. Após a “cura” ou endurecimento do molde, esse é removido criteriosamente e resulta no “negativo” do objeto original, ou seja, o molde traz, de maneira invertida, todas as informações de detalhes como volumes e texturas do modelo (FIGURA 199), e vai permitir reproduzir o número de cópias necessárias.

FIGURA 199: Negativo e Positivo – molde e modelo.



Foto: Alexandre Mascarenhas, 2009.

[258] MINISTÈRE DE LA CULTURE ET DE LA COMMUNICATION, 1978.

Ao executar ou escolher o modelo, deve-se estudar, ainda, suas caraterísticas formais – se possuem volumetria simples ou complexa –, físicas – se o material é rígido, flexível, resistente ou frágil – e químicas. Estas informações vão direcionar o material e o tipo adequado do molde que possibilita a reprodução sem danificar seu original e suas moldagens.

Nos ateliês de escultura, a sequência do processo compreendia a execução do modelo, a confecção do molde e a produção da moldagem em gesso, material mais resistente que a argila e a cera e, mais fácil de conservar e de manusear.

> "Aqueles que se dedicam à escultura sabem muito bem como é demorado e mesmo lento este trabalho. Trata-se de especialidade difícil de ser realizada. O escultor enfrenta diversas fases de trabalhos; criação, risco, desenho em escala, escolha do material, fabricação de instrumental, mão de obra auxiliar especializada, técnicas, escolha e preparo do local do trabalho, colocação e montagem de peças, acabamaneto, etc..." (PERET, 1964, p. 2)

Muitas peças originais possuem complexas formas e reentrâncias e cada uma vai caracterizar e direcionar um tipo específico e adequado de molde a ser executado e a partir do qual serão realizadas cópias fiéis e bem definidas, buscando alcançar com detalhes a imagem mais próxima do modelo. Esta expertise faz parte do *savoir-faire* que o profissional deve possuir, sendo um ponto importante que diferencia e ressalta um bom conhecedor das técnicas do ofício.

No entanto, os materiais para a confecção do molde também devem responder a alguns questionamentos, como o número de peças a serem copiadas, tipo de desmoldante adequado ou se resiste ao calor, à umidade ou à tração mecânica. Alguns objetos, complexos em suas formas, possuem o que denominamos 'retenções'. Isto acontece quando o modelo apresenta cavidades ou saliências que possam dificultar a remoção do molde. Para solucionar este possível problema, há três opções: executar um molde em tacelos de gesso ou de cimento, realizar um molde perdido, ou utilizar o silicone (material flexível) líquido ou em pasta.

Destacamos que durante séculos o gesso foi o material mais utilizado para a execução de moldes de objetos de tamanho reduzido, mediano e de grandes proporções, independente da complexidade das formas. Estes poderiam se constituir em um ou vários tacelos. A cera, o cimento, a partir do final do século XIX e, mais recentemente, a fibra de vidro misturada à resina poliéster também são materiais assim

como o gesso que designam os moldes “rígidos” (FIGURA 200). A rigidez, característica física destes moldes, se dá em função do endurecimento destes materiais quando em contato com o ar/oxigênio. No caso de moldes de fibra de vidro e resina poliéster, o enrijecimento do material acontece por meio do catalizador.

Há, ainda, os moldes “flexíveis” (FIGURA 201), que são constituídos pelos materiais como gelatina/cartilagem animal, silicone líquido e silicone em pasta. Quando estes materiais secam, eles criam uma película levemente enrijecida, porém flexível, que permite ser manuseado de forma a curvá-lo e esticá-lo sem degradá-lo. Por serem flexíveis, necessitam de uma base rígida, em geral em gesso, que permite acomodá-los e não deformá-los. Esta base é conhecida como “cama de gesso”, “berço” ou “contramolde” e também possui a função de, para o caso de moldes rígidos em tacelos, agrupar e manter juntas suas peças.

Além de serem classificados pelo tipo de material em rígidos ou flexíveis, os moldes podem resultar em uma única reprodução (molde perdido) ou em numerosas moldagens (moldes permanentes). De forma simplificada, podemos dizer que o molde é aquele material que envolve um objeto/modelo. Este modelo é denominado o elemento positivo e seu molde, o negativo.

FIGURA 200: Molde rígido em tacelos de cimento.



Foto: Alexandre Mascarenhas, 2010.

FIGURA 201: Molde flexível em silicone.



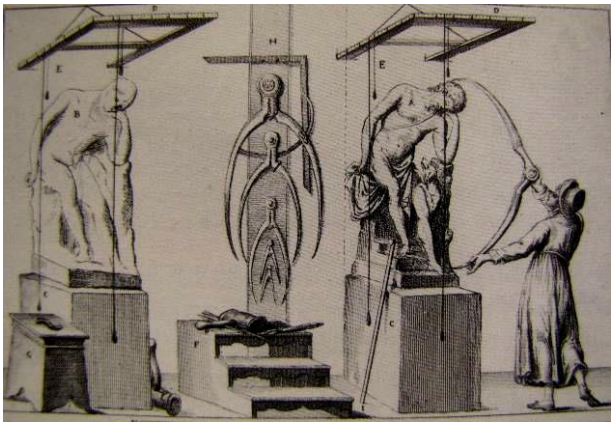
Foto: Alexandre Mascarenhas, 2008.

Do molde, geralmente em gesso, se produz uma primeira moldagem, no mesmo material, sendo considerada, a partir de então, o modelo-base para se executar a escultura final. Esta moldagem recebia procedimentos de acabamento e era colocada sobre um pedestal e, ao lado deste, o artista situava, sobre outro pedestal, um bloco de

pedra. Este profissional transferia as medidas, por meio de esquadros e compassos, dos “pontos” (FIGURA 202) marcados na moldagem de gesso para o bloco pétreo e assim esculpia (retirando as partes) alcançando a forma desejada.

FIGURA 202: Transferência dos “pontos” do modelo para o bloco de mármore.



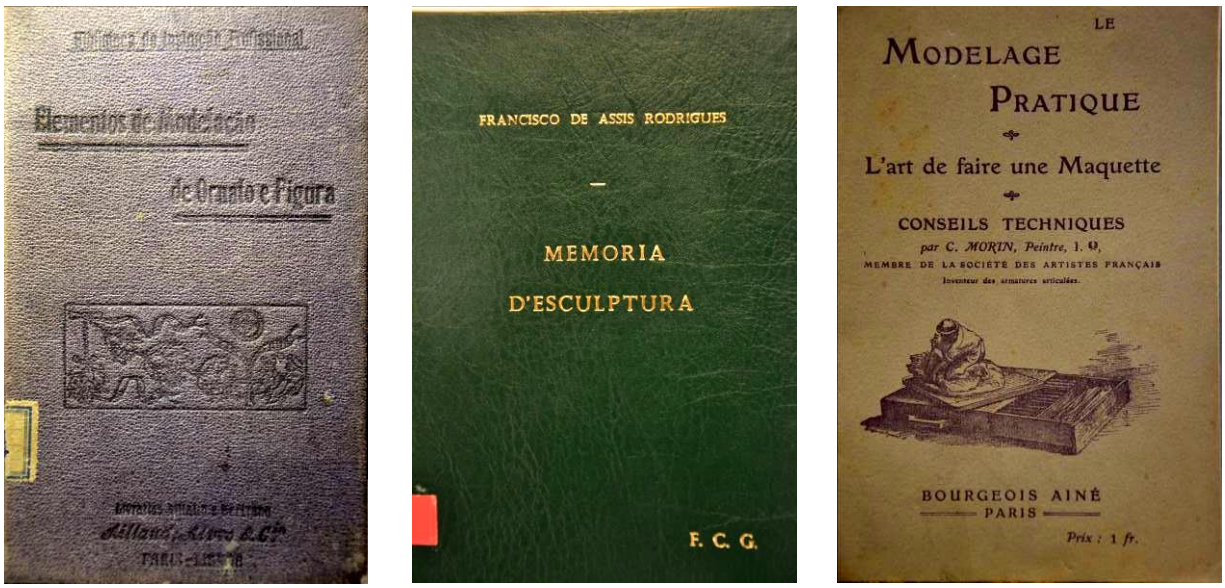


a) Pontos marcados na moldagem em gesso para serem transferidos ao bloco em pedra para se executar a escultura. Gypsoteca de Canova. Possagno, Itália.
b) Transposição dos pontos do modelo para a escultura em mármore.
Foto: Alexandre Mascarenhas, 2011; Fonte:MINISTERO PER I BENI CULTURALI E AMBIENTALI,[19--].

Em relação à moldagem, uma informação fundamental é saber qual o local onde será instalada. Caso seja em área externa, o material deve suportar alterações de temperatura ou ações mecânicas. É preciso considerar ainda uma série de outros fatores que se relacionam com sua facilidade de conservação de acordo com o tempo de vida.

Em princípios do século XX, a Biblioteca de Instrução Profissional, fundada por Thomaz Bordallo Pinheiro, publica uma série de manuais voltados para o ensino e aprendizagem, por meio de textos e figuras ilustrativas, dos mais diversos ofícios. Dentro do contexto dos ofícios da escultura e estucaria onde descrevem minuciosamente sobre os materiais, modelagem, moldes, moldagens em gesso e fundições em metal, vale mencionar as seguintes publicações editados pela Livraria Aillaud e Bertrand, de Lisboa: *Materiais de Construção*, *Elementos de Modelação de Ornato e Figura* ou *Manual do formador e estucador*. Outros livros que contribuíram para a difusão das técnicas do processo escultórico foram *Memoria D’Escultura* de Francisco Assis Rodrigues (1829), *Modelage Pratique: l’ art de faire une maquette, conseils techniques* do pintor C. Morin*, Le Moulage* de Pascal Rosier ou *La escultura: procesos y princípios* de Rudolf Wittkower (FIGURA 203).

FIGURA 203: Capas dos livros Elementos de Modelacao de Ornato e Figura, Memoria D'Escultura e Modelage Pratique: l' art de faire une maquette.



Fonte: Biblioteca da Fundação Calouste Gulbenkian, seção de livros raros, Lisboa.
Reproducao fotográfica: Alexandre Mascarenhas, 2012 e 2013.

Mesmo considerando as etapas do processo escultórico como o risco, a modelagem, o molde, a moldagem e a escultura, não foram encontrados nenhuma documentação ou qualquer outro indício que comprove que estes procedimentos foram utilizados por Antônio Francisco Lisboa e sua oficina para executar os profetas de Congonhas ou outras de suas criações.

No entanto, sabe-se que, entre as décadas de 1940 e 1960, Eduardo Benjarano Tecles e o escultor e professor da cadeira de modelagem da Escola de Arquitetura da Universidade de Minas Gerais, Aristóteles Benjamin Meschessi, executaram os moldes em tacelos de gesso de parte da obra monumnetal arquitetônica e escultórica atribuída a Aleijadinho. Luciano Amédéé Péret (1964) observa que entre os materiais usados por Meschessi estão a cera, gesso, talco, estearina, gasolina, cimento com pó de pedra ou arenito e vergalhões de ferro.

4.3 A técnica - Moldes

A seguir, serão apresentadas as técnicas mais difundidas nas oficinas de escultura e ornamentos para a confecção de moldes. Deve-se atentar que a opção de cada molde é definida segundo critérios como a natureza do modelo original, suas dimenções e outros fatores já mencionados anteriormente.

Os moldes estudados e detalhados são: 1) molde de tacelos em gesso ou em cimento; 2) molde de cera; 3) molde em gelatina/cartilagem animal; 4) molde de silicone líquido; 5) molde misto: silicone líquido + resina poliéster e fibra de vidro; 6) molde de silicone em pasta; 7) moldes mistos: silicone líquido + silicone em pasta; 8) molde de resina poliéster e fibra de vidro; 9) molde perdido e 10) Molde para fundição em metal.

Logo após cada descrição da execução do molde, apresentam-se algumas dicas para a feitura das moldagens – cópias, reproduções – a partir desse molde.

A descrição destas técnicas levou em consideração a prática do autor em obras de conservação e restauro de bens imóveis, integrados e móveis e o conteúdo de livros e manuais direcionados para a escultura e estuques ornamentais. Algumas das publicações que contribuíram para esta etapa de nosso estudo foram *Yesería y estuco* (LADE & WINKLER, 1960), *Maquetas, modelos y moldes* (LIZANDRA, 2005), a publicação do Ministère de la Culture et de la Communication (1978), *Ornatos: restauração e conservação* (MASCARENHAS, 2008) e *Manual do formador e estucador* (19--).

Apresenta-se a seguir uma tabela com a sequência dos processos técnicos de reprodução – Moldes – e das moldagens descritos (TABELA 8).

TABELA 8: Moldes: as técnicas de reprodução	
4.3.1	Moldes de tacelos em gesso ou em cimento: 4.3.1.1. Execução de molde de um tacelo; 4.3.1.2. Execução de molde de vários tacelos. 4.3.1.3. Moldagem, fundição, cópia, reprodução.
4.3.2	Molde de cera: 4.3.2.1. Molde de cera por imersão;

	4.3.2.2. Molde de cera por meio de camadas sucessivas; 4.3.2.3. Moldagem, fundição, cópia, reprodução.
4.3.3	Moldes em gelatina / cartilagem animal: 4.3.3.1. Molde simples de gelatina; 4.3.3.2. Moldagem, fundição, cópia, reprodução.
4.3.4	Molde de silicone líquido: 4.3.4.1. Moldede silicone líquido por camadas; 4.3.4.2. Molde de silicone líquido por meio de “dutos” e placas de argila; 4.3.4.3. Molde de silicone líquido por meio de caixa de areia; 4.3.4.4. Moldagem, fundição, cópia, reprodução.
4.3.5	Molde de silicone em pasta: 4.3.5.1. Molde de silicone em pasta; 4.3.5.2. Moldagem, fundição, cópia, reprodução.
4.3.6	Molde misto: silicone líquido + silicone em pasta | Moldagem
4.3.7	Molde misto: silicone líquido + resina poliéster e fibra de vidro 4.3.7.1. Moldede silicone líquido + resina poliéster e fibra de vidro; 4.3.7.2. Moldagem, fundição, cópia, reprodução.
4.3.8	Molde de resina poliéster e fibra de vidro 4.3.8.1. Molde de resina poliéster e fibra de vidro; 4.3.8.2. Moldagem, fundição, cópia, reprodução.
4.3.9	Molde ou forma perdido – gesso | Moldagem única

4.3.1 Moldes de tacelos em gesso ou em cimento

Esta foi a técnica mais usada ao longo a história, e ainda continua muito difundida em museus, escolas de belas artes, oficinas e ateliês de escultura. O processo permite executar um molde de qualquer objeto em quaisquer dimensões ou materiais, e produzir um número alto de moldagens.

Nas gipsotecas instaladas na Europa, na Ásia e nas Américas, este saber-fazer é aplicado para reprodução das esculturas de grande porte de renomados artistas, as quais, muitas vezes, destinam-se à comercialização em lojas de arte. O material mais utilizado é o gesso, sobretudo por este apresentar facilidade de manuseio e de conservação, além de alcançar durabilidade prolongada de uso. Moldes de gesso são resistentes e podem ser guardados por tempo indeterminado sem ocasionar deformações.

Recentemente, observa-se o uso do cimento em algumas oficinas-escolas, em especial na Oficina Escola de Manguinhos, situada no *campus* da Fundação Oswaldo Cruz, no Rio de Janeiro. O Sr. Adorcino, mestre estucador, ministrava as aulas práticas no curso de estuque ornamental destinado a adolescentes carentes. Ele foi um dos poucos artífices que desde as décadas de 1970 ainda trabalhavam com a técnica de moldes em tacelos de gesso e de argamassa de cimento para objetos de grande porte e muito complexos (FIGURA 204). Infelizmente, este senhor faleceu em 2011 e, até o momento, não se sabe de outro profissional que tenha as mesmas habilidades e capacidades técnicas deste ofício.

FIGURA 204: Moldes de vários tacelos em argamassa cimentícia executados pelo Sr. Adorcino.



Foto: Alexandre Mascarenhas, 2010 - 2013.

O processo de execução deste molde consiste na confecção de vários tacelos de gesso (ou de argamassa de cimento) de diversos tamanhos e formatos que, unidos, formam o conjunto negativo do objeto. Em alguns casos é necessário utilizar esta técnica para fundição de metais e de faianças.

Se o modelo apresentar pouca altura em seu relevo e não possuir reentrâncias, é possível realizar seu molde em apenas uma peça (um tacelo). Entretanto, se é um objeto muito complexo, como a escultura *Vitória de Samotrácia* ou o púlpito do lado do evangelho da igreja de Nossa Senhora do Carmo de Sabará, de autoria de Aleijadinho, o molde será composto por dezenas de tacelos. Neste caso, é necessária ainda a execução de alguns “berços”/contamoldes de gesso para acomodar e manter juntos os tacelos.

Apresentam-se, portanto, dois processos utilizando o gesso ou cimento para a realização de moldes rígidos e em seguida informações como produzir as moldagens.

4.3.1.1. Execução de molde de um tacelo;

4.3.1.2. Execução de molde de vários tacelos.

4.3.1.3. Moldagem, fundição, cópia, reprodução.

4.3.1.1- Molde de um único tacelo em gesso ou em cimento: etapas (FIGURA 205)

1. Preparo do modelo – execução, reintegração e/ou higienização.
2. Aplicação do produto desmoldante sobre o modelo por meio de pincéis ou trinchas. O produto ideal que não degrada o original e de fácil remoção é a solução aquosa de sabão neutro. Podem ser usados ainda vaselina industrial, óleo, azeite ou gomalaca. No entanto, estes produtos são de difícil remoção e interferem na coloração da superfície do modelo.
3. Preparo do gesso: em um pote ou em uma bacia de água, polvilha-se o gesso até este alcançar a borda do limite da água. É preciso deixá-lo descansar por alguns minutos. Espera-se encorpar e apresentar consistência pastosa.
4. Aplicação da primeira camada de gesso, por meio de trinchas ou pincéis para garantir os detalhes do modelo. Em seguida, aplicam-se sucessivas camadas, com espátulas, até envolver toda a superfície do objeto, dando-lhe acabamento plano e retilíneo em sua parte superior, pois este tacelo, quando retirado, será invertido e colocado sobre uma mesa para ser manuseado. Assim, o formato quadrado ou retangular cria maior firmeza e estabilidade em se utilizar o molde. Neste caso o tacelo (único) apresenta também a função

de “berço”. Vale lembrar que o “berço” de gesso, dependendo de suas dimensões e de sua complexidade, pode necessitar de reforço com pedaços de madeira, sisal, tela de popicarbonato ou vergalhões de ferro.

5. Secagem do material.
6. Remoção do molde e do modelo.

FIGURA 205: Molde de um tacelo de gesso.



Fonte: LIZANDRA, 2005, p.58.

4.3.1.2 - Molde de vários tacelos em gesso ou argamassa cimentícia: etapas (FIGURA 206)

1. Preparo do modelo – execução, reintegração e/ou higienização.
2. Marcação, com auxílio de lápis, da divisão dos tacelos no modelo. É importante estudar o objeto e compreender a “saída” de cada tacelo que, ao ser retirado, não deve danificar o original. Não existem receitas! Cada objeto se comporta de uma maneira e vai direcionar seus tacelos. Este é um procedimento que se aprende na prática, após muitas experiências.
3. Aplicação de tiras de argila, plastilina ou metálicas sobre as divisões marcadas previamente com lápis. Estas peças de separação vão delimitar cada tacelo.
4. Aplicação do produto desmoldante/isolante sobre o modelo e tiras de separação, sobretudo do primeiro tacelo, por meio de pincéis ou trinchas. O

produto ideal que não degrada o original e de fácil remoção é solução aquosa de sabão neutro. Podem ser usados ainda vaselina industrial, óleo, azeite ou gomalaca, no entanto, estes produtos de didícil remoção e interferem na coloração da superfície do modelo. Vale ressaltar que o isolante também é denominado ‘desmoldante’. É o produto que vai criar uma película, sem agredir o elemento ao qual vai ser aplicado, para não criar contato e aderência entre dois materiais, seja do elemento, do molde, ou “berço”.

5. Preparo do gesso: em um pote ou em uma bacia de água, polvilha-se o gesso até este alcançar a borda do limite da água. É preciso deixá-lo descansar por alguns minutos. Espera-se encorpar e apresentar consistência pastosa.
6. Execução do primeiro tacelo: aplicação de uma primeira camada de gesso pigmentado mais forte sobre o modelo, suficiente para alcançar aproximadamente 1 cm. Cuidar para não criar bolhas.
7. Aplicação de uma segunda camada de gesso mais espessa, sendo necessário, em alguns casos, criar uma estrutura com um tipo de armação, que pode ser em metal ou fibra.
8. Secagem do primeiro tacelo.
9. Remoção das tiras de separação que o delimitavam.
10. Repetição das operações que constituem as etapas de execução de tacelos alternadas, com o preparo do gesso e remoção das tiras de separação: na medida em que os tacelos são executados, secam e endurecem, retiram-se as tiras de separação e as superfícies (que estavam preenchidas por estas tiras) são untadas e recebem os pontos de travamento que fixam uns tacelos aos outros. Assim, toda a superfície é envolvida até finalizar completamente o molde. Para facilitar a desmontagem e montagem do molde, os tacelos não devem criar retenções entre si.
11. Neste momento, é preciso verificar a necessidade ou não do “berço” para manter as peças juntas em seus devidos lugares. Em alguns casos, os tacelos são executados de forma que se encaixem, não se desmontem e permaneçam firmes. Assim, não precisam de contramolde e inicia-se a etapa de

desmontagem do molde e o processo de execução da moldagem. Caso os tacelos necessitem de suporte, aplica-se um produto desmoldante sobre suas superfícies para que estas possam receber as camadas de gesso para formar o “berço” também em gesso. Secagem e remoção do “berço”.

12. Desmontagem cuidadosa do molde. Retirada dos tacelos.
13. Limpeza ou tratamento, caso necessário, dos tacelos.
14. Secagem da moldagem.
15. Execução de acabamento, retoques, polimento ou policromia da moldagem.

FIGURA 206: Molde em vários tacelos de gesso de um dos profetas de Congonhas, Escola de Arquitetura de Belo Horizonte nas décadas de 1950 – 1970.



Fonte: Acervo Laboratório de Fotodocumentação Sylvio de Vasconcelos
Fotografia de Marcos de Carvalho Mazonni.

4.3.1.3 - Moldagem | Fundição | Cópia em gesso ou em argamassa de cimento: etapas (FIGURAS 207 e 208)

As moldagens a partir de moldes de um ou mais tacelos devem buscar algumas medidas de orientação:

1. Aplicação de produto desmoldante sobre as superfícies internas dos tacelos e

sua montagem, com ou sem o “berço”, dependendo de cada situação. Deve-se conseguir segurar o molde com as duas mãos, quase sempre sendo necessária a amarração externa com arame ou tiras de borracha, evitando soltar e/ou mover os tacelos no momento da “fundição”.

2. Preparo do gesso ou da argamassa cimentícia.
3. Aplicação do material dentro do molde. Inicialmente, pincela-se a massa, menos pastosa e mais líquida, do gesso ou cimento sobre o molde para garantir a definição de seus detalhes. Em alguns casos, faz-se necessária a colocação de um tipo de armação, para criar reforço no objeto a ser “fundido”, como balaústres ou colunas.
4. Continuação de aplicação de gesso até alcançar todo o molde. Dependendo da complexidade deste molde, utilza-se um vibrador portátil, que facilita a penetração da massa nas reentrâncias e expulsa as bolhas de ar, contribuindo para uma moldagem bem definida com poucas imperfeições.
5. Secagem.
6. Remoção cuidadosa do molde (peça por peça) e da moldagem sem danificá-las.
7. Execução de acabamento na moldagem, com a retirada das marcas das juntas dos tacelos.

FIGURA 207: Execução da moldagem em gesso pelo professor escultor Aristóteles Benjamim Meschessi, no ateliê de escultura da Escola de Arquitetura de Belo Horizonte, Minas Gerais.



Fonte: Acervo Laboratório de Fotodocumentação Sylvio de Vasconcelos
Fotografia de Marcos de Carvalho Mazonni.

FIGURA 208: Processo de execução de moldagem em gesso.



a) Preparo do gesso.
b) Aplicação do gesso no molde de vários tacelos amarrados com arame.
c) Secagem da moldagem.
d) Desmontagem do molde e retirada da cópia.
Fotos: Alexandre Mascarenhas, 2001.

4.3.2 Moldes de cera

A cera foi um material bastante utilizado, tanto para a execução de moldes quanto para a confecção de modelos. A facilidade que este material apresenta em se transformar de estado físico sólido para líquido contribui para as diversas funções dentro de uma oficina de escultura.

Existem variados tipos de cera que podem ser utilizados, desde que elas alcançem pontos de fusão entre 40ºC e 90ºC sem se decompor. Este material, de origem animal (abelha), vegetal (cera de carnaúba, de cana-de-açúcar ou japonesa, extraída do fruto da árvore *Rhus vernicifera*), ou mineral (parafina, cera microcristalina e vasilina, sendo a microcristalina muito difundida em obras de conservação de bens móveis e integrados na camada de proteção; e a vasilina como desmoldante na

execução dos moldes), apresenta características hidrófugas, é de fácil manuseio e possui ainda a vantagem de ser reutilizado depois de derretido novamente em banho-maria. A maior parte das ceras aceita polimento e é resistente aos ácidos e a muitos compostos químicos. [259]

É comum o uso de cera de abelhas, pois ela se dissolve facilmente em terebentina (aguarrás) e seu ponto de fusão está entre 62ºC a 64ºC. Nas oficinas de escultura, este material era usado para a confecção de modelos escultóricos de pequeno porte e como modelo para fundição em bronze, no processo denominado "fundição a cera perdida". A coloração deste material varia do amarelo claro ao laranja escuro, e não compromete seu uso para estas funções.

A cera chinesa (*Ceroplastes sinensis* e *Ericerus pela* são dois insetos responsáveis pela secreção da substância encontrada sobre as superfícies de folhas ou troncos de árvores, conforme Lizandra, 2005, p.85) foi muito difundida na China e no Japão para funções similares às da cera de abelhas na Europa.

Os moldes podem ser produzidos por meio de duas técnicas: por imersão ou pela aplicação sucessiva de camadas. Descrevemos a seguir os dois processos a partir de um objeto tridimensional de pequenas dimensões. O modelo pode se apresentar nos distintos materiais, como gesso, madeira, metal ou pedra.

Apresentam-se, portanto, dois processos utilizando a cera para a realização de moldes e em seguida informações sobre como produzir as moldagens.

4.3.2.1. Molde de cera por imersão;

4.3.2.2. Molde de cera por meio de camadas sucessivas;

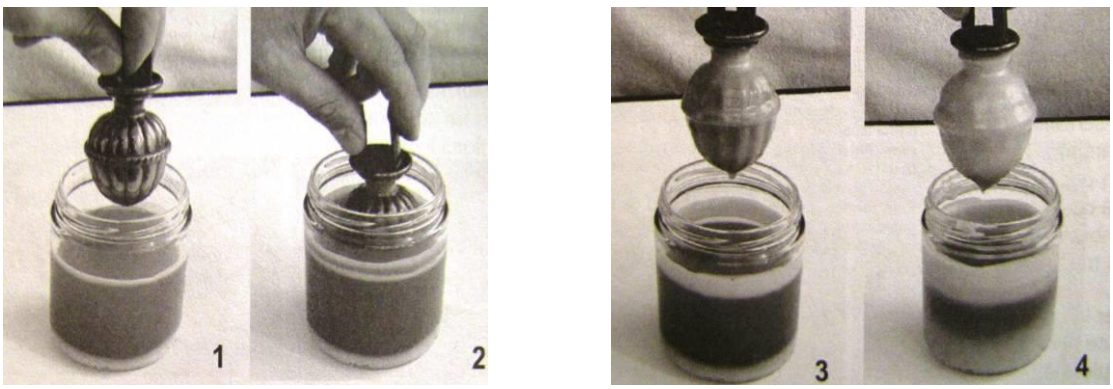
4.3.2.3. Moldagem, fundição, cópia, reprodução.

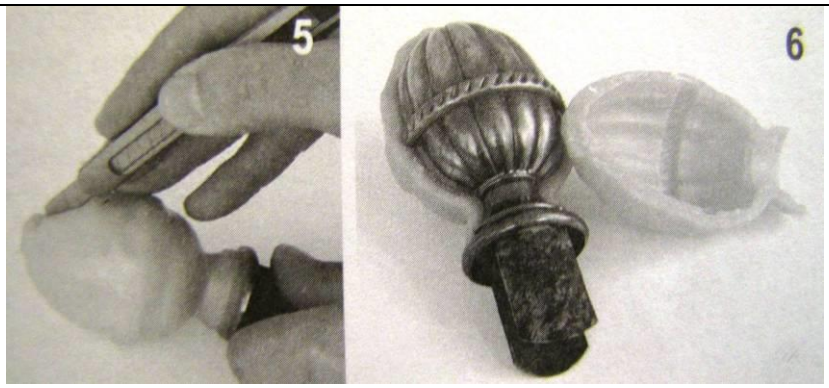
[259] LIZANDRA, 2005.

4.3.2.1 - Molde de cera por imersão: etapas (FIGURA 209)

1. Preparo do modelo – execução, polimento, reintegração/higienização.
2. Aplicação de produto desmoldante (vaselina líquida, óleo, azeite). Lembrar que não se deve aplicar uma camada muito grossa para não ocultar os detalhes do modelo que precisam ser reproduzidos com exatidão.
3. Preparo da cera: derretimento do material em banho-maria. A cera deve permanecer bem aquecida, senão seca e endurece.
4. Imersão do objeto no recipiente em que se encontra a cera em estado líquido e aquecida. Permanecer com o objeto por alguns instantes até a cera o envolver por completo e criar uma película fina.
5. Retirada do objeto do recipiente para iniciar o processo de esfriamento e secagem da cera.
6. Repetição das ações: imersão e retirada do objeto até alcançar a espessura entre 4 a 6 mm.
7. Secagem total da cera.
8. Remoção do molde: é necessário separar o molde em duas partes, portanto, usa-se um bisturi sobre a cera, aplicado cuidadosamente para evitar danificar o modelo.
9. Junção das duas partes do molde para a execução da moldagem: utiliza-se espátula metálica ou colher aquecida e pequeninos pedaços de cera em estado sólido para o fechamento e junção das bordas das duas partes.

FIGURA 209: Molde de cera por imersão.





Fonte: LIZANDRA, 2005, p.100-101.

4.3.2.2 - Molde de cera por meio de camadas sucessivas: etapas

1. Preparo do modelo – execução, polimento, reintegração/ higienização.
2. Aplicação de produto desmoldante (vaselina líquida, óleo, azeite). Não se deve aplicar uma camada muito grossa para não ocultar os detalhes do modelo que precisam ser reproduzidos com exatidão.
3. Preparo da cera: derretimento do material em banho-maria.
4. Aplicação de camadas sucessivas da cera aquecida e em estado líquido sobre o objeto por meio de pincel ou trincha, até alcançar a espessura adequada. Esta espessura varia de acordo com os pontos delicados do modelo.
5. Secagem do material.
6. Recorte e remoção cuidadosa do molde e do modelo sem danificá-los. Se o modelo fosse um friso ou um baixo-relevo, ele estaria apoiado sobre uma mesa e o molde poderia ser de um único ou mais tacelos.
7. Junção das partes que compõem o molde.

4.3.2.3 - Moldagem | Fundição | Cópia em gesso

Para ambos os casos, as moldagens são realizadas, em geral, em gesso.

1. Aplicação de produto desmoldante sobre o molde por meio de pincel ou trincha fina.
2. Preparo do gesso.
3. Aplicação do gesso sobre o molde de cera. Dependendo da complexidade do molde, convém utilizar um vibrador portátil para facilitar a penetração da "pasta de gesso" nas reentrâncias e, ao mesmo tempo, expulsar as bolhas de ar, o que contribui para uma moldagem bem definida e com pequenas imperfeições.
4. Secagem.
5. Remoção da moldagem.
6. Acabamento, polimento ou policromia, quando for o caso.

Alguns cuidados precisam ser levados em consideração ao se executar estes moldes de cera. Os espaços dos ateliês devem ser bem ventilados para se evitar inalação dos vapores provenientes do processo, assim como o uso obrigatório de equipamentos de segurança – máscaras, luvas e óculos de proteção.

No livro *Maquetas, modelos y moldes* (Lizandra, 2005) o autor apresenta algumas receitas para a confecção de ceras para moldes. Na maioria das vezes, ele propõe a mistura de outros produtos à cera como a parafina, vaselina, ou óleo de linhaça. Nestes casos, necessitamos de uma balança de precisão para a medição das quantidades e o procedimento deve ser executado durante o derretimento em banho-maria. É fundamental cuidar para evitar acidentes que resultem em queimaduras.

4.3.3 Moldes em gelatina / cartilagem animal

Depois do gesso, a gelatina/cartilagem animal foi o material mais difundido para se realizar moldes, graças à sua capacidade de registrar com precisão e nitidez os detalhes do modelo. Além dessa vantagen, esse tipo de material pode ser reutilizado na execução de outros moldes. Basta cortá-lo em pedaços e derretê-lo (em banho-maria) e ele retorna ao estado líquido e pode ser derramado sobre outro objeto a ser

reproduzido. Era possível executar moldes utilizando as gelatinas orgânicas à base de extrato de algas marinhas, cola e cartilagem de coelho ou de peixe. Entretanto, hoje em dia, esta técnica está em desuso e foi substituída pelos silicones.

Apresentam-se dois processos utilizando a gelatina para a realização de moldes flexíveis e em seguida informações como produzir as moldagens.

4.3.3.1. Molde simples de gelatina;

4.3.3.2. Moldagem, fundição, cópia, reprodução;

4.3.3.1 - Molde simples de gelatina / cartilagem animal: etapas

1. Execução de uma “caixa” aberta sobre a mesa onde o modelo será inserido. Inserir o modelo e deixar uma distância de dois centímetros entre ele e as “paredes” da caixa.
2. Preparo do modelo – higienização.
3. Aplicação do produto desmoldante para assegurar que a superfície do modelo seja impermeável à água, evitando que o material não se desprenda.
4. Preparo do material: a gelatina/cartilagem animal deve ser derretida em banho-maria, em uma panela de metal, misturando um pouco de glicerina para que a fôrma permaneça elástica por mais tempo, evitando-se que seque.
5. Aplicação do material dentro da caixa até alcançar todo o modelo, ultrapassando sua altura em 1 cm a 2 cm. Deve-se vibrar ligeiramente a mesa/molde, para que expelir as bolhas de ar.
6. Secagem do material.
7. Retirada do molde e do modelo. Este molde suporta um número de moldagens que varia muito, pois depende da resistência mecânica e da elasticidade do material que o constitui. Ao ser manuseado para a retirada da cópia ele pode se danificar com facilidade.

4.3.3.2 - Moldagem | Fundição | Cópia
O uso do gesso para a “fundição” da moldagem requer algumas precauções. Ao derramar o gesso sobre o molde, em pouco tempo ele aquecia, aumentando a temperatura, ocasionando, em alguns casos, o derretimento e o desgaste dos pontos mais delicados do molde, deformando-o. Para se evitar este processo, retirava-se a cópia em gesso assim que se percebia este aumento de temperatura. É importante ressaltar que os moldes em gelatina nunca excedem meio metro de extensão, evitando se quebrar.

4.3.4 Molde de silicone líquido

Atualmente, o silicone (polímero, quimicamente inerte, resistente ao calor e às ações das intempéries, sendo um composto semi que tem como elemento básico o silício e é combinado principalmente com o oxigênio) substituiu a forma em gelatina ou cartilagem – utilizada ao longo dos séculos – e reproduz com perfeição os detalhes dos objetos a serem copiados, sobretudo aqueles mais complexos. Destacamos dois tipos de silicone facilmente encontráveis no mercado sob a forma fluida (denominado como silicone líquido) e “pastosa” (silicone em bisnaga ou em pasta). Estes são os mais difundidos em museus e em obras de conservação e restauro/reintegrações. Existe ainda um terceiro tipo de silicone com plasticidade, do tipo “massa de modelar”, mas é pouco utilizado. Ele se torna “rígido” e, portanto, não necessita da “cama de gesso” como apoio. A vantagem é que seu processo de secagem é rápido. No entanto, só é utilizado para reproduzir objetos com pouca complexidade, baixo-relevos ou quase planos.

Logo que o silicone passou a ser comercializado, ele se difundiu rapidamente pelos ateliês, substituindo, na maioria dos casos, os moldes de tacelos em gesso.

O silicone líquido é também conhecido como borracha de silicone, borracha sintética à base de silicone ou elastômero de silicone. É um produto bicomposto – silicone propriamente dito e catalisador, ambos na forma líquida. Apesar de líquido, ele é comercializado em potes que variam de 1 kg a 20 kg – o catalisador, em um frasco

de vidro, sempre acompanha o produto. Por exalar um cheiro muito forte, requer o uso de máscara e óculos de proteção, pois pode causar alergia. A proporção do catalisador, ao ser adicionado ao silicone, pode variar de 3% a 5%, conforme a temperatura e a umidade local e, quando seca a massa, se transforma em uma espécie de “borracha” flexível, com elasticidade e resistência química. Este processo é designado ‘vulcanização’. No entanto, deve-se atentar para que não ultrapasse este padrão de quantidade, pois quando usado em excesso resulta em material que se rasga com facilidade, libera um tipo de óleo com o tempo e não permite boas reproduções.

A maior vantagem de se utilizar este material é que ele penetra com facilidade em todas as reentrâncias do objeto e, quando executado adequadamente, pode gerar grande número de cópias – mais de 50, dependendo de sua conservação. Estas reproduções apresentam os detalhes do original com precisão. Outras vantagens incluem seu fácil manuseio, sua velocidade de execução e secagem e a boa resistência à tração.

Conforme mencionado antes, este tipo de molde, flexível, necessita de uma “cama”, o “berço”, de gesso ou contraforma, como suporte para envolver o molde, sem deformá-lo. É importante assinalar que sempre após de utilizar um molde, deve-se guardá-lo com uma cópia dentro, e conservá-lo em ambiente protegido do calor e da umidade em excesso. Quando acondicionado em condições adequadas, pode alcançar até uma década de uso – desvantagem em relação ao gesso, que pode durar séculos.

Apresentam-se quatro processos utilizando o silicone liquido para a realização de moldes flexíveis a partir de um mesmo baixo-relevo ou escultura de pequeno, médio ou grande porte e, em seguida informações como produzir as moldagens.

4.3.4.1. Molde de silicone líquido por camadas;

4.3.4.2. Molde de silicone líquido por meio de “dutos” e placas de argila;

4.3.4.3. Molde de silicone líquido por meio de caixa de areia;

4.3.4.4. Moldagem, fundição, cópia, reprodução.

4.3.4.1 - Molde de silicone líquido por camadas: etapas (FIGURA 210)

1. Preparo do modelo – higienização e acabamento.
2. Aplicação de produto desmoldante sobre o modelo por meio de pincéis ou trinchas. A solução aquosa de sabão neutro é o produto ideal, pois não degrada o original e é de fácil remoção. Podem ser usados ainda vaselina industrial, óleo, azeite ou gomalaca, no entanto, estes produtos são de difícil remoção.
3. Preparo do silicone: adicionar catalisador na proporção, podendo chegar a 5% do volume total do silicone líquido. Misturas de forma homogênea e deixá-lo repousar por alguns minutos para expulsar as bolhas de ar.
4. Aplicação da primeira camada do silicone bicomponente com auxílio de pincéis ou trinchas finas por toda a superfície do objeto. Aguardar alguns minutos para iniciar seu processo de secagem.
5. Repetição desta ação, com aplicação de sucessivas camadas do silicone bicomponente até alcançar a espessura considerada “ideal”. As primeiras camadas devem ser também aplicadas com pincéis e trinchas, mas podem ser depois aplicadas com espátuas de metal, tipo odontológica, ou espátulas de estucador (FIGURA 211). Não existe espessura padrão; cada modelo ou detalhe do mesmo vai pedir uma quantidade de material que deve prever elasticidade sem ocasionar rasgos no seu manuseio. Um mesmo objeto pode receber quantidades de camadas diferentes, segundo as áreas mais planas e as quinas, pontas ou reentrâncias.
6. Aguardar a secagem completa do material flexível.
7. Aplicação de produto desmoldante sobre o molde. Lembrar que todo molde flexível recebe um “berço” de material rígido – nesse caso, o gesso.
8. Preparo do gesso: em um pote ou em uma bacia de água, polvilha-se o gesso até este alcançar a borda do limite da água. É preciso deixá-lo descansar por alguns minutos. Espera-se encorpar e apresentar consistência pastosa.
9. Execução do “berço” de gesso: aplicação em camadas de gesso, por meio de espátulas, até envolver toda a superfície da borracha de silicone já vulcanizada dando-lhe acabamento plano e retilíneo em sua parte superior, pois este

suporte, quando retirado, será invertido; colocá-lo sobre uma mesa. Assim, o formato quadrado ou retangular cria maior firmeza ao se manusear e utilizar o molde. Em alguns casos, o berço pode conter mais de uma peça.

10. Aguardar secagem do berço de gesso.
11. Retirada cuidadosa do berço, do molde e do modelo. Deve-se evitar utilizar instrumentos pontiagudos e movimentos rápidos e bruscos na remoção do molde que se encontra “aderido” ao modelo. Desta forma, não danificamos nem o molde nem o objeto.
12. Montagem do molde: acomodar o molde de silicone ao seu “berço” de gesso.

FIGURA 210: Molde de silicone líquido.



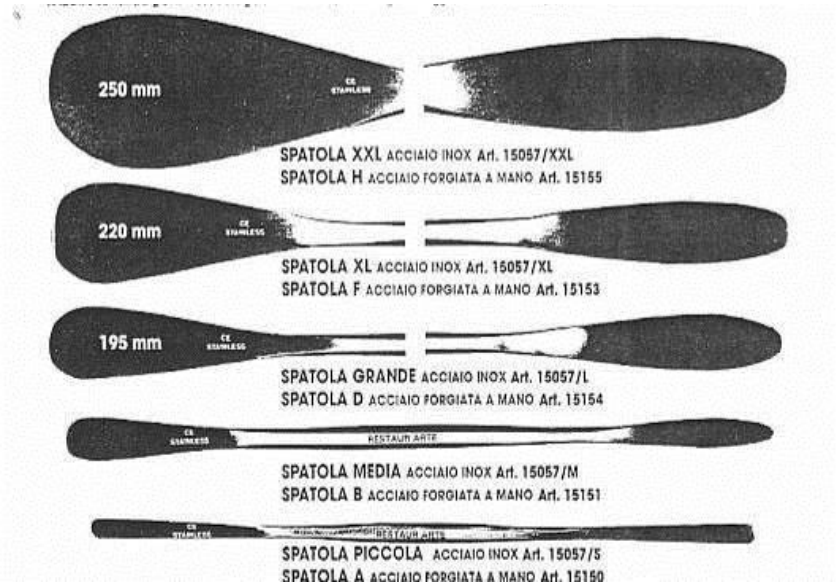






a) Reintegração e acabamento.
b) Aplicação de silicone líquido.
c) Execução de “berço” de gesso.
d) Desmolde da forma de silicone e retirada da moldagem em gesso.
Fotos: Alexandre Mascarenhas, 2002.

FIGURA 211: Espátulas de estucador.



Fonte: MASCARENHAS, 2008.

4.3.4.2 - Molde de silicone líquido por meio de “dutos” e placas de argila: etapas

1. Preparo do modelo/higienização e acabamento. Fixação deste modelo e marcação com o lápis do contorno do objeto sobre uma mesa de trabalho.
2. Aplicação de produto desmoldante sobre o modelo por meio de pincéis ou trinchas. A solução aquosa de sabão neutro é o produto ideal, pois não degrada o original e é de fácil remoção. Podem ser usados ainda óleo, azeite ou gomalaca, no entanto, estes produtos são de difícil remoção.
3. Aplicação de um “placa” de argila, com os dedos, cuidadosamente, sobre toda a superfície do objeto, até alcançar uma espessura entre 5 mm a 8 mm. É importante criar também dois dutos na parte superior do modelo. Estes dutos servirão para entrada do silicone e saída de ar.
4. Preparo do gesso: em um pote ou em uma bacia de água, polvilha-se o gesso até este alcançar a borda do limite da água. É preciso deixá-lo descansar por alguns minutos. Espera-se encorpar e apresentar consistência pastosa.
5. Execução do “berço” de gesso que será aplicada sobre a camada de argila.

Sua aplicação em camadas de gesso e por meio de espátulas deve envolver toda a superfície da argila. Em casos de modelos planos, o berço será constituído de um único elemento, no entanto, no caso de imagens tridimensionais, ele pode se constituir de duas ou mais peças. Marcação com lápis do contorno do "berço" de gesso sobre a mesa.

6. Secagem do gesso.
7. Retirada do "berço" de gesso.
8. Retirada da argila.
9. Limpeza da peça e nova aplicação do produto desmoldante.
10. Fixação do "berço" de gesso no local marcado com o lápis. Neste momento, tem-se o objeto e o berço. Entre eles existe um espaço vazio, anteriormente ocupado pela argila e que será preenchido com silicone líquido.
11. Preparo do silicone: adicionar catalisador na proporção que pode chegar a 5% do volume total do silicone líquido. Misturar de forma homogênea e deixá-lo repousar por alguns minutos para expulsar as bolhas de ar.
12. Aplicação do silicone líquido por meio de um funil por um dos dutos criados pela argila e protegidos pelo gesso. Lembrar que foram deixados dois espaços em forma de dutos na parte superior do objeto com o obejtivo de aplicar por um deles o silicone. Na medida em que o silicone penetra o espaço vazio, ele empurra o ar para fora através do segundo duto. Quando o silicone for expelido pelo segundo duto é sinal de que já preencheu todo o espaço e envolveu todo o modelo.
13. Secagem do silicone líquido – podendo variar de acordo com o calor e/ou umidade do local.
14. Retirada cuidadosa do berço, do molde e do modelo. Deve-se evitar utilizar instrumentos pontiagudos e movimentos rápidos e bruscos na remoção do molde que se encontra "aderido" ao modelo. Desta forma, não danificamos nem molde nem o objeto.
15. Montagem do molde, apoiando-o no seu "berço" de gesso.

.

4.3.4.3 - Molde de silicone líquido por meio de caixa de areia: etapas (FIGURA 212)

Esta técnica é muito difundida quando se trata de executar um molde a partir de um baixo-relevo ou figura de base plana. Este objeto deve manter sua posição horizontal e sua base encostadoa à superfície plana da mesa. É um processo bem simples que se constitui das seguintes etapas:

1. Construir uma espécie de “caixa” aberta utilizando argila, plastilina, gesso, madeirite, tocos de madeira ou até papelão. Estas “paredes” devem estar situadas a 2 cm de distância do objeto e sua altura deve ultrapassar também esta medida em relação ao ponto mais elevado do modelo.
2. Aplicação do produto desmoldante (vaselina, óleo, solução de sabão neutro, azeite ou goma laca) sobre o objeto e sobre todas as superficies internas desta caixa – base e “paredes” laterais.
3. Preparo do silicone: adicionar catalisador na proporção que pode variar entre 3% a 5 % do volume total do silicone líquido. Misturar de forma homogênea e deixá-lo repousar por alguns minutos para expulsar as bolhas de ar.
4. Escorrer o silicone líquido sobre um canto da caixa e preenchê-la, cobrindo todo o modelo até alcançar o limite da borda das “paredes”.
5. Secagem do material. Quando este se encontrar endurecido, desmontar a caixa.
6. Retirada do negativo (molde) e do modelo, cuidadosamente. Neste caso, o próprio silicone serve como “berço” de gesso, pois adquire o volume e peso necessários para suportar o processo de reprodução, sem deformar o molde.

FIGURA 212: Molde de silicone líquido.



a) Aplicação da segunda camada de silicone líquido por meio de pincel.
b) Etapa de silicone finalizada.
c) Execução de “berço “de gesso.
Fotos: Alexandre Mascarenhas, 2008.

4.3.4.4 - Moldagem | Fundição | Cópia em gesso ou em cimento

As etapas para execução da moldagem se repetem para os três exemplos de molde aqui apresentados.

1. Preparo do material da moldagem: gesso ou cimento.
2. “Fundição” da peça: inicialmente, deve-se pincelar com uma massa menos pastosa e mais líquida do gesso ou cimento sobre o molde, para garantir a definição de seus detalhes.
3. Espera-se secar e aplicam-se camadas mais espessas do material em estado plástico e pastoso até encher o molde (negativo). Para moldes de silicone não é necessário aplicar produto desmoldante.
4. Dependendo da complexidade do molde, e caso seja necessário, utilza-se um vibrador portátil, o que facilita a penetração da massa nas reentrâncias e expulsa as bolhas de ar, contribuindo para uma moldagem bem executada.
5. Aguardar a secagem da moldagem.
6. Remoção criteriosa do molde e da moldagem para evitar danos.
7. Execução de acabamento ou policromia, se for o caso.

4.3.5 Molde de silicone em pasta

O segundo tipo de silicone muito difundido recentemente para a execução de moldes é encontrado na maioria das casas que vendem material de construção civil, pois é comercialmente usado como adesivo de vedação. É um material que não necessita de catalisador, pois seu processo de vulcanização (secagem e endurecimento) acontece em contato com o ar.

O produto apresenta algumas vantagens como seu fácil manuseio e tempo de secagem e endurecimento rápidos. No entanto, não é um material que reproduz os detalhes com precisão da mesma forma que o molde de silicone líquido e, sua resistência físico-química é menor. Após sua aplicação e secagem, cria-se uma película não muito flexível e por isso não possui grande poder de elasticidade, sendo usado, em geral, sobre objetos de pouca complexidade e com poucos detalhes. O material não suporta um número alto de reproduções, pois se quebra e se rasga com facilidade. Apesar disso, é um produto de baixo custo e de fácil acesso.

O silicone em pasta se apresenta na forma de bisnagas, tubos e baldes e é comercializado em gramas ou quilos. Seu uso é adequado quando o modelo é simples e o número de cópias reduzido. Sua conservação não é fácil, pois, os moldes executados com este material, depois de pouco tempo, liberam um óleo, se deformam, ressecam e rasgam com facilidade.

A seguir, será detalhado o processo de confecção de um molde de silicone em pasta a partir de um baixo-relevo ou imagem de pequeno porte. As etapas de execução de molde apresentam poucas diferenças em relação ao molde de silicone líquido e, em seguida informações como produzir as moldagens.

4.3.5.1. Molde de silicone em pasta;

4.3.5.2. Moldagem, fundição, cópia, reprodução.

4.3.5.1 - Molde de silicone em pasta: etapas (FIGURA 213)
1. Preparo do modelo – higienização e acabamento. 2. Aplicação de produto desmoldante sobre o modelo por meio de pincéis ou trinchas. O produto ideal que não degrada o original e de fácil remoção é

solução aquosa de sabão neutro. Podem ser usados ainda óleo, azeite ou gomalaca, no entanto, estes produtos são de difícil remoção.

3. Aplicação da primeira camada do silicone com auxílio de pincéis ou trinchas finas por toda a superfície do objeto. Deve-se aguardar alguns minutos para iniciar o processo de secagem.
4. Repetição desta ação – aplicação de sucessivas camadas do silicone – até alcançar a espessura considerada “ideal”. As primeiras camadas devem ser também aplicadas com pincéis e trinchas, mas podem ser posteriormente aplicadas com espátuas de metal tipo odontológica ou espátulas de estucador. Não existe uma espessura padrão. Cada modelo ou cada detalhe deste vai pedir uma quantidade de material que deve prever elasticidade sem ocasionar rasgos no seu manuseio. Um mesmo objeto pode receber quantidades de camadas diferentes que varia de acordo com áreas mais planas e as quinas, pontas ou reentrâncias.
5. Para criar uma superfície lisa, colocamos um pouco de detergente líquido nos dedos e aplicamos suavemente sobre a camada de silicone pastoso, antes de estar completamente seca, assim é possivle alisar a superfície para receber o “berço” de gesso.
6. Aguardar a secagem completa do silicone pastoso.
7. Aplicação de produto desmoldante sobre o molde. Lembrar que todo molde flexível recebe um “berço” de material rígido, e neste caso, será utilizado o gesso.
8. Preparo do gesso: em um pote ou em uma bacia de água, polvilha-se o gesso até este alcançar a borda do limite da água. É preciso deixá-lo descansar por alguns minutos. Espera-se encorpar e apresentar consistência pastosa.
9. Execução do “berço” de gesso: aplicação em camadas de gesso, por meio de espátulas, até envolver toda a superfície do silicone já lhe dando acabamento plano e retilíneo na sua parte superior, pois este suporte, quando retirado, será colocado sobre uma mesa – na posição invertida. Assim, o “berço” com acabamento quadrado ou retangular cria maior firmeza ao se manusear e utilizar o molde. Em alguns casos, o berço pode conter mais de uma peça.
10. Aguardar secagem do berço de gesso.

11. Retirada cuidadosa do berço, do molde e do modelo. Deve-se evitar utilizar instrumentos pontiagudos e movimentos rápidos e bruscos na remoção do molde que se encontra “aderido” ao modelo. Desta forma, não danificamos nem o molde nem o objeto.
12. Montagem do molde: acomodar o molde de silicone ao seu “berço” de gesso.

FIGURA 213: Molde de silicone em pasta (bisnaga)





Fotos: Alexandre Mascarenhas, 2008

4.3.5.2 - Moldagem | Fundição | Cópia

Estas etapas são as mesmas detalhadas no processo anterior, do molde de silicone líquido. Execução de acabamento ou policromia se for o caso.

4.3.6 - Molde Misto : silicone líquido + silicone em pasta | Moldagem

O uso misto dos silicones líquido e pastoso tem como principal finalidade reduzir custos e é utilizado para objetos de pequeno e médio porte. A sequência de aplicação é bem semelhante ao processo de molde misto: silicone líquido e resina poliéster e fibra de vidro, ou seja, se alternam as camadas dos dois materiais.

O silicone líquido é aplicado com pincel nas primeiras camadas, garantindo a precisão dos detalhes e sua flexibilidade. Após sua secagem, aplica-se o silicone em

pasta, por meio de espátula, apenas para criar espessura e encorpar o molde. Não se utiliza produto desmoldante entre as camadas dos dois tipos de silicone. Ao finalizar esta película, formada pela composição dos dois produtos, aplica-se o desmoldante. Em seguida o molde recebe o “berço” de gesso. A partir deste momento, as etapas são as mesmas apresentadas tanto para o molde de silicone líquido quanto para o molde de silicone pastaso. O processo de execução de moldagem também se repete.

Quanto à sua conservação, os cuidados são os mesmos do molde de silicone líquido, ou seja, guardar o molde sempre com a peça original ou com uma cópia dentro, evitando danificá-lo. Uma vez deformado, o molde nunca mais atinge sua forma original. Vale destacar que este tipo de material tem durabilidade limitada, pois, com o tempo, liberam óleos e deixam o silicone sem flexibilidade e quebradiço.

4.3.7 Molde Misto: silicone líquido + resina poliéster e fibra de vidro

Este processo é usualmente executado na realização de um molde a partir de uma escultura de vulto, como é o caso dos profetas de Congonhas de Antônio Francisco Lisboa. O procedimento é muito similar ao apresentado antes, no entanto, em função das grandes dimensões que apresenta o modelo, o molde é executado em tacelos e mescla dois tipos de material. Apontamos algumas especificidades técnicas que devem ser levadas em consideração.

Em seguida, será descrita minuciosamente a metodologia de se construir um molde de silicone líquido integrado com o uso de resina poliéster e fibra de vidro e, em seguida informações como produzir as moldagens.

4.3.7.1. Molde de silicone líquido + resina poliéster e fibra de vidro;

4.3.7.2. Moldagem, fundição, cópia, reprodução.

~

4.3.7.1 - Molde Misto: silicone líquido + resina poliéster e fibra de vidro: etapas (FIGURA 214)

Cada tacelo é composto de duas capas: a de silicone líquido e a de resina poliéster e fibra de vidro. O objeto deve estar previamente protegido com produto desmoldante. O primeiro passo é a aplicação do silicone líquido, por meio de pincéis e trinchas – o que garante a definição dos detalhes do original ao molde. O segundo passo se constitui da aplicação do desmoldante sobre o silicone liquido já seco por meio de pincéis ou trinchas. Finalmente, executados a camada de resina e fibra de vidro sobre o silicone. Ao secar, ela cria rigidez e vai funcionar como “suporte”.

A repetição destas ações prossegue até alcançar toda a superfície. Os tacelos recebem parafusos que agregam firmeza e facilitam no momento da montagem do molde. Assim, teremos um número de tacelos que são retirados e remontados formando um complexo molde.

FIGURA 214: Molde de silicone liquido + resina poliéster do profeta Joel em Congonhas, Minas Gerais.



a) Molde parcial do profeta Joel, em Congonhas, Minas Gerais.
b) O verso do molde onde se observa a resina poliéster e a fibra de vidro com os parafusos.
c) Detalhe do sistema de amarração – aparafusamento dos tacelos.
Fotos: Poliana Reis, 2010.

4.3.7.2 - Moldagem | Fundição | Cópia em gesso, cimento ou resina (FIGURA 215)

As moldagens são executadas pela sequência das etapas: execução da argamassa (gesso, cimento) ou resina; aplicação do material no molde; secagem e remoção cuidadosa da moldagem e do molde.

FIGURA 215: Moldagem em resina do profeta Joel em Congonhas, Minas Gerais.



a) Retirada cuidadosa do primeiro tacelo da cabeça do profeta.
b) Retirada do segundo tacelo (capa em resina poliéster e fibra de vidro).
c) Remoção do molde – capa de silicone líquido.
d) Cabeça em resina.
Fotos: Poliana Reis, 2010.

4.3.8 Molde de resina poliéster e fibra de vidro

A resina de poliéster, da família dos polímeros, vem sendo bastante difundida, recentemente, na execução de moldes para produção de cópias. A técnica de execução deste molde mescla dois produtos: a resina poliéster e a fibra de vidro. A resina, fluida, precisa passar pelo processo de catalisação para endurecer e por ter odor muito forte, pode causar algum tipo de irritação ou alergia a quem o manuseia. Torna-se, portanto, imprescindível o uso de equipamentos de proteção individual – óculos de proteção, máscaras, luvas e tocas. No mercado, é vendida em potes ou baldes.

Em relação à fibra de vidro, Matheus (2002, p. 9), observa que ela é “constituída por substâncias minerais, solidificada de uma mistura de quartzo, carbonato de cálcio e carbonato de potássio” e que possui espessura extremamente fina. É encontrada sob forma de manta, variável na largura, conforme o fornecedor, e comercializada em metros ou rolos.

As fibras de vidro são aglutinadas umas às outras e apresentam boa resistência mecânica. São adequadas à reprodução de peças nas quais se busca um controle rígido de espessura. A manta de fibra de vidro (FIGURA 216), preparada a partir de fios cortados, tratados quimicamente e de forma aleatória, cria compatibilidade com resinas poliésteres. [260]

Detalharemos a confecção de um molde de resina poliéster e fibra de vidro e, em seguida informações como produzir as moldagens.

4.3.8.1. Molde de resina poliéster e fibra de vidro;

4.3.8.2. Moldagem, fundição, cópia, reprodução.

FIGURA 216: Manta de fibra de vidro.



Foto: Alexandre Mascarenhas, 2004.

[260] MASCARENHAS, 2008, p.81

4.3.8.1 - O molde de resina poliéster e fibra de vidro de um ou mais tacelos: etapas (FIGURAS 217 e 218)

1. Preparo do modelo – acabamento, higienizaçào ou reintegração.
2. Aplicação do produto desmoldante – cera, óleo (o óleo usado em canteiros de obras de conservação e restauro para a desmoldagem, que funciona como isolante é o óleo de carro nº 40, facilmente encontrado em postos de gasolina ou oficinas mecânicas), gomalaca ou vaselina pastosa – por meio de pincel, trincha ou brocha.
3. Secagem do desmoldante.
4. Aplicação da primeira camada de resina sobre a superfície do modelo por meio de trincha ou pincéis chatos. Esta camada deve penetrar todos os detalhes e cavidades existentes.
5. Secagem da primeira camada.
6. Aplicação da segunda camada de resina, no entanto, desta vez, acompanhada da manta de fibra de vidro. Este procedimento vai ser repetido de modo a criar uma uniformidade, evitar bolhas de ar e reduzir o grau de contração e irregularidade na superfície. Deve-se esperar secar uma camada para se aplicar a seguinte.
7. Secagem completa. O tempo de polimerização, também conhecido como 'tempo de cura' – transformação da resina poliéster do estado líquido para o sólido – pode variar de seis a 24 horas, dependendo das condições climáticas.
8. Desmontagem do molde de forma criteriosa, para evitar danificar o modelo. Polimento da superfície para melhor acabamento das peças a serem produzidas.
9. Caso o molde seja composto por mais de um tacelo, o processo é semelhante ao molde de tacelos em gesso ou cimento. Cada tacelo é executado separadamente e evitam-se retenções. Quando apresentam grandes dimensões, recebem uma estrutura paralela que garante sua resistência e dureza não flexionando ou deformando o material. Os tacelos recebem ainda, parafusos em locais estratégicos que permitam sua amarração e travamento.

FIGURA 217: Molde de resina de poliéster e fibra de vidro de um tacelo.





a) Execução do modelo em gesso.
b) Acabamento do modelo.
c) Aplicação das camadas de fibra de vidro e resina poliéster por meio de pinceladas.



d) Secagem e retirada do molde.
Fotos: Alexandre Mascarenhas, 2004.

FIGURA 218: Molde de resina poliéster e fibra de vidro de vários tacelos.



Foto: Alexandre Mascarenhas, 2007.

4.3.8.2 - Moldagem | Fundição | Cópia

1. Montagem do molde sobre uma base fixa para maior estabilidade do mesmo. Caso este molde possua mais de um tacelo, estes devem ser aparafusados.
2. Aplicação do produto desmoldante – cera, óleo (o óleo usado em canteiros de obras de conservação e restauro para a desmoldagem, que funciona como isolante é o óleo de carro nº 40, facilmente encontrado em postos de gasolina ou oficinas mecânicas), gomalaca ou vaselina pastosa – por meio de pincel, trincha ou brocha. Não realizar uma camada muito espessa.
3. Preparo do gesso ou da agamassa cimentícia.
4. Aplicação da “massa” sobre o molde de resina e fibra de vidro. Dependendo da complexidade deste molde, utiliza-se um vibrador portátil que facilita a penetração da massa por toda a superfície e expulsa as bolhas de ar, contribuindo para uma moldagem bem definida com poucas imperfeições.
5. Desmontagem do molde (desmoldagem): em alguns casos, pode ser facilitada com o uso de cunhas de madeira e de martelo de borracha.
6. Execução de acabamento da moldagem.

4.3.9 Molde | forma perdida – gesso

Utiliza-se o molde perdido quando se deseja produzir apenas uma moldagem do modelo, pois este molde é destruído para dar vazão à sua reprodução. Esta técnica constitui, portanto do processo no qual o molde fica inutilizado após a desforma do objeto, não sendo possível obter outra cópia do mesmo original. A dificuldade em realizar este tipo de molde não está no modelo, que pode ser um baixo-relevo, uma escultura de vulto ou um objeto plano, mas no momento de destruição do molde, quando a retirada da moldagem não pode ser danificada. Este procedimento foi muito comum nos ateliês de escultura, sobretudo quando o resultado era uma fundição em bronze. O modelo pode se apresentar em argila, cera, plastilina ou gesso.

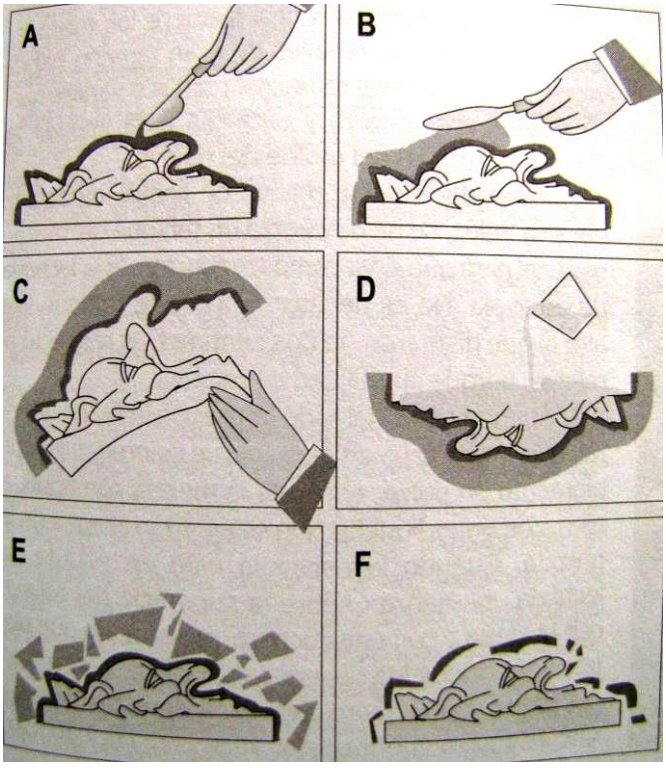
Havia, ainda, o caso em que a execução da moldagem (única) resultava na destruição do modelo e do molde. A seguir, detalharemos a confecção destre processo onde resulta em uma única moldagem por meio da destruição do molde, denominado também como forma perdida.

4.3.9.1 - Molde ou forma perdida | Moldagem única (FIGURAS 219 e 220)

1. Modelagem do modelo em argila.
2. Aplicação de produto desmoldante sobre o modelo em argila.
3. Preparo do gesso: primeira camada. Neste caso específico, o ideal é utilizar o gesso odontológico que é muito mais resistente que o encontrado no mercado da construção civil. Esta camada deve ser pigmentada e apresentar pouca espessura.
4. Secagem da primeira camada em gesso odontológico.
5. Preparo do gesso: camadas sucessivas. Aplicação de sucessivas camadas sobre a camada pigmentada até alcançar a espessura adequada para o molde.
6. Secagem e endurecimento do molde.
7. Remoção do modelo, e sua destruição.
8. Higienização e lavagem do molde, utilizando água, esponja e pincel.

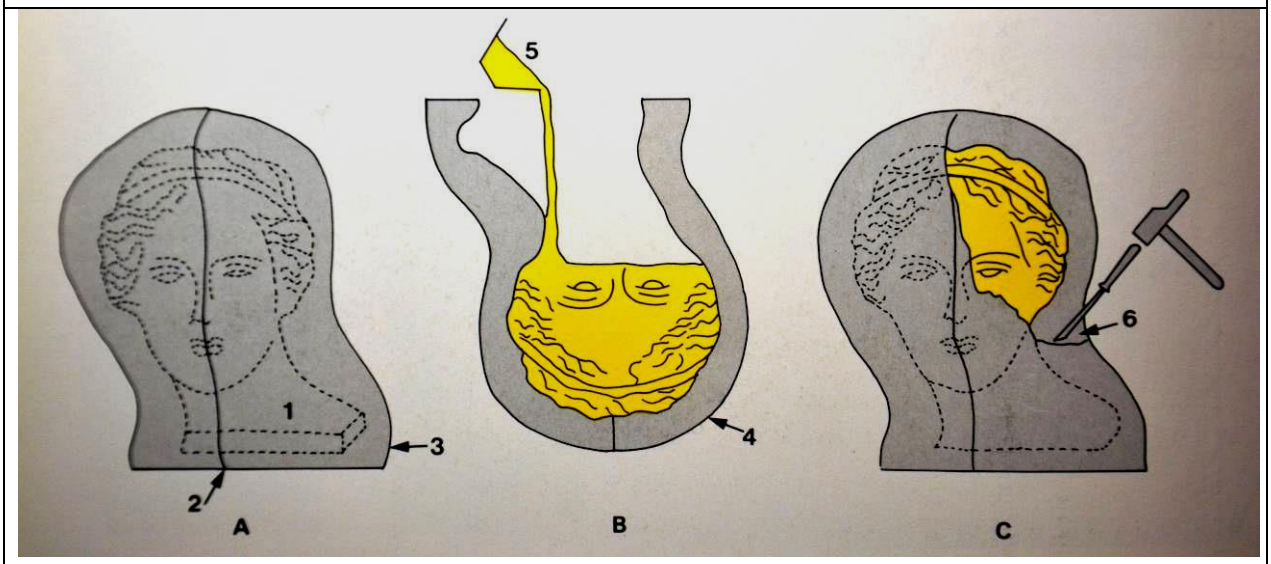
9. Secagem total do molde. Em alguns casos, pode chegar a uma semana ou mais, dependendo das dimensões e das condições climáticas locais.
10. Aplicação de desmoldante sobre o molde.
11. Preparo do gesso para moldagem.
12. Aplicação do gesso no molde até alcançar a altura desejada.
13. Secagem total da moldagem.
14. Destruição do molde por partes. Inicia-se pela remoção da camada de gesso comum e da cor branca. Em seguida, retira-se, com bastante cuidado, por meio de pequeno formão, espátulas ou bisturis, o gesso odontológico pigmentado, até chegar à superfície da moldagem.
15. Execução de acabamento da moldagem.

FIGURA 219: Molde perdido e Execução da moldagem de gesso.



Fonte: LIZANDRA, 2005, p.175.

FIGURA 220: Processo do molde perdido quando permite apenas uma reprodução, pois o modelo e o molde são destruídos.



a) 1. Modelo em barro | 2. Plano de junção do “molde de gesso” | 3. “molde de gesso”.
b) 4. Molde em gesso | 5. Moldagem em gesso com determinada plasticidade.
c) 6. O molde de gesso é destruído cuidadosamente para não agredir a moldagem única.
Fonte: ROSIER, 1995, p.16.

4.4 Contribuições sobre o método de transposição de um modelo em gesso ou barro para a escultura final em pedra ou madeira

Ao destinar este texto sobre alguns apontamentos da fase de transposição do modelo para a pedra, utilizaram-se como base praticamente as seguintes publicações: *Tecnologias da Escultura* de Pedro Anjos Teixeira (2006), *A pedra e a arte de a bem talhar* de Joaquim Leite (2003), *Conseils pratiques sur le modelage, le moulage et la sculpture* de Henri Lagriffoul (1972), *La escultura: procesos y princípios* de Rudolf Wittkower (2010) e, finalmente, a publicação considerada a bíblia da escultura *Sculpture:méthode et vocabulaire* de Marie Thérese Baudry (2005). Estes livros trazem informações praticas e teóricas acerca desta técnica fundamental para a construção e acabamento da obra final.

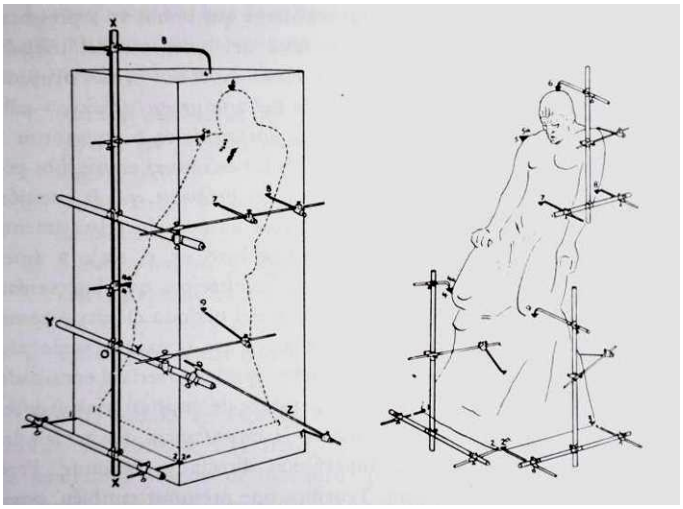
Como anteriormente já mencionado, as oficinas escultóricas eram e ainda são compostas por um grupo de profissionais onde cada artífice executa uma tarefa. Não

necessariamente aquele mestre-escultor que cria o modelo em gesso, em barro ou em cera será o responsável pela execução final da peça em cantaria. As duas primeiras publicações referidas no parágrafo acima foram confeccionadas a partir do conhecimento prático de dois mestres canteiros portugueses: Pedro Anjos Teixeira e Joaquim de Carvalho Pechilga. Comentamos ainda alguns aspectos do ateliê de escultura do Sr. Avelino Baleia que ainda presta serviços para um grande número de profissionais da escultura que encaminham seus modelos em escala reduzida para serem ampliados no mármore.

Antes de se iniciar o detalhamento técnico deste processo escultórico vale destacar, brevemente, alguns dados históricos sobre o uso desta tecnologia ao longo da historia da arte. É interessante apontar que Plinio em seu Historia Natural, livro que contem a maior parte das informações acerca dos artistas gregos onde havia uma tríplice divisão entre as artes plásticas: *fusoria, plástica* e *scultura*. A *fusoria* se dedicava à arte de fundir o metal; a *plástica* de destinava à arte de modelar o barro ou a cera e, a *scultura* era considerada unicamente como a arte de manusear a pedra. Pode-se constatar que já nesta época os modeladores possuíam considerável importância. Ressalta-se ainda que os gregos empregaram e difundiram a técnica que denominavam como *método de pontos* que consistia no estabelecimento de um grande número de pontos no modelo para se produzir com a maior precisão a escultura sobre o bloco de pedra. Apesar desta tecnologia mecânica de transferência de pontos parecer rudimentar; foi bastante utilizada nas oficinas até o século XX. Atualmente, raros são os profissionais que ainda preservam este saber-fazer. Novas tecnologias, materiais e processos surgiram, sobretudo, com o apoio de programas de computação gráfica associados à confecção ou reprodução da arte escultórica (FIGURA 221). [261]

[261] WITTKOWER, 2010, p.37-39.

FIGURA 221: Processo de marcação e transferencia de pontos.

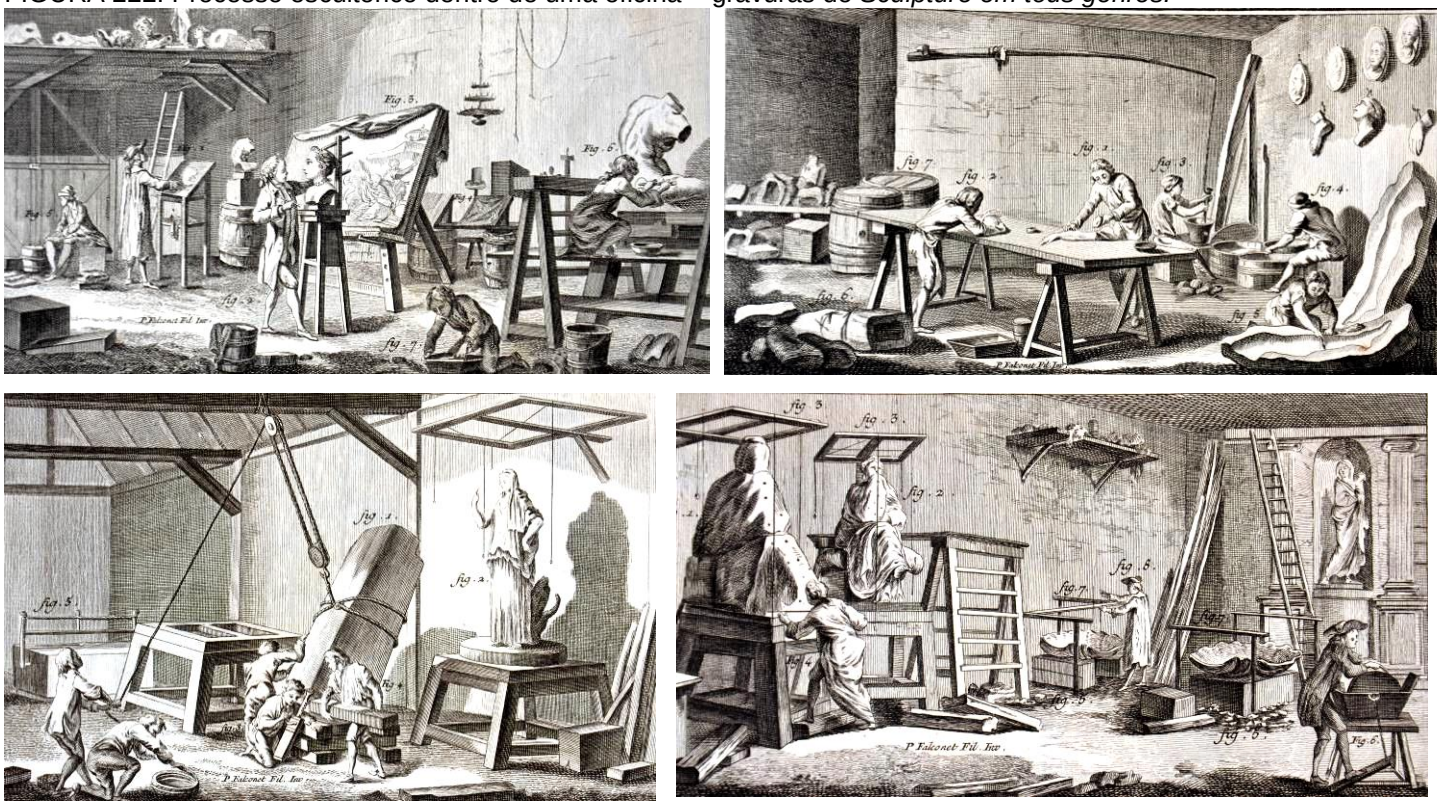


Fonte: WITTKOWER, 2010, p.38.

O catálogo *Sculpture em tous genres* está composto por 54 estampas realizadas por Benard Fecit (s/d) que apresentam cenas das oficinas com os profissionais exercendo os mais diversos ofícios nas áreas de escultura em pedra, escultura em madeira e fundição em metal. Além disto, muitas gravuras trazem as ferramentas necessárias para as práticas da modelagem em gesso, da execução de moldes em gesso, da reprodução de peças em gesso, do entalhe na madeira, do esculpir o mármore e equipamentos para a fundição em metal (FIGURA 222).

As estampas onde estão representados os ateliês de escultura reproduzem exatamente as informações dos textos de Vasari ao mencionar que foram estes os locais onde se exercitavam as técnicas escultóricas, desde as mais simples até as mais complexas. Era comum o desenho e a modelagem servirem de base para a formação do escultor e os aprendizes passavam por todas as etapas do processo como parte de sua aprendizagem. Antes do surgimento das Academias estas oficinas eram os únicos lugares onde se possibilitavam o ensino dos princípios da arte e do conhecimento das diversas técnicas relacionadas à escultura.

FIGURA 222: Processo escultórico dentro de uma oficina – gravuras do *Sculpture em tous genres.*



a) *Planche I, Fig. 1: Sculpture em terre & em plâtre à la main.*
b) *Mouler en Plâtre : Planche I, Fig. 1 : Attelier des mouleurs, outils & ouvrages.*
c) *Elevation du Marbre : Planche I, Fig. 1 : L' opération d' elever un bloc de marbre, & outils.*
d) *Travail du Marbre : Planche I, Fig. 1 : Differentes opérations pour le travail du marbre et outils.*
Fonte: FECIT, s/d.

BAUDRY (2005) em seu *Sculpture:méthode et vocabulaire* divide o livro em dois temas : métodos e vocabulário. O primeiro tema destrincha em sete capítulos, por meio de textos e fotografias, assuntos tais como o profissional, a modelagem, as técnicas dos diversos moldes, o entalhe da madeira e o desbaste da pedra, a técnica da fundição em metal, tipos de tratamentos ou acabamentos policromados ou patinados e, composição de formas. A segunda parte, separada em treze capítulos, apresenta textualmente e graficamente o vocabulário e terminologias relativas à todos os materiais, ferramentas, equipamentos dos processos e técnicas escultóricas referenciadas na primeira parte. O capítulo VI intitulado *A técnica da talha* enfatiza e sistematiza o *método de pontos* – de transferência entre modelo e bloco de madeira ou pedra – e dos processos tecnológicos que utilizam ferramentas como cruzetas, compassos de atracar, compassos de ponta, ponteiros, gansépio, martelos, limas ou marretas (FIGURA 223).

FIGURA 223: Método utilizando cruzetas, compassos e gansépios.



Fonte: BAUDRY, 2005, ps.579, 583, 585 e 580.

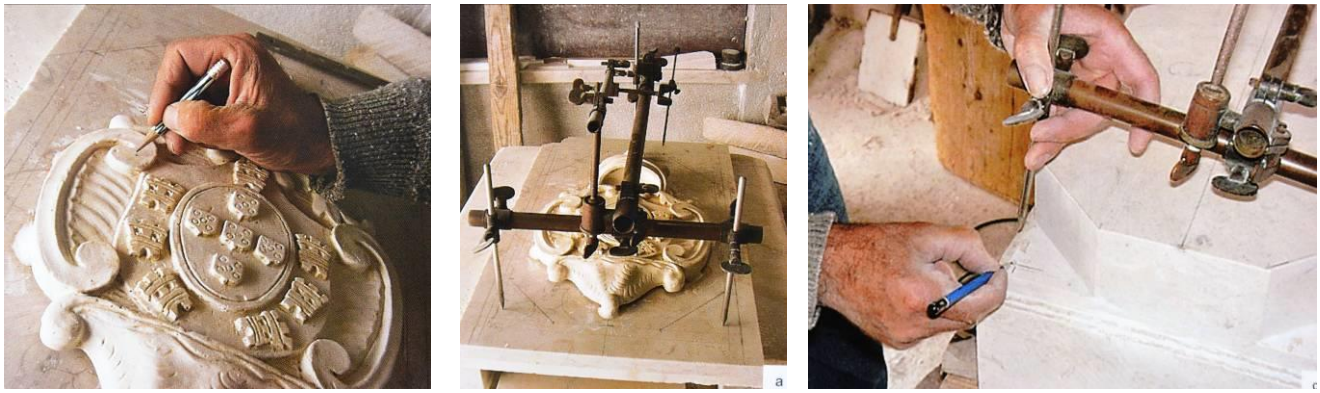
O escultor Pedro Anjos Teixeira registrou sua expertize no livro *Tecnologias da Escultura*. A Câmara Municipal de Sintra, em Portugal, destinou um espaço denominado Museu Anjos Teixeira onde mantêm em exposição permanente suas obras, sobretudo seus modelos em gesso, em terracota e cópias em bronze e mármore. Em sua publicação, Anjos Teixeira também dedicou algumas páginas para descrever o processo de ampliação e redução de esculturas: estátuas e baixo-relevos. O escultor relata que foi na primeira metade do século XIX que Achiles Colas, nascido em 1795, teria criado um tipo específico de *máquina* para reduzir ou aumentar esculturas e, que o escultor Teixeira Lopes possuía um desses equipamentos e que o utilizou para a redução da obra “Flor de Agreste” de Soares dos Reis, seu mestre. Comenta-se ainda que outro escultor, Francisco Franco, teria adquirido na França um ponteiro metálico que contribuiu para a execução de três estátuas de quatro metros de altura. No entanto, Teixeira conclui que o processo mais fácil e econômico de se construir é o sistema de réguas graduadas que formam uma estrutura retangular vazada com peças instaladas nos sentidos vertical e horizontal. Desta forma, se possibilita a pontuação das alturas e larguras, geralmente marcadas em centímetros e a transposição das medidas de um objeto para sua redução ou ampliação. No capítulo

destinado à “ponteação” à três compassos, TEIXEIRA (2006, p.99) faz o seguinte comentário:

> “Os compassos de ampliação têm de ser curvos. Normalmente em ferro, só as pontas serão temperadas, por ser preciso, às vezes, modificar-lhes as curvaturas, acentuá-las, ou, até, dar a uma das pernas dum compasso a curva ao contrário, para se chegar a um fundo, por exemplo. Quanto mais acentuado ângulo formem os planos onde se marcam os pontos, mais certa e mais fácil é a marcação de pontos novos. (..) Cada compasso marca um pequeno risco e, quando os três riscos se cruzarem num ponto exacto, está certo. Vai-se cortando na pedra, at é o encontrar. Os primeiros pontos necessários para se começar a ‘ponteação’, podem ser encontrados a partir duma superfície plana, onde estejam desenhados um quadrilátero ou um triângulo, sobre os quais se assentam o modelo e o bloco de pedra”.

Para exemplificar este processo apresentam-se os canteiros Joaquim de Carvalho Pechilga e Avelino Baleia. Ambos iniciaram-se neste ofício, ainda muito jovens, como aprendizes de canteiro nas oficinas de escultura. Atualmente, os dois profissionais, com idades entre 60 a 70 anos, possuem seus próprios ateliês, o primeiro em Cortegaça e o segundo em Odrinhas - cidades situadas na região central de Portugal. Os serviços mais encomendados são provenientes de escultores que chegam trazendo consigo seus modelos ou maquetes reduzidas em barro, em gesso, em madeira ou em cera para serem ampliados na pedra (FIGURAS 224 e 225).

FIGURA 224: Joaquim de Carvalho Pechilga em seu ateliê – etapas do processo de cruzetas.





a) Marcação dos pontos no modelo.
b) Medição das alturas e das laterais – início da marcação das cruzetas no modelo
c) Colocação da cruzeta e marcação dos pontos no bloco de mármore
d) Aplicacao dos pontos e remoção pontual da pedra para alcançar as alturas e larguras desejadas
e) Finalizacao do processo de esculpir a pedra
f) Modelo em barro, Moldagem em gesso e escultura final em pedra.

Fonte: LEITE, 2003, p.40-55.

FIGURA 225: Avelino Baleia em seu ateliê – etapas do processo de cruzetas.



a) Marcação dos pontos no modelo.
b) Cruzeta no modelo em gesso.
c) Marcação dos pontos no bloco de mármore
d) Aplicacao das cruzetas para cópia de busto em pedra.
e) Ferramentas – compassos de ponta, compassos de atracar.
f) Processo: modelo em gesso | marcação dos pontos a lápis
g) Escultura em pedra.

Fotos: Alexandre Mascarenhas, 2013.

Ressalta-se novamente que, atualmente, existe uma grande demanda deste ofício para a realização das esculturas em grandes dimensões. A técnica de desbastar a pedra ficou hoje destinada aos denominados apenas como canteiros, diferente dos escultores que, na maioria das vezes, apenas executam o modelo em dimenção reduzida em materiais plásticos e flexíveis, fáceis de manusear.

Não se pode afirmar se a oficina de Aleijadinho, em algum momento, apresentou estrutura semelhante como àqueles ateliês representados nas gravuras por Benard Fecit ou similares às oficinas de Joaquim de Carvalho Pechilga e Avelino Baleia. Entretanto, percebe-se que em todos os processos escultóricos, a execução do modelo, do molde e da moldagem foram uma constante. O molde e a moldagem foram difundidos tanto nas oficinas de escultura quanto nas de estucaria. Seus usos abarcaram objetivos de reprodução como também da preservação da obra original independente da dimensão, seja como modelo (moldagem), seja como objeto de reprodução (molde). Apresentam-se também instrumentos de aprendizagem quando mostram ainda seus pontos de marcação a lápis que eram usados para serem transportados para outro material em escalas diferentes do modelo.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Acreditamos ter evidenciado a importância de resgatar e valorizar os moldes e das moldagens em gesso como instrumento de proteção, preservação e perpetuação da obra de artistas renomados, considerados identidade cultural, artística e histórica para determinadas sociedades. Ressaltamos ainda a importância de se conservar os modelos em dimensão reduzida ou em escala natural que foram executados – em gesso, em barro, em terracota ou em cera – pelos mestres escultores-modeladores e utilizados como base para a transposição em um bloco de pedra ou madeira com o objetivo de alcançar a escultura final.

Observa-se que as técnicas do processo construtivo de um ornato ou de uma peça escultórica englobam atividades como a modelagem, a execução de moldes e a fundição da moldagem como objeto de apoio e foram difundidas desde a Antiguidade. O ser humano, ao desenvolver habilidades manuais adicionadas à necessidade de ornamentar seus templos religiosos, suas residências ou edificações da nobreza e militares, criou um saber-fazer que permaneceu durante toda a história da arte e da arquitetura até alcançar o século XX.

Esta tecnologia - de construção de um ornamento ou escultura - foi inicialmente difundida pelos romanos para diversas finalidades decorativas conhecidas pelas terminologias *marmorino decorato*, *stucco marmo*, *stucco esgrafiatto* e, sobretudo, o *stucco in relieve*, quando se utiliza o processo de moldes e moldagens. O desenvolvimento e aprimoramento da técnica de construir baixos-relevos alcançaram a arte escultórica difundida nos ateliês de artistas estucadores e escultores, sobretudo na Europa.

Estimulados pela publicação de tratados e manuais arquitetônicos e ornamentais por meio de textos e ilustrações - croquis, esboços e desenhos técnicos -, estes processos escultóricos foram disseminados nas variadas culturas e contribuíram para a divulgação e permanência dos conhecimentos relativos a esta arte.

O gesso, considerado de fácil manuseio e de grande resistência após processo de secagem, foi o material mais utilizado para a criação de modelos, para a realização de moldes e de moldagens das ornamentações e esculturas. Na arquitetura islâmica, seu uso foi predominante na construção decorativa das superfícies parietais e dos forros em forma de estalactites – *muqarnas*.

A Idade Média foi responsável pelo nascimento de estruturas organizacionais regulamentadas pelos senhores feudais e regidas por interesses mútuos – políticos, econômicos e sociais – pelas corporações dos mais variados ofícios. Também denominadas como *guildas*, eram compostas por profissionais de uma mesma atividade onde predominou o sistema de hierarquização entre mestres e aprendizes.

A partir do Renascimento, no contexto de uma oficina de escultura, estas associações se tornaram cada vez mais especializadas no que diz respeito às funções exercidas por cada membro. Observamos a presença de profissionais dedicados a determinados procedimentos técnicos que seguiam um determinado processo construtivo. Entre estes destacamos o *bustier*, o *ornamentiste*, o *modeleu*r, o *mouleur*, o *figuriste* e o *mouleur-répareur*. Neste mesmo período, foi descoberto o grupo escultórico Laocoonte em escavações em Roma empreendidas pelos papas. Em 1510, Jacopo Sansovino executou o molde em tacelos de gesso com o intuito de reproduzir cópias, também em gesso, para serem comercializadas e distribuídas pelos ateliês dos artistas para o estudo anatômico e para a prática escultórica dos mestres e de seus discípulos.

Este episódio contribuiu para o surgimento das primeiras coleções de gesso, as *gipsotecas*, que rapidamente se proliferaram entre colecionadores, soberanos, sacerdotes e Academias de Belas Artes – desenho, escultura, pintura, gravura e arquitetura. Portanto, as práticas e os processos de moldes e reproduções em gesso, sobretudo de esculturas clássicas greco-romanas, se tornaram muito comuns nos ateliês dos artistas que absorveram uma grande quantidade de encomendas.

O homem renascentista apreciava e valorizava as construções da Antiguidade clássica, e o termo *monumentum* apareceu com o objetivo de designar e proteger as

edificações consideradas de caráter “celebrativo”. O Tratado de Vitrúvio Pollione (século I.a.C.) foi resgatado e muito disseminado entre arquitetos, escultores, mestres construtores, alunos das academias, discípulos e aprendizes das oficinas, assim como o livro *Le vite dei piú eccelenti pittori, scultori e architetti* de Vasari. Este interesse pela arte e pela técnica construtiva, formal e estilística estimulou alguns estudiosos e pesquisadores como, por exemplo, Leon Batista Alberti a publicar versões “atualizadas para aquela época” de tratados e manuais tendo como base o *De architectura libridecem*.

Entretanto, pode-se considerar o século XVIII como o período de ebulição no que diz respeito à valorização da arte e dos monumentos. Se por um lado percebe-se a decadência do movimento barroco e de suas expressivas e complexas decorações; por outro lado, a revolução francesa e os ataques destrutivos às edificações históricas, sobretudo as medievais, trouxeram um novo *regard* sobre o patrimônio nacional, desta vez atribuindo-lhe noção de domínio público. Viollet-le-Duc se tornou um personagem muito importante ao propor a reconstrução e restituição física, formal e estilística daquelas construções do período da Idade Média utilizando croquis e moldes para a recomposição estética de seus projetos e conseqüentemente de suas obras de intervenção. Pode-se considerá-lo como precursor em utilizar as técnicas de moldes e moldagens com fins de conservação e restauração, independente do conceito, das teorias ou critérios divulgados e aceitos dentro deste contexto naquele momento.

Apesar das primeiras instituições museológicas fundadas a partir da década de 1750 em Genebra, na Suíça, e em Dresden e Berlim, na Alemanha já abrigarem coleções de gesso em seus acervos, Le-Duc estimulou a criação do Museu de Escultura Comparada em Paris que seria inaugurado somente em 1882. Desta forma, percebe-se a preocupação em apresentar ao público, em espaços transformados em museus, a história arquitetônica e escultórica do país. Dentro de uma mesma sala expositiva era possível contemplar, estudar, pesquisar, observar e comparar diversos elementos estilísticos, técnicos, construtivos, iconográficos e formais de dezenas de portadas de catedrais, capitéis, colunas e gárgulas, cujos originais se encontram espalhados por toda a Franca. Este tipo de museu facilitou o acesso ao conhecimento da arte pelo público, sobretudo o leigo, evitando seu deslocamento entre as cidades.

O Museu do Louvre de Paris e os Museus Reais de Arte e História de Bruxelas criaram em suas dependências ateliês onde eram confeccionadas reproduções em

gesso a partir de molde executados diretamente sobre as obras originais do próprio acervo que serviram como modelo. Estas cópias geralmente apresentavam um selo de identificação impresso em baixo-relevo ou em placas de metal. A comercialização e o trânsito de moldagens na Europa e na América se tornariam intensas.

Simultaneamente, cruzamentos teóricos e práticos luso-brasileiros entre as oficinas de escultura e estucaria contribuíram para a difusão e permanência do processo escultórico por meio do uso de moldes e modelos em gesso a partir do século XVIII em Portugal e no Brasil. Ressalta-se a qualidade dos artistas destas nacionalidades que floresceram e despontaram no contexto nacional.

Em Vila Rica, Antônio Francisco Lisboa, o Aleijadinho, se tornou o grande expoente artístico do século XVIII. Sua trajetória de aprendiz a mestre oficial de arquitetura, escultura e ornamentação respeitou os regulamentos das Confrarias e *das Mesas Diretoras ou Administrativas*, dos processos de formação e capacitação e da fiscalização dos *juízes de oficio*. Sua oficina, onde colaboravam auxiliares escravos e outros profissionais, foi responsável por grande parte das mais elaboradas e eruditas obras – riscos ou serviços de cantaria e talha – arquitetônicas, escultóricas e ornamentais em Minas Gerais. O falecimento do mestre-escultor e modelador ocorre dois anos antes da vinda de um grupo de artistas franceses que iria institucionalizar o ensino das belas artes no Brasil baseado nos cânones classicistas.

Portanto, o surgimento das coleções de gesso na América iniciou-se pelo Brasil, com a vinda da corte portuguesa em 1808 e, sobretudo com a missão francesa, em 1816, responsável pela difusão e pelo ensino das artes decorativas e aplicadas na Academia Imperial Brasileira de Belas Artes. Um grande acervo de moldagens de gesso dos vários períodos da história da arte foi encomendado, com ênfase em peças da cultura greco-romana.

Até este momento, ressaltam-se quatro usos e significados simbólicos que os moldes e moldagens apresentaram: restauração, divulgação da cultura, objeto de pesquisa e práticas no ensino acadêmico – desenho, pintura, arquitetura e escultura.

Outros agentes participaram diretamente deste processo de disseminação das técnicas construtivas utilizando o gesso e, conseqüentemente, da arte em geral. Além das instituições de caráter público como os museus, observamos a atuação de empresas privadas como a *Maison Bonnet*, as Fundições *Val D' Osne*, a *Maison Raffl et Cie* ou ainda *Alexandre Desachy*. As Exposições Universais ou Exposições

Internacionais também se tornaram um “celeiro” para a divulgação da arquitetura e da arte escultórica por meio de moldagens de gesso. Em muitos casos, os pavilhões eram réplicas de construções típicas de determinado país como foi o caso do templo *khmer*, em escala natural, exposto em 1931, na Exposição Colonial Internacional de Paris, representando o Camboja.

Com objetivos semelhantes, reproduções em gesso dos profetas – as esculturas originais, em cantaria executada pelo mestre Aleijadinho, estão situadas no Santuário do Bom Jesus de Matozinhos de Congonhas do Campo – foram confeccionadas a partir do final da década de 1930 e enviadas para representar parte da escultura nacional brasileira dentro do país e no exterior: no Pavilhão do Brasil na Exposição de Bruxelas em 1958; na Feira Internacional de Nova York em 1961; na exposição “O Barroco no Brasil” na FAAP em São Paulo em 1961 e no Museu *Royal College of Art* de Londres em 1964.

O ensaísta português Diogo de Macedo (1946, p.32) define a arte nacional ao comentar que:

> “A expressão em Arte, que é o seu mais profundo sentido, e que a perfeição da forma define com caracteres plásticos de variadíssimos aspectos, não é outra coisa, senão o reflexo fiel da expressão da Vida. Neste estilo ou naquele, integrada numa escola qualquer ou em nenhuma, com raízes e encorajamentos alheios ou próprios, de invenção importada ou original, a expressão da arte em qualquer terra do mundo, é a expressão particular, digamos, individual e independente, da vida dessa terra, do sentimento do seu povo, da cultura do meio, das ansiedades locais no tempo, da alma e das virtudes particularíssimas dos artistas, que, por muito que aprendam, assimilem ou mesmo copiem, são instrumentos sensacionais e privilegiados daquelas causas, impostos pelo destino para criarem, produzirem e imprimirem uma nova expressão, mesmo com deficiências técnicas, que se distinga de quantas outras, sejam elas dos mestres inventores dos estilos ou das escolas que seguem.”

MACEDO (1946, p.86) defendeu e estimulou a construção de um museu destinado à escultura comparada em Portugal desde a década de 1940. Desta forma afirma:

> “Se houvéssemos um Museu de comparações, um arquivo de reproduções da escultura existente em Portugal, ser-nos-ia facílimo provar essa independência de caracteres plásticos e expressionais, quase sem argumentos. A vista, o

> sentimento e a argúcia da compreensão em profundidade, tanto como a dos exames no exterior das formas, resolveriam logo a verdade que apresentamos."

Observamos a preocupação de Diogo de Macedo e de Vergílio Correia em apresentar ao público de seu país sua própria produção artística, seja arquitetônica, seja escultórica.

> "A nossa escultura antiga é uma incógnita na história geral de arte. A não ser o que velhos papéis afirmam e um ou outro paralelo de arguta análise esclarecem, pouco se pode asseverar quanto a definitivas identificações. E é ver as desavenças de opiniões entre os mestres da especialidade crítica, para avaliarmos dos erros que terão de se corrigir, quando houvermos o tino de possuirmos um Museu de Escultura Comparada. Só então, cuidadosa e conscientemente, poderemos lavrar a História da Escultura em Portugal. Os sacrifícios materiais dessa resolução serão compensados generosamente pelos proveitos duma causa nacional em muitos sentidos". (MACEDO, 1945, p.37).

Diogo de Macedo esteve no Brasil em princípios do século XX com o objetivo de conhecer as obras de Antônio Francisco Lisboa. Assim como em Portugal, não por acaso, no Brasil, em 1938, a criação do Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional | SPHAN estimulou ações direcionadas ao inventário e à preservação do patrimônio nacional, com especial interesse na obra de Aleijadinho e nas pesquisas em arquivos em busca de documentação de sua atribuição. O então diretor desta instituição Rodrigo Melo Franco de Andrade juntamente com Mário de Andrade propuseram a concepção de um Museu de Moldagens em gesso de parte da produção artística nacional que permitisse, por meio de seu caráter museológico, a pesquisa, o estudo e a divulgação da cultura brasileira. Dentro deste contexto, o SPHAN contratou o moldador Eduardo Benjarano Tecles para iniciar a execução dos primeiros moldes dos profetas de Congonhas do Campo. No início da década de 1950, outro profissional também contribuiu na confecção dos moldes e cópias em gesso e em cimento de parte da obra de Aleijadinho: o professor de modelagem da Escola de Arquitetura da Universidade de Minas Gerais, Aristóteles Benjamim Meschessi.

Apesar do "Museu" nunca ter se concretizado, um grande número de moldagens, aproximadamente 110, foram realizadas entre os anos 1938 e o final da

década de 1970 e distribuídas entre instituições de caráter acadêmico e museológico em diversas cidades do Brasil e do exterior.

Após quatro anos de pesquisas, estudos e visitas à inúmeros estabelecimentos acadêmicos, museus, reservas técnicas, ateliês e oficinas de escultura, estucaria e cantaria na Europa (Portugal, Bélgica, Suíça, França, Reino Unido, Espanha e Turquia) e em cidades da América do Sul (Argentina e Uruguai) além do contato direto com profissionais das áreas afins, foi possível observar a valorização que modelos, moldes e moldagens de gesso encontraram nestes espaços.

O Museu Britânico e o Museu *Victoria & Albert* em Londres, o Museu D'Orsay e o Museu do Louvre em Paris, o Museu da Cidade de Dijon, o Museu de Arte de Estrasburgo, o Museu do Prado e a *Real Academia de San Fernando* em Madri, o Museu Nacional de Escultura que engloba o *Museo Nacional de Reproducciones Artisticas* em Valladolid na Espanha, o Museu de Arte do Chiado e o Museu de Arte Antiga em Lisboa são apenas alguns exemplos de instituições que recebem milhares de visitantes diariamente em suas dependências e onde observamos que o acervo em exposição permanente composto por obras mestras em pedra, talhas em madeira, telas de pintura a óleo, objetos em marfim, tapeçarias, vitrais ou elementos em vidro se mescla com modelos e moldagens em gesso em uma parceria sem preconceitos.

Existem casos onde aquela instituição não possui o original de uma determinada escultura, mas necessita e encomenda sua moldagem para compor uma determinada exposição. Isto demonstra que a cópia pode substituir o original, muitas vezes impossível de deixar seu local de origem. Em outras circunstâncias, observamos alguns modelos e moldagens expostos para esclarecer parte do processo construtivo de uma determinada obra escultórica que pode estar acompanhada ainda de croquis ou esboços.

Em Montevidéu, Uruguai e em Buenos Aires, na Argentina, encontramos respectivamente o *Museo de Historia del Arte* e *Museo de Calcos Ernesto La Carcova,* que apresentam moldagens provenientes da Europa de praticamente todos os períodos da história da arte e da arquitetura criando um circuito cronológico e didático. No Rio de Janeiro, o Museu Nacional de Belas Artes, apesar de possuir um enorme acervo na reserva técnica de modelos e moldagens em gesso, sobretudo de artistas brasileiros, expõe em dois corredores apenas algumas cópias de cunho greco-romano.

Muitas vezes o gesso foi e ainda é utilizado na confecção de maquetes arquitetônicas, urbanas ou escultóricas que permitem o entendimento pelo público de visualizar de maneira integral e imediata algum dado importante ou fragmento de parte da história que aquele museu quer contar. O *Museo della storia di Bologna*, recentemente restaurado e revitalizado, utilizou deste artifício para apresentar as diversas fases do urbanismo e crescimento da cidade através das épocas e do tempo.

O Museu *Skulpturhalle Basel des Antikenmuseums* localizado na Suíça, apresenta o maior e mais antigo acervo de moldagens dos fragmentos dos frisos do Partenon de Atenas. Este conjunto está composto por um número maior de peças e que, além disto, contêm mais informação ornamental e iconográfica que o próprio original em pedra. A ação das intempéries, o alto trânsito de turistas e a falta de manutenção durante as últimas décadas contribuíram para perda parcial de alguns testemunhos em seus locais de origem.

Observamos ainda um tipo específico de museu que vem se tornando valorizado e procurado pelos visitantes e pesquisadores: são aqueles espaços destinados a um único artista, geralmente expoente daquela sociedade, considerado identidade cultural. Dentro deste grupo encontramos o Museu Rodin e Casa-Ateliê Bourdelle em Paris; Museu François Pompom em Saulieu, vila situada no interior da França, Casa-Museu Teixeira Lopes e Museu Soares dos Reis no Porto, Portugal; Museu Domingos Soares Branco em Mafra, Portugal; Museu Anjos Teixeira em Sintra, Portugal ou *Gipsoteca Antonio Canova* em Possagno, Itália. O acervo exposto nestes museus é composto praticamente de modelos ou moldagens em gesso daquele artista.

Outro aspecto muito interessante em relação às moldagens em gesso em um espaço museológico é a possibilidade de se criar uma proposta educativa direcionada aos deficientes físicos que possam tocar as peças e ter a oportunidade de perceber a forma de cada “escultura”. Assim, não colocamos as obras originais em risco de se degradarem pelo manuseio constante da mão humana, uma vez que o tato pode transferir óleos ou solventes químicos oriundos de cremes ou loções dermatológicos.

Atualmente – maio a setembro de 2013 -, o *Neues Museum* de Berlim apresenta uma mega-exposição sobre o Antigo Egito com 600 objetos. Para isto, foram realizadas centenas de reproduções que receberam policromia das principais obras que destacam os variados períodos das dinastias dos faraós cujos originais se

encontram no Museu do Cairo. Destacamos a tumba e a máscara mortuária do faraó Tutankamon e o busto de Nefertiti.

Poucas são as instituições brasileiras que possuem moldagens em gesso da obra de Aleijadinho em seu acervo que apresentam em sua equipe algum profissional da área de conservação e restauro. Destacamos entre elas, a Fundação Armando Álvares Penteado | FAAP, Museu Regional de São João del Rei e o Museu D. João VI que mantem uma política preservacionista e constante das peças.

Existe uma discussão complexa sobre a remoção dos profetas originais em cantaria da escadaria do Santuário do Senhor Bom Jesus de Matosinhos e sua substituição por cópias de resina e pó de pedra. A construção e criação do 'Centro de Referência à Pedra' em Congonhas, à princípio, propõe a instalação dos originais dentro de um espaço museológico com o intuito de salvaguardá-los.

Independente deste projeto, durante os anos de 2010 e 1011 as esculturas dos profetas foram escaneadas digitalmente pela equipe da Universidade Federal do Paraná, coordenada pelos profissionais e especialistas desta tecnologia Olga e Luciano Belon.[262] Todo o conjunto foi concluído.

Por outro lado, outro projeto coordenado pela arquiteta Deyse Lustosa e pelo professor de escultura e modelagem da Escola de Belas Artes da UFMG João Cura D'Ars vem executando moldes em silicone e fibra de vibro sobre os profetas com o intuito de realizar cópias em resina e pó de pedra buscando uma tonalidade próxima à da pedra-sabão. Duas reproduções já foram confeccionadas. Vale mencionar que centenas de fragmentos que compõem os moldes originais em tacelos de gessos dos profetas se encontram preservados na reserva técnica da Secretaria de Cultura de Congonhas do Campo. Mesmo sem acesso à documentação destes projetos, podem-se considerar estas atuações como preventivas e conservativas.

Apesar de observar algumas ações no sentido da conservação e preservação das moldagens por parte de algumas instituições ou projetos afins; as consideramos ainda limitadas, pois não abragem, dentro do contexto geral, a importância que este acervo merece receber. Ressalta-se que as reproduções apresentam maior qualidade e integridade física e estética – ornamental, formal, estilística e iconográfica – que as

[262] Outro projeto aprovado pelo CNPQ está direcionado à digitalização das obras escultóricas em madeira de autoria de Antônio Francisco Lisboa.

obras originais. A maioria da obra escultórica e arquitetônica – portadas, profetas e chafarizes – realizada por Antônio Francisco Lisboa se encontra exposta às ações das intempéries e do homem (vandalismo), resultando em constantes degradações que se acentuam com o passar dos anos.

A partir do objetivo geral de valorizar as técnicas de execução de moldes e reproduções em gesso sobre a obra do mestre-escultor e do objetivo específico em preservar e perpetuar sua arte escultórica e arquitetônica por meio destas moldagens realizadas na primeira metade do século XX, sugere-se algumas ações ou desdobramentos que possam contribuir para a salvaguarda deste precioso patrimônio:

1º) estudos técnicos detalhados para garantir ações emergenciais de conservação e restauro (consolidação, recomposição, reintegração, higienização e camada de proteção) das moldagens que apresentam péssimo estado de conservação, ou seja, aquelas que apresentem sua estrutura física e estética comprometida - fragilizada, fragmentada, quebrada, perda do suporte interno, perda de elementos ornamentais substanciais ao entendimento da obra.

2º) pesquisas intensas na área de conservação e restauração de obras de gesso, uma vez que este material frágil necessita de condições especificas de intervenção – equipamentos, ferramentas e produtos químicos (solventes). O Brasil não apresenta contingente especializado dentro deste contexto, pois grande parte das escolas, cursos ou ateliês dedicados ao tema do patrimônio se dedica exclusivamente à conservação e restauração de imagens religiosas em madeira, forro em madeira policromada, pintura sobre tela, pintura mural e papel ou, na realização de dossiês e projetos de restauro e inventário de bens imóveis.

3º) resgate da antiga intenção do diretor do SPHAN Rodrigo Melo Franco de Andrade e Mário de Andrade de concretizar o ‘Museu de Moldagens em Gesso|Museu de Escultura Comparada’ com o acervo da Escola de Arquitetura da Universidade Federal de Minas Gerais, contribuindo assim para pesquisas, estudos comparativos, difusão, preservação e perpetuação da obra de Aleijadinho em contexto nacional e internacional. A criação de um espaço museológico dedicado a estas moldagens contemplaria ainda uma segunda intenção, de marcar em 2014 o aniversário de 200 anos de falecimento do escultor mineiro.

4º) construção de um laboratório especializado em análises específicas no que diz respeito aos materiais frágeis como o gesso, o barro, a cerâmica ou terracota.

Desta forma, pode-se garantir e direcionar, por meio dos resultados obtidos dos ensaios laboratoriais, adequadas formas de intervenção sobre as obras compostas por estes matertiais – suporte e ornamentação. Como exemplo destaca-se as anáises de 25 amostras de gessos provenientes de algumas moldagens da obra de Aleijadinho (século XX), de Soares dos Reis e Antonio Canova (século XIX) e, de Alexandre Giusti e Machado de Castro (século XVIII) realizadas no Laboratório Hércules da Universidade de Évora, pois estas servirão como referência comparativa entre as composições de material e tipos de fibras utilizados em cada época.

Portanto, estimula-nos a acreditar que o melhor conhecimento dos processos construtivos de moldes e reproduções e a conservação e a salvaguarda das moldagens “originais” de *primera colada* da obra de Aleijadinho possa contribuir para pesquisas, estudos comparativos, permanêcia, perpetuação e, sobretudo a divulgação de parte da memória histórica e artística da cultura mineira do século XVIII.

REFERÊNCIAS:

AGUIAR, José Manuel. **Estudos cromáticos nas intervenções de conservação em centros históricos**. Tese de doutorado defendida em 1999, pela Universidade de Évora.

ALBERTI, Leon-Battista. **De la Statue et de la Peinture: Traités**. (Trad. Claudius Popelin). Paris: Chez A. Lévy Éditeur, 1868. 190p.

ALBERTI, Leon-Battista. **De Statua**. (Org. Marco Collareta). Livorno: Sillabe, 1999. 54p.

ALMEIDA, Bernardo Pinto de; BALDAQUE, Mónica. **Soares dos Reis: memória e reconhecimento**. Porto: Museu Nacional de Soares dos Reis | IPPAR, s/d.

ALVES, José Francisco. **Fontes d`art no/au Rio Grande do Sul**. Porto Alegre: Artfolio, 2009.

ANDRADE, Rodrigo Melo Franco de. **Do mestre aos discípulos do Aleijadinho**. Rio de Janeiro: Fundação Nacional Pró-Memória, 1986.

ANDRADE, Rodrigo Melo Franco de. **Rodrigo e seus tempos: coletânia de textos sobre artes e letras**. Rio de Janeiro: MinC | Fundação Nacional Pró-Memória, 1986. 355p.

ANDRADE, Rodrigo Melo Franco de. **Rodrigo e o SPHAN: coletânia de textos sobre patrimônio cultural**. Rio de Janeiro: MinC | Fundação Nacional Pró-Memória, 1987.

ANDREA Verrochio, [19--]. Disponível em <http://www.britannica.com>. Acesso em: 26 set. 2011.

ANGKOR-WAT, [19--]. **Chapter seven: Angkor in France, the expositions**. Disponível em < htto://ecommons.library.cornell.edu/bitstream/1813/26017/Chapter%20Seven%20final%20with%20images.pdf >. Acesso em: 04 fev. 2013.

ANGKOR-WAT, [19--]. **Cambodian expo in Paris: Angkor Wat 1931s**. Vídeo disponível em < http://www.youtube.com/watch?v=ISEfsKUjkkE >. Acesso em: 04 fev. 2013.

ARGAN, Giulio Carlo Argan. **História da arte como história da cidade**. São Paulo: Martins Fontes, 1998. 280p.

ARROYO, António. **Soares dos Reis e Teixeira Lopes: estudo crítico da obra dos dous esculptores portuguezes, precedido de pontos de vista estheticos**. Porto: Typ. a vapor de José da Silva Mendonça, 1899, 228p.

ARROYO, António; BRANDÃO, Raul; GAMA, Guilherme.**O obra de Teixeira Lopes**. *In* Revista Quinzenal Illustrada BRASIL-PORTUGAL nº13, 1 de agosto de 1899, pp1-11.

ATELIER de moulage, [19--]. Disponível em <http://WWW.Rmn.Fr/Fr/04editions>. Acesso em: 23 jan. 2009.

ÁVILA, Affonso. **Barroco: Teoria e Análise**.(Org.) São Paulo: Editora Perspectiva, 1997.556p.

ÁVILA, Affonso; GONTIJO, João M.M; MACHADO, Reinaldo G. **Barroco mineiro: glossário de arquitetura e ornamentação**. Belo Horizonte: Fundação João Pinheiro, 1996.

BAILEY, Gauvin Alexander. **Baroque & Rococo**. Nova York: Phaidon Press Limited | ART & IDEAS, 2012. 448p.

BALDINI, Umberto. **Teoria Del restauro e unità di metodologia**. Volume I. Florença: Nardini Editore, 2001. 196p.

BAPTISTA, Antônio Carlos Nunes; MENDES, Marylka (org). **Restauração: ciência e arte**. Rio de janeiro 2ed: Editora UFRJ / IPHAN, 1998. 412p.

BARBOSA, Waldemar de Almeida. **O Aleijadinho de Vila Rica**. Belo Horizonte: Ed. Itatiaia | São Paulo: Ed. da Universidade de São Paulo, 1984, 95p.

BARREIRA, João. **A escultura**. Lisboa: Inprensa Nacional de Lisboa, 1929. 50p.

BARREIRA, João. **Arte Portuguesa**. Lisboa: Edições Excelsior, [194?].

BARTHE, Georges. **Le Plâtre: l'art et la matière**. Paris: Éditions Créaphis, 2001.

BAUDRY, Marie-Thérese. **Sculpture: méthode et vocabulaire**. Paris: Imprimerie Nationale | MONUM Édition du patrimoine, 2005. 765p.

BAZIN, Germain. **L'architecture religieuse baroque au Brésil**. 2v. São Paulo/Paris: Museu de Arte/Librairie Plon, 1956.

BAZIN, Germain. **Aleijadinho et La sculpture baroque au Brésil**. Paris, Éditions du temps, 1963. 327p.

_____. **A arquitetura religiosa barroca no Brasil**. Vol. I. Rio de Janeiro: Distribuidora Record de Serviços de Imprensa S.A., 1956. 398p.

_____. **A arquitetura religiosa barroca no Brasil**. Vol. II. Rio de Janeiro: Distribuidora Record de Serviços de Imprensa S.A., 1956. 178p e 180 pranchas ill.

BELOTO, Carlos; COROADO, João; FARIA, Paulina; PAIS, Alexandre; RODRIGUES, Ana Duarte. **Quinta Real de Caxias: História, Conservação, Restauro**. Oeiras: Edição Câmara Municipal de Oeiras, 2009.199p.

BIBLIOTECA DE INSTRUÇÃO PROFISSIONAL. **Materiais de construção**. Lisboa: Livraria Bertrand, [19--].

BIE, Jacques de; BAUDOIN, I. **Iconologie: ou les principales choses qui peuttent tomber dans da penfee touchant les Vices et les Vertus font reprefentees foubs diuerfes figu**. Paris, 1643.

BOLETIM CULTURAL DE GAIA. Nº 2. Vila Nova de Gaia: Câmara Municipal de Gaia, novembro de 1966.87p.

BORBA, João Botelho Moniz. **A utilidade das gipsotecas: A gipsoteca do museu de Setúbal**. *In* Actas das II Jornadas Arqueológicas, Vol.II. Lisboa: Associação dos Arqueólogos Portugueses, 1974, PP. 243-245.

BOSCHI, Caio C. **O barroco mineiro: artes e trabalho**. São Paulo: Editora Brasiliense, 1988.

BRANT, Celso. **O gênio do Aleijadinho encontra na Pampulha um nôvo abrigo**. *In*: Estado de Minas. Belo Horizonte, 7 de março de 1948, 2ª sec. p.11 e 12. (APUD GRAVATA, 1970, p.134)

BRANT, Celso. **O Aleijadinho em Belo Horizonte**. In: Estado de Minas. Belo Horizonte, 30 de novembro de 1955, 1ª sec. p.6. (APUD GRAVATA, 1970, p.118)

BRASILEIRO, Vanessa, DANGELO, André G.D. **O Aleijadinho: arquiteto e outros ensaios sobre o tema**. Belo Horizonte, Escola de Arquitetura da UFMG, 2008. 348p.

BRETAS, Rodrigo J.F. **Antônio Francisco Lisboa: o Aleijadinho**. Belo Horizonte: Editora Itatiaia, 2002.101p.

CAETANO, Joaquim de Oliveira. **Obras-primas da arte portuguesa : escultura**. Lisboa : ATHENA, 2011.127p.

CÂMARA MUNICIPAL DE MAFRA. **Conhecer Domingos Soares Branco**. Mafra, 2008. 19 p.

CARSALADE Flávio L. ; DANGELO, Guilherme D. LEMOS, Celina B. (Orgs). **Escola de Arquitetura da UFMG: lembranças do passado, visão do futuro**. Belo Horizonte: Editora Escola de Arquitetura da UFMG, 2011.

CARVALHO, Ayres de. **A escultura em Mafra**. Mafra: Edição do autor, 1950.

CARVALHO, Geraldo. **Doenças e Mistérios do Aleijadinho**. São Paulo: Lemos Editorial, 2005.271p.

CASA-MUSEU TEIXEIRA LOPES/GALERIAS DIOGO DE MACEDO. **Brasil, Teixeira Lopes e as Portas da Candelária**.Vila Nova de Gaia, 2000.37p.

CASTRO, Joaquim Machado de. **Discurso sobre as utilidades do desenho dedicado à Rainha N. Senhora**. Lisboa: Offic. de Antonio Rodrigues Galhardo, 1787. 68p.

CASTRO, Joaquim Machado de. **Descripção Analytica da execução da Estátua Equestre, erigida em Lisboa à Glória do Senhor Rei Fidelissimo D. JOSÉ I**. Lisboa: Imprensa Régia, 1810, 328p.

CASTRO, Joaquim Machado de. **Dicionário de Escultura**. Lisboa: Livraria Coelho, 1937. 65p.

CELLINI, Benvenuto. **Tratados de la orfebreria y la escultura.** (Trad. Delia Bernabó de Márquez). Buenos Aires: Editorial Schapire, 1949. 214p.

CELLINI, Benvenuto. **Tratados de orfebreria, escultura, dibujo y arquitectura**. (Trad. Juan Calatrava Escobar). Madri: Ediciones AKAL, 1989. 223p.

CENTRO EUROPEO DIVENEZIA PER I MESTIERI DELLA CONSERVAZIONE DEL PATRIMONIO ARCHITETTONICO. **Superfici architettoniche esterne: storia dello stucco**. (apostila do Curso de Especialização em Conservação de Estuque). Veneza, 2001, 20p.

CHAVES, Roberto. **Manual do construtor: para engenheiros, mestres-de-obras e profissionais de construção em geral**. São Paulo: Ediouro, 1979. 326p.

CHOAY, Françoise. **A alegoria do patrimônio**. São Paulo: UNESP, 2006.

COLDSTREAM, Nicola. **Masons and sculptors**. Toronto: University of Toronto Press, 1998.

COMEMORACOES NACIONAIS DE 1940. **Catálogo da Exposição de Moldagens de Escultura Medieval Portuguesa**. Lisboa: Museu das Janelas Verdes, 1940.

CONESA, Oriol G.; MORAN, Francisco A.; SISI, Mônica M. **Guia practica de la cal y el estuco**. León: Editorial de los Oficios, 1998. 216p.

CRERE. **Museu do Estuque**. Folder comercial de peças em gesso, s/d.

D' ALESSANDRO, L.; PERSEGATI, F.. **Scultura e Calchi in Gesso: storia, tecnica e conservazione**. Roma: "L' Erma" di Bretschneider, 1987. 125p.

D' OREYE. Patricia. **Façades Art Nouveau: les plus beaux sgraffites de Bruxeles**. Bruxelas: Éditions Aparté, 2005.

DANGELO, André G.D. **A cultura arquitetônica em Minas Gerais e seus antecedentes em Portugal e na Europa: arquitetos, mestres-de-obras e construtores e o trânsito de cultura na produção da arquitetura religiosa nas Minas Gerais setecentistas**. Tese de doutorado defendida pelo Departamento de

História da Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas da UFMG. Belo Horizonte: [s.n.], 2006.

DAVENPORT, Nancy. **Fontes européias para os profetas de Congonhas do Campo.** *In* AVILA, 1997, pp. 407-421.

DEL NEGRO, Carlos. **Desenho e relevo**. Rio de Janeiro: Tipografia Mercantil, 1938.45p.

DEL NEGRO, Carlos. **Antônio Francisco Lisboa: escultor de ornatos**. Separata. Arquivos da Escola Nacional de Belas Artes Numero XI – agosto de 1965. Rio de Janeiro: Ed. Universidade do Brasil, 1965. pp.75-98.

DOM PEDRO CARLOS. **Infante D. Pedro Carlos**. Disponível em <http://imperiobrasileiro-rs.blogspot.com.br>. Acesso em: 07 de março 2013

DOMINGOS SOARES BRANCO, [19--]. Disponível em <www.minde-online.blogspot.com >. Acesso em: 01 maio 2013.

DOSSIER DE L´ART. **Pompom et la sculture moderne**. Dijon : Éditions Faton SA., n°19, junho e julho de 1994.

DOSSIER DE L´ART. **Le musée des Monuments français: histoire et collections**. Dijon: Éditions Faton SA., n°144, setembro de 2007.

DRIESSCHE, Bernard Van Der. **L´Antiquité et les moulages en plâtre en Belgique: 1830-1930**. In Actes du Colloque International de Bruxelles du 27 au 29 avril 2005. Bruxelas: Ed. Athéna Tsingarida & Annie Verbanck-Piérard. s/d.

DUBY, Georges; DAVAL, Jean-Luc. **Sculpture: from Antiquity to the Midldle Ages**. VOL.1. Colônia: TASCHEN, 2010. 544p..

DUBY, Georges; DAVAL, Jean-Luc. **Sculpture: from the Renaissance to the Present day**. VOL.2. Colônia: TASCHEN, 2010. 605p.

DUCOURTY, Philippe. **Stuc-marbre: au delà d'une technique, un art véritable**. *In* : Les cahiers techniques du bâtiment, n.236, 2003, p.46-49,il.

DVORAK, Max. **Catecismo da preservação de monumentos**. São Paulo: Ateliê Editorial, 2008.

EDUARDO Schiaffino, [19--]. Disponível em <www.evri.com/person/eduardo-schiaffino-0xd1cf3# >. Acesso em: 01 out. 2011.

ELEKEIROZ. **Manual básico do poliéster insaturado**. Sao Paulo, s/d. 60p.

ERNESTO de La Carcova, [19--]. Disponível em < http://www.revistadeartes.com>. Acesso em: 07 out. 2011.

ESTÁTUA em gesso, [19--]. Disponível em < http://www.insecula.com >. Acesso em: 23 jan. 2009.

EXPOSIÇÃO NACIONAL DE 1908. Disponível em < http:umpostalpordia.wordpress .com/tag/exposição-de-1908 >. Acesso em: 05.fev.2013.

FACULDADE DE BELAS ARTES DA UNIVERSIDADE DE LISBOA. **Memórias em gesso**. Lisboa, FBA-UL, 1996-1997.

FACULDADE DE BELAS ARTES DA UNIVERSIDADE DE LISBOA. **Desenho Antigo**. Lisboa: FBAUL, 2010.

FALSER, Michael S. **Krishna and the Plaster Cast. Translating the Cambodian Temple of Angkor Wat in the French Colonial Period**.*In* Transcultural Studies, N°2: Ed. Rudolf G. Wagner | Ruprecht-Karls-Universität Heidelberg, 2011. P. 6-50. Disponível em <http://archiv.ub.uni-heidelberg.de/ojs/index.php/transcultural/article/view/9083/3101>. Acesso em 04 fev.2013.

FARIA, Alberto. **A coleção de desenho antigo da Faculdade de Belas-Artes de Lisboa (1830-1935): tradição, formação e gosto**. Lisboa: Fim de Século – Edições, Sociedade Unipessoal Lda, 2011. 414p.

FECIT, Benard. **Sculpture em tous genres**. (54 estampas). s/d.

FERNANDES, Felipe. **Elogio dos famosos estucadores de Viana**. Apontamentos, novembro de 1981. Também Disponível em <http://olharvianadocastelo.blogspot.com.br >. Acesso em 05 de abril de 2013.

FERREIRA-ALVES, Natália Marinho. **A escola de talha portuense e sua influência no norte de Portugal**. Porto: Inapa, 2001. 135p.

FIGUEIREDO, Maria Rosa. **A escultura francesa**. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1992. 268p.

FIGUEIREDO, Maria Rosa. **Escultura européia: volume II**. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1999. 131p.

FLOR AGRESTE. Disponível em < http://www.cml.pt/cml.nsf/artigos >. Acesso em: 26 de março de 2013.

FLOR AGRESTE. Disponível em < http://www.trocadero.pt >. Acesso em: 26 de março de 2013.

FLOR AGRESTE. Disponível em < http://www.joaopinto.com/ctemasfa.htm >. Acesso em: 26 de março de 2013.

FOGLIATA, Mario; SARTOR, Maria Lucia. **L'arte dello stucco a Venezia**. Roma: Edilstampa, 1995.223p.il.

FOGLIATA, Mario; SARTOR, Maria Lucia. **L'arte dello stucco: storia, técnica, metodologie della tradizione veneciana**. Treviso: Edizioni Antilia, 2004. 259p.

FONDAZIONE CANOVA ONLUS. **Antonio Canova: Museum and gipsoteca**. Pieve di Soligo: Grafiche V. Bernardi Srl, [19--].

FRANÇA, Júnia Lessa; VASCONCELLOS, Ana Cristina de. **Manual para normalização de publicações técnico-científicas**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2007.

FUNDAÇÃO CLOVIS SALGADO. **Barroco Mineiro**. Belo Horizonte: Governo do Estado de Minas Gerais, s/d.

FUNDAÇÃO PARQUES E JARDINS. **Obras de arte em ferro fundido**. Rio de Janeiro: Prefeitura do Rio de Janeiro, [20--]. 90p.

GALVÃO, Alfredo. **Notas sobre as moldagens em gesso da E.N.B.A da U.B; peças preciosas da coleção escolar**. Arquivos da Escola Nacional de Belas Artes. Rio de Janeiro, (3):127-131, 1957. il fot.

GALVÃO, Alfredo. **Rápido histórico das moldagens da estatuária antiga da Escola de Belas Artes**. Relatório de 18/06/1975.

GLADIADOR, [19--]. Disponível em <http://www.beazley.ox.ac.uk >. Acesso em: 25 jan. 2009.

GRAVATÁ, Hélio. "**Bibliografia sobre Antônio Francisco Lisboa, o Aleijadinho**". *In*: Revista Barroco 2. Belo Horizonte: Centro de Estudos Mineiros, 1970, p. 37-155.

GUIMARAES, Carlos Magno; MOREIRA, Mariana Gonçalves. **Cartografia, Arqueologia e historia das Minas Gerais (séculos XVIII e XIX)**. In Atas 1ºSimpósio Brasileiro de Cartografia Histórica. Paraty, 10 a 13 de maio de 2011. 19p.

GORBEA, Maria J. Almagro. **Museo de Reproducciones Artisticas Catálogo del Arte Clásica**. Ministerio de Educación y Cultura | Dirección General de Bellas Artes y Bienes Culturales, s/d. 483p.

HILL, Marcos. **Fragmentos de mística e vanidade na arte de um templo de Minas: a Capela da Ordem Terceira de São Francisco de Ouro Preto**. *In* Revista do IAC Instituto de Artes e Cultura Nº 1.. Ouro Preto: IAC | Universidade Federal de Ouro Preto, dezembro de 1994. PP.38-48.

IBISH, Yusuf. **Artes e ofícios na cidade islâmica: aprendizes e artesãos unidos num ideal comum**. *In* O Correio da Unesco. Rio de Janeiro: Editora da Fundação Getulio Vargas, Ano 6 n.2 (jan.1978). pp. 12- 17.

IGESPAR. **Obras de Santa Engracia: o Panteão da Republica**. Lisboa: Ministério da Cultura, s/d.

JARDIM, Márcio. **Aleijadinho: catálogo geral da obra**. Belo Horizonte: RTKF, 2006. 324p.

JORGE, Fernando. **O Aleijadinho: sua vida, sua obra, seu gênio**. São Paulo: Livraria Exposição do Livro, [196-]. 255p.

KELLY, Celso. **Aleijadinho exportado**. *In*: A Noite. Rio de Janeiro, 19 jun. 1948, Ed. Final, p.6.

KLINGSOR, Tristan. **A arte de pintar**. Coleção Saber, v.27. Lisboa: Publicações Europa-América, 1960. 98p.

L'atelier de moulages du Louvre et des Musées de France. Paris: Reunion des Musées Nationaux, s/d.

L´ATELIER SALU A LAEKEN. **Plâtre: projet experimental d´etude et de conservation des plâtres**. Bruxelas: L´Institut flamand du patrimoine (bulletin informatif), s/d.

La Fondation de Coubertin. França: Le Govic SA, 2004.

LADE, karl ; WINKLER, Adolf. **Yeseria y estuco : revoques, enlucidos, moldeos, rabitz**. Barcelona : Editorial gustavo Gili, 1960. 419p.

LAGRIFFOUL, Henri. **Conseils pratiques sur le modelage, le moulage et la sculpture**. Paris: Éditions BORNEMANN, 1972. 69p.

LAMBERT, Susan. **El Dibujo: técnica y utilidad – una introducción a la percepción del dibujo**. Madri: Mateo Cromo S.A., 1996.

LAPOULIDE, J. **Diccionario gráfico de arte y oficios artísticos – TOMO I**. Buenos Aires : Montesó Editor, 1945. 384p.

LAPOULIDE, J. **Diccionario gráfico de arte y oficios artísticos – TOMO III**. Buenos Aires : Montesó Editor, 1945. 386p.

LARRAYA, Tomas Gutierrez. **Técnicas de la escultura**. Barcelona: Editorial Molino, 1953. 110p.

LEÃO, Manuel. **Trabalhos em gesso no século XIX**. *In* MVSEV. Publicação do Círculo Dr. Jose de Figueiredo. IV série – N.15 (2006).

LEBRUN & MAGNIER. **Mouleur en platre : au ciment, à l' argile, à la cire, à la gelatine**. Paris : Chez Leonce Laget Libraire-Editeur, 1978. 406p.

LE GOFF, Jacques. **Por amor às cidades**. São Paulo: Fundação Editora da UNESP, 1988.

LEITE, Joaquim. **A pedra e a arte de a bem talhar**. Sintra: Câmara Municipal de Sintra, 2003. 121p.

LEITE, Maria de São José Bandeira Rosário Pinto. **Os Baganha : uma oficina através do seu espólio**. *In* Actas 1ª Seminário Internacional : A presença do estuque em Portugal. Cascais: Câmara Municipal de Cascais, 2007. PP. 218-235.

LEITE, Maria de São José Bandeira Rosário Pinto. **Os estuques no século XX no Porto: a oficina Baganha**. Porto: CITAR | Universidade católica Portuguesa, 2008. 357p.

LE NOUVELLES DU PATRIMOINE. **Les moulages en plâtre**. Bruxelas: Association des Amis de L´Unesco | Ministére de la Culture et des Affaires sociales de la Communaté française , de L´Administration du Patrimoine de la Région de Bruxelles-Capitale et de la Division du Patrimoine au Ministére de la Région Wallonne. Periodique d´information trimestriel N°86, abril-maio-junho de 2000.

LEONE Leoni, [19--]. Disponível em <http://www.caso4.it/francais/page2.html >. Acesso em: 05 jun. 2011.

LICHTENSTEIN, Jacqueline (org). **A pintura – Vol.1: O mito da pintura**. São Paulo: Ed.34, 2004.

_____ **A pintura – Vol.5: Da imitação à expressão**. São Paulo: Ed.34, 2004.

_____ **A pintura – Vol.6: A figura humana**. São Paulo: Ed.34, 2004.

LIMA, Henrique de Campos Ferreira. **Joaquim Machado de Castro - escultor conimbricense**. Coimbra: Instituto de História da Arte | Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra, 1989, 408p.

LIMA, Vivi Fernandes de. **As marcas de Aleijadinho**. *In*: Revista HISTORIA da biblioteca Naciobal Ano 5 | Nº 51 | dezembro de 2009. Rio de Janeiro: SABIN, 2009. pp.16-26.

LIZANDRA, José Luis Navarro. **Maquetas, modelos y moldes: materiales y técnicas para dar forma a las ideas**. Castelló de la Plana: Publicacions de la Universitat Jaume I, D.L., 2005.

LOMBARDINI, A.. **Manual de Anatomia Plastica**. (Trad. João Barreira). Lisboa: Livraria Editora Tavares Cardoso & Irmão, [19--]. 176p.

LORENTE, Juan F. Esteban. **Tratado de iconografía**. Madri: Ediciones ISTMO, 1998. 472p.

LUCCA della Robbia, [19--]. Disponível em <http://www.aparences.net>. Acesso em: 07 out.2011.

MACEDO, Diogo de. **A arte do estuque**. *In* Rúbrica Notas de Arte de Recorte de Imprensa. Junho de 1942, 10p.

MACEDO, Diogo de. **João José de Aguiar: vida dum malogrado escultor português**. Lisboa: Edução da Revista “Ocidente”, 1944, 95p.

MACEDO, Diogo de. **Soares dos Reis: estudo documentado**. Porto: Edições Lopes da Silva, 1945, 166p.

MACEDO, Diogo de. **A escultura portuguesa nos séculos XVII e XVIII**. Lisboa: Edição da Revista OCIDENTE, 1945.135p.

MACEDO, Diogo de. **Sumário histórico das artes plásticas em Portugal**. Porto: Livraria Tavares Martins, 1946. 120p.

MACEDO, Diogo de. **O "Aleijadinho" de Minas Gerais**. *In*: Revista e Boletim da Academia Nacional de Belas Artes. 2ª Série, Nº 3. Lisboa: Academia Nacional de Belas Artes, 1951. PP. 33-42.

MACHADO, Cyrillo Volkmar. **Collecção de memórias, relativas às vidas dos pintores, e escultores, architetos, e gravadores portuguezes, E dos estrangeiros, que estiverão em Portugal**. Lisboa: Imp. De Victorino Rodrigues da Silva, 1823.

MAGASIN MONASTIQUE. **Vezélay**. Vézelay: Éditions La Pierre d´Angle, 2011.

MAISONS de plâtre, [19--]. Disponível em <http://www.er.uqam.ca/nobel>. Acesso em: 02 ago. 2011.

MANGUEL, Alberto. **Lendo imagens: uma história de amor e ódio**. São Paulo: Editora Schwarcz Ltda., 2009, 358p.

MARMELO, Jorge. **Museu do estuque: Das ruínas do Freixo ao Café Majestic**. *In*: periódico Público. Porto, 8 de janeiro de 2006. pp 66-67.

MARTINS, Judith. Dicionário de artistas e artífices dos séculos XVIII e XIX em Minas Gerais. **Revista do IPHAN**. Rio de janeiro, n.27, t.I e II, 1974.

MARTINS, Judith. 1974, v.2, p. 205, apud Dangelo, 2006, 345 p.

MARTINS, Maria Augusta Pires Marques. **Estuques do Porto – o contributo dos Meiras**. *In* Livro de Actas 1º Encontro sobre estuques portugueses. Porto: Museu do Estuque | Museu Nacional Soares dos Reis, 2008. pp. 58-67.

MASCARENHAS, Alexandre. **Patologias e restauração dos estuques ornamentais e estruturais em edificações históricas**. Dissertação defendida pelo programa de Pós Graduação do Departamento da Engenharia Civil da Universidade Federal Fluminense. Niterói [s.n.], 2005.

_____ . **Ornatos: restauração e conservação**. Rio de Janeiro: In-folio, 2008.

_____. **Cadernos Ofícios: Estuque. v**. 05. Ouro Preto: Faop, 2008.80p.

MASCARENHAS, Alexandre F.; SOUZA, Vicente Moreira de. **Compatibilidade e integridade física em obras emergenciais de consolidaco e reforço estrutural de forros em edificações históricas**. In Anais 4° Congresso Internacional sobre o comportamento de estruturas danificadas – DAMSTRUC. João Pessoa, 14 a 18 de agosto de 2005.

MATILLA, Jose Manuel. **Las disciplinas en la formacion del artista**. In: REAL ACADEMIA DE BELLAS ARTES DE SAN FERNANDO. Madri, 1989. pp.31-44.

MEIRA, Avelino Ramos. **Afife: Síntese Monográfica**. Porto: Edição do autor, 1945.

MELLO, Suzy de. **Barroco Mineiro**. São Paulo: Editora Brasiliense S.A., 1985. 288p.

MENDES, Nancy Maria. (Org.) **O Barroco mineiro em textos**. Belo Horizonte: Autêntica, 2002. 312p.

MENDONÇA, Isabel Mayer Godinho. **António José Landi (1713-1791): um artista entre dois continentes**. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian | Fundação para a Ciência e a Tecnologia. 2003. 892p.

MENDONÇA, Isabel Mayer Godinho. **Estuques decorativos em Igrejas de Lisboa: a viagem das formas**. *In* Actas 1º Seminário Internacional A Presença do Estuque em Portugal. Cascais: Câmara Municipal de Cascais, 2007.p 162-195.

MENDONÇA, Isabel Mayer Godinho. **Estuques Decorativos: a evolução das formas (sécs.XVI a XIX)**. Lisboa: Principia | Nova Terra, 2009. 147p.

MENDONÇA, Isabel Mayer Godinho. **O que Cirilo não sabia sobre Giovanni Grossi e os outros estucadores suíços**. Artigo apresentado oralmente no IV Congresso de História da Arte Portuguesa – APHA, ocorrido entre os dias 21 e 24 de novembro de 2012 na Fundação calouste Gulbenkian, em Lisboa.

MENDES, Nancy Maria. Org. **O barroco mineiro em textos**. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2003.

MENEZES, Ivo Porto de. **Acerca de modelos e semelhanças nos trabalhos de Antonio Francisco Lisboa**. *In* Revista do IAC | Instituto de Artes e Cultura Nº 0. Ouro preto: IAC | UFOP, janeiro de 1987. Pp 50-55.

MINISTÈRE DE LA CULTURE ET DE LA COMMUNICATION **Inventaire General des monuments et des richesses artistiques de la France: la sculpture**.. Paris: Imprimiere Nationale, 1978.

MINISTERO PER I BENE CULTURALI E AMBIENTALI. **Sculture calchi e modelli de Antonio Canova nella Gipsoteca di Possagno**. Treviso: Grafiche Zoppelli Srl, [19--].

MINISTERO PER I BENE CULTURALI E AMBIENTALI. **I gessi di Antonio Canova nella Gipsoteca di Possagno**. Treviso: Zoppelli Srl., 1999.

MONTENS, Valérie. **Les moulages dês Musées Royaux d´Art et d´Histoire : histoire de la collections en plâtre**. Bruxelas: Musées Royaux d´art et d´Histoire, 2008.

MONTERO, Miguel Alvarez. **José Luis Zorrilla de San Martín: su obra y su taller**. Montevideo: Ediciones de la Plaza, 2001. 217p.

MORAIS, Geraldo Dutra de. **O Aleijadinho de Vila Rica**. São Paulo: Conselho Regional de Farmácia, 1977.

MOURA, Diniz; MOURA, Raul F.. **O Aleijadinho: vida e obra (apontamentos)**. Rio de Janeiro: Edição do autor, 1963. 31p.

MUSÉE DE LOUVAIN-LA-NEUVE. **Les jardin de plâtres**. Louvain-la-Neuve: Courrier du passant n°68, abril-maio de 2001. Bulletin bimestriel.

MUSÉE DE LOUVAIN-LA-NEUVE. **Hommage à Ignace Vandevivere**. Louvain-la-Neuve: Courrier du passant n°83/84, julho-dezembro de 2004. Bulletin bimestriel.

MUSEO de calcos. Disponível em <http://www.museonacional.gov.co>. Acesso em: 07 jul. 2011.

MUSEU NACIONAL DE BELAS ARTES. **Os artistas de outrora e as Academias de Belas-Artes**.In Revista e Boletim da Academia Nacional de Belas-Artes. 3ª Série Nº 4 a 6. Lisboa: Ministério da Cultura | Instituto Português do Património Cultural, 1982 – 1984.

MUSEO NACIONAL DEL PRADO. **Bibliotheca Arts: Tesoros de la Biblioteca del Museo del Prado**. Madri: Gobierno de Espana | Ministerio de Cultura, 2010. 103p.

MUSEU DA CIDADE. **O atelier de Leopoldo de Almeida**. Lisboa: Câmara Municipal de Lisboa | Departamento de Patrimônio Cultural, 1998.152p.

MUSEU DO ESTUQUE | MUSEU NACIONAL SOARES DOS REIS. **Livro de Actas 1º Encontro Sobre Estuques Portugueses**. Porto, 2008. 92p.

MUSEU HISTORICO NACIONAL. **Tesouros do Louvre: Esculturas de Houdon**. (trad. Janine Houard, Josiane Cotrim). Rio de Janeiro: EMC, 2009.156p.

MUSEU NACIONAL DE ARTE ANTIGA. **O virtuoso criador Joaquim Machado de Castro: 1731-1822**. Lisboa, Imprensa Nacional Casa da Moeda, 2012.228p.

MUSEU NACIONAL DE SOARES DOS REIS. **Escultura Moderna: catálogo-guia**. Porto: MNSR, 1941. 50p.

MUSEU NACIONAL DE SOARES DOS REIS. **A flor agreste – era uma vez uma escultura…**. Porto: Secretaria de Estado da Cultura | Instituto Português do Patrimônio Cultural, 1986-1987.56p.

MUSEU NACIONAL DE SOARES DOS REIS. **O desenho e a modelação na obra de A. Soares dos Reis**. Catálogo da exposição comemorativa do 150 º aniversário do nascimento do escultor. Porto: Instituto Português de Museus | Ministério da Cultura, 12 de dezembro de 1997 a 15 de março de 1998.

NAVARRO, Vicente. **Técnica de La escultura**. Barcelona: E. Meseguer Editor, [19--].

NIGAM, Ramji; SAXENA, Vilmal Kr; SHARMA, Rk. **Investigative studies on stucco plaster mouldings of Darbar Hall: Raza Library, Ramput**. In: Conservation of Cultural property in India, vol.27, 1994, p.137-141, il.

NOBRE, Pedro Alexandre de Barros Rito Nunes. **Belém e a Exposição do Mundo Português: cidade, urbanidade e património urbano**. Dissertação de Mestrado em Património Urbano pela Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa, defendida em setembro de 2010. Vol I, 83p.

OLIVEIRA, Mário Mendonça de. **Tecnologia da conservação e da restauração**. Salvador: UFBA/PNUD/UNESCO, 1995. 310p.

OLIVEIRA, Myriam Andrade Ribeiro de; SANTOS, Olinto Rodrigues dos; SANTOS, Antonio Fernandes Batista dos. **O aleijadinho e sua oficina: catálogo das Esculturas Devocionais**. São Paulo: Capivara, 2008, 335p.

OLIVEIRA, Myriam Andrade Ribeiro de. **Aleijadinho: Passos e Profetas**. Belo Horizonte: Editora Itatiaia, 2002. 73p.

_____. **Os passos de Congonhas e suas restaurações. Brasilia**: Iphan, 2011. 264p.

PADÃO, Fabiano Mesquita; ROVATTI, João Farias. **Universidade Federal do Rio Grande do Sul: Faculdade de Arquitetura 1952-2002**. Porto Alegre: Gráfica da UFRGS, Faculdade de Arquitetura, 2002.

PALÁCIO DA BOLSA. **O Palácio da Bolsa**. Porto: ARTEDITORES, 2011, 168p.

PALÁCIO MATEUS. Disponível em <http://www.flickr.com/photos/cmanuel>. Acesso em: 06 mai. 2013.

PALÁCIO MONROE. Disponível em <http://www.tse.jus.br/institucional/o-tse/palacio-monroe >. Acesso em: 05 fev. 2013.

PALÁCIO MONROE. Disponível em < http://historiadorio.wordpress.com/2012/10/13/historia-do-rio-palacio-monroe-rasgo-memoria >. Acesso em: 04 de fev, 2013.

PALLADIO, Andréa. **I quatro libri dell'architettura** (riproduzione in fac símile). Milão: Ulrico Hoepli Editore Libraio, 2000.

PAMPLONA, Fernando de. **Dicionário de pintores e escultores portugueses que trabalharam em Portugal**. Vol II. Lisboa: Abril, 1956. 287p.

PANOFSKY, Erwin. **Meaning in the visual arts**. Chicago: The University of Chicago Press, 1982. 364p.

PANOFSKY, Erwin. **L'oeuvre d'art et ses sifnifications: essai sur les "arts visuels"**. (trad. Bernard e Marthe Teyssedre). Paris: Édition Gallimard, 1969.

PAVILHÃO DAS ARTES E INDÚSTRIAS. Disponível em <http://alexandrepomar.typepad.com>. Acesso em: 04 de abril de 2013.

PEDREIRINHO, José Manuel. **Dicionário dos arquitectos activos em Portugal do século I à actualidade**. Porto: Ed. Afrontamento, 1994. 293p.

PEREIRA, José Fernandes. **A escultura**. *In* Monumentos: revista semestral de edifícios e monumentos. Lisboa: Direção Geral dos Edifícios e Monumentos Nacionais. N.16 (marco de 2002), PP.38-45.

PEREIRA, José Fernandes. **A escultura de Mafra**. Lisboa: Instituto Português do Patrimônio Arquitectonico, 2003.237p.

PEREIRA, Sonia Gomes (org). **O novo museu D.João VI**. Rio de Janeiro: UFRJ, Escola de Belas Artes, 2008.

PÉRET, Luciano Amédée. **Aleijadinho na Escola de Arquitetura**. Belo Horizonre: Escola de Arquitetura, 1964.

PIANZOLA, Maurice. **Brasil barroco**. Rio de janeiro | São Paulo: Distribuidora Record, 1983. 181p.

PINACOTECA. **Antoine Bourdelle: 1861-1929 - Esculturas**. São Paulo: Pinacoteca do Estado | Banco Safra, 1998, 175p.

PINHEIRO, Thomaz Bordallo. **Manual do formador e estucador.** Lisboa: Livraria Bertrand, [19--]. 195p.

PINHEIRO, Thomaz Bordallo. **Elementos de modelação de ornato e figura**. 2ª Edição. Lisboa | Paris: Livrarias Aillaud e Bertrand; Rio de Janeiro | São Paulo | Belo Horizonte: Livraria Francisco Alves, [19--].148p.

PINHEIRO, Thomaz Bordallo. **Elementos de modelação de ornato e figura**. 3ª Edição. Lisboa: Livraria Bertrand; Belo Horizonte: Livraria Francisco Nunes, [19--]. 148p.

PIRES, Heliodoro. **Vida e obra de Antônio Francisco Lisboa**. Rio de Janeiro: Livraria São José, 1961. 150p.

PLASTER cast, [19--]. Disponível em: <www.plastercastcollection.org>. Acesso em: 26 set. 2011.

POMPÉIA. [2001]. Disponível em: <www.starnews2001.com.br>. Acesso em: 22 out. 2011.

RAMOS, Pedro. **Escultura religiosa de Domingos Soares Branco**. *In*: Boletim Cultural. Mafra: Câmara Municipal de Mafra, 2007, pp. 434-475.

READ, Herbert. **The art of sculpture**.Londres: Faber and Faber Limited, 1954.

REAL ACADEMIA DE BELLAS ARTES DE SAN FERNANDO. **La formación del artista: de Leonardo a Picasso**. Madrid: RABASF | Calcografia Nacional, 1989. 160p.

RENCONTRES DE L' ECOLE DU LOUVRE. **La sculpture du XIX siécle, une mémoire retrouvée : les fonds de sculpture**. Paris: La Documentation Francaise, 1986. 326p.

REVILLA, Federico**. Diccionario de iconografia y simbologia**. Madri: Ediciones Cátedra, 2012. 812p.

RICH, Jack C. **The material and methods os sculpture**. Nova York: Dover Publications, 1974. 416p.

RIPA, Cesare. **Iconologie ou Explication nouvelle de plusieurs images, emblemes, et autres figures.** (Org. I. Baudoin). Paris: Chez Mathieu Guillemot, 1644.

RODRIGUES, Ana Duarte; SILVA, Denise Pereira da; LUCKHURST, Gerald. **Os jardins do Palácio Nacional de Queluz**. Queluz: IMC | Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 2011. 151p.

RODRIGUES, Ana Duarte. **Os "círculos" em que se moveu Joaquim Machado de Castro**. *In* MUSEU NACIONAL DE ARTE ANTIGA. Lisboa: Imprensa Nacional Casa da Moeda, 2012. PP.19-30.

RODRIGUES, Ana Duarte. **A estatuária e a imaginária: entre a práxis do *Laboratório* e a subcontratação**. *In* MUSEU NACIONAL DE ARTE ANTIGA. Lisboa: Imprensa Nacional Casa da Moeda, 2012. PP.73-89.

ROSIER, Pascal. **Le moulage**. Paris: Dessain et Tolra, 1995. 158p.

RUDEL, Jean. **Técnica de La escultura**. (Trad. Alejandro Katz). Cidade do México: Fondo de Cultura Económica, 1986.

SÁ, B.V.Moreira. **Manual de história das artes plásticas: arquitectura, escultura, pintura, artes suntuárias e decorativas**. Vol.I. Porto: Companhia Portuguesa Editora, 1921.343p.

SANTOS, Ana Paula Machado dos. **A Oficina Baganha: uma coleção no Museu Nacional Soares dos Reis**. Separata da Revista MUSEU – IV série – Nº 4, 1995. Pp 301-318.

SANTOS, Paula M. Mesquita Leite. **A escultura religiosa de Soares dos Reis e a iconografia da Virgem para Guimarães**. *In* Revista de Guimarães. Guimarães, Vl. 112 (2002), PP.385-408.

SANTOS, Paula M. mesquita Leite. **O autor do Desterrado – biografia de Soares dos Reis (1847-1889)**. *In* MUSEV, Nº 17, 2008-2009, p.9-63.

SANTOS, Paulo F. **Subsídios para o estudo da arquitetura religiosa em Ouro Preto**. Rio de Janeiro: Livraria Kosmos, 1951. 174p.

SARAIVA, José Hermano. **História de Portugal**. Vol.6. Lisboa: Publicações Europa-América, 2013.

SÃO JOÃO DEL REI, [19--]. Disponível em < http://www.iphan.gov.br>. Acesso em: 09 jul. 2013.

SEGURADO, Joao Emilio dos Santos. **Materiais de Construção** – Coleção Biblioteca de Instrução Profissional. Lisboa: Livrarias Aillaud e Bertrand, s/d. 506p.

SEMBACH, Klaus Jurgen. **L' Art Nouveau**. Colônia: 1991. 240p.

SERRÃO, Vítor. **História da arte em Portugal: o Barroco**. Lisboa: Editorial Presença Lda, 2003. 302p.

SCHAER, Roland. **L'invention des musées**. França: Découvertes Gallimard / Réunions des musées nationaux, 2007.

SILVA, Eduarda Moreira da. **Revestimentos decorativos tradicionais de cal e estuque em Portugal**. *In* Actas 1º Seminário Internacional A Presença do Estuque em Portugal. Cascais: Câmara Municipal de Cascais, 2007. PP 131-147.

SILVA, Hélia. **Giovanni Grossi e a evolução dos estuques decorativos no Portugal Setecentista**. Monografia de mestrado defendida pelo Departamento de História da Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa. 2005. 2 volumes.

SILVA, Hélia. **Giovanni Grossi e os estuques decorativos da Lisboa Setecentista**. *In* Patrimônio Estudos. Lisboa: IPPAR, N.10 (2007), PP.45-54.

SIMIER, Amélie; IMBERT, Daniel; GROUD, Guénola. **Dalou à Paris**. Paris : Les museés de la Ville de Paris, 2010. 71p.

SIRE, Marie-Anne. **La France du patrimonie: les choix de la mémoire**. Paris: Gallimard / Monum, 1996.

SOCIETÉ pour le moulage, [19--]. Disponível em < www.muse.ucl.ac.be/castlisting>. Acesso em: 24 jan. 2009.

TASCHEN. **Teoria da arquitetura: do Renascimento até aos nossos dias**. Colônia, 2003. 845p.

TEIXEIRA, José de Monterroso. **Aleijadinho, O teatro da Fé**. São Paulo: Metalivros, 2007. 195p.

TEIXEIRA, Pedro Anjos. **Tecnologias da Escultura**. Sintra: Câmara Municipal de Sintra | Pelouro da Cultura, 2006. 126p.

TOMAS Lochman, [19--]. Disponível em <www.skulturhalle.ch/skulptur-des-monats/>. Acesso em: 22 out. 2011.

UFRJ. **Museu D.João VI – Catálogo do Acervo de Artes Visuais**. Rio de Janeiro: EBA/UFRJ/CNPq, 1996. 300p.

VASARI, Giorgio. **Lives of the artists**.V.1.Londres: Penguin Books, 1987.

VASARI, Giorgio. **Le vite dei più eccellenti pittori, scultori e architetti**. Roma: Grandi Tascabili Economici, 2010.

VASCONCELOS, Flórido. **Três Estuques anteriores ao Barroco**. *In* revista Museu, nº 3, 2ª série, 1961.

_____ Idem. **Considerações sobre o estuque decorativo**. *In* Boletim do Museu Nacional de Arte Antiga, Lisboa, nº 2, Vol. V, 1966. PP. 34-43.

_____ Idem. **História da Arte em Portugal**. Livros RTP - Biblioteca Básica Verbo Nº 65.Lisboa: Editorial Verbo, 1972. 137p.

_____ Idem. **Relatório da visita à Oficina do Sr. Domingos Baganha**. Documento do Acervo Museu Nacional de Soares dos Reis, 6 de junho de 1979.

_____ Idem. **Introdução a um inventário dos estuques do Porto**. *In* Estudo e Defesa do Patrimônio Artístico. Porto: Centro de Estudos Humanísticos Delegação do Norte do Ministério da Cultura, 1984. PP. 39-53.

_____ Idem. **Notas sobre estuques do Porto**. *In* ARPPA, Nº 1, 1º semestre de 1987.

_____ Idem. **Estuques portuenses da época barroca**. *In* ARPPA, nº 2, 2º semestre de 1987.

_____ Idem. **O Estuque, decoração privilegiada do Barroco**. *In* Actas do I Congresso Internacional do Barroco, 2º vol, Universidade do Porto, 1991. PP. 551-557.

_____ Idem. **Estuques Decorativos do Norte de Portugal**. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian | Centro Regional de Artes Tradicionais do Porto, 1991.

_____ Idem. **Estuques decorativos do noroeste português**. Apostila com “dois capítulos de um livro a publicar”. Porto: 1994. 56p.

_____ Idem. **Os Estuques do Porto**. Porto: Câmara Municipal do Porto, 1997.

_____ Idem. **Estuques do Mosteiro de Alcobaça**. *In* Actas Arte e arquitectura nas abadias cistercienses nos séculos XVI, XVII e XVIII. Lisboa: Instituto Português do Patrimônio Arquitectonico | IPPAR, 2000. PP. 195-196.

VASCONCELLOS, Sylvio de. **Arquitetura no Brasil: sistemas construtivos**. Belo Horizonte: Universidade Federal de Minas Gerais, 1979. 186p.

VASCONCELLOS, Sylvio de. **Vida e Obra de Antônio Francisco Lisboa, o Aleijadinho**. São Paulo: Cia Ed. Nacional | INL-MEC, 1979.

VEGA, Jesusa. **Los inicios del artista: el dibujo base de las artes**. In: REAL ACADEMIA DE BELLAS ARTES DE SAN FERNANDO. Madri, 1989. PP. 1-29.

VIDAL, Javier Ortega; GONZALEZ, Miguel Sobrino. **Monumentos Arquitectónicos de Espana: Palacio árabe de La Alhambra**. Madri: Instituto Juan de Herrera | Escuela Técnica Superior de Arquitectura | Universidad Politécnica de Madrid, 2007. 42p. il.

VILA, Romero. **Gonçalves da Silva: alto valor da estatuária decorativa**. In Revista Mvsev, 2ª Série Nº 7, 1964 PP. 69-78.

VILLASCHI, Juca. **Cidade: Cadernos Ofícios 2**. Ouro Preto: FAOP, 2008. 80p.

VIÑOLA. **Tratado de los cinco ordenes de arquitectura**. Buenos Aires: Editorial Construcciones Sudamericanas, 1948. 186 p.il.

VITRUVIO, Marco Lúcio. **Los diez libros de arquitectura**. Barcelona: Ed.Ibéria S.A, 1982, L.VII, Cap.III. 179p.

VIOLLET LE-DUC, Eugène Emmanuel. **Restauraçã**o. Cotia: Ateliê Editorial, 2006.

VIOLLET Le-Duc, [19--]. Disponível em <www.archivesdefrance.culture.gouv.fr>. Acesso em: 27 set. 2011.

WAECHTER, R.; GREENE-OKAJIMA, M.L..**Technique du platre: éléments de modelage et moulage**. Paris : Dessain et Tolra, 1979.

WELFELÉ, Odile. **Le musée des monuments français: d`hier à aujourd`hui | Une grammaire de l`architecture française: les galeries des moulages, des peintures et des vitraux**. In Dossier de L`Art n° 144. Dijon: Éditions Faton SA, 2007. PP. 18-55.

WINCKELMANN, Johann Joachim. **Images from the ancient world : greek, roman, etruscan and egyptian**. Nova York: Dove Publications, 2010. 143p.

WITTKOWER, Rudolf. **Escultura**. São Paulo: Martins Fontes, 2001. 301p.

WITTKOWER, Rudolf. **La escultura: procesos y princípios**. Madri: Alianza Forma, 2010. 331p.