



Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro – UNIRIO

Centro de Ciências Humanas e Sociais – CCH

Museu de Astronomia e Ciências Afins – MAST

Programa de Pós-Graduação em Museologia e Patrimônio – PPG-PMUS

Doutorado em Museologia e Patrimônio

MOLDAGENS (NACIONAIS) EM MUSEUS:

*CONCEITOS, MATRIZES E
DESDOBRAMENTOS NO BRASIL (1938-1961)*

Elis Marina Mota

MOLDAGENS (NACIONAIS) EM MUSEUS:

*CONCEITOS, MATRIZES E
DESCOBRAMENTOS NO BRASIL
(1938-1961)*

Por

Elis Marina Mota

*Aluna do Curso de Doutorado em Museologia e Patrimônio
Linha 01 – Museu e Museologia*

Versão revisada.

Tese de Doutorado apresentada ao Programa de
Pós-Graduação em Museologia e Patrimônio –
PPG-PMUS (UNIRIO/MAST).

Orientador: Professor Doutor Ivan Coelho de Sá

UNIRIO/MAST - RJ, 24 de junho de 2025

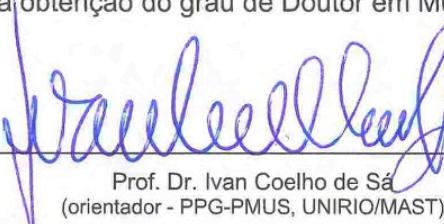
FOLHA DE APROVAÇÃO

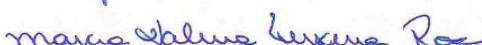
MOLDAGENS (NACIONAIS) EM MUSEUS:

Conceitos, matrizes e desdobramentos no Brasil (1938-1961)

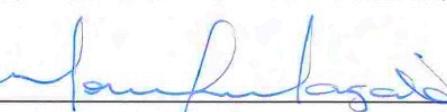
Tese de Doutorado de Elis Marina Mota submetida ao corpo docente do Programa de Pós-graduação em Museologia e Patrimônio, do Centro de Ciências Humanas e Sociais da Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro – UNIRIO e Museu de Astronomia e Ciências Afins – MAST/MCTI, como requisito final para a obtenção do grau de Doutor em Museologia e Patrimônio.

Aprovada por

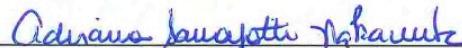

Prof. Dr. Ivan Coelho de Sá
(orientador - PPG-PMUS, UNIRIO/MAST)


Profa. Dra. Márcia Valéria Teixeira Rosa

(membro interno - PPG-PMUS, UNIRIO/MAST)


Profa. Dra. Monique Batista Magaldi

(membro interno - PPG-PMUS, UNIRIO/MAST)


Profa. Dra. Adriana Sanajotti Nakamura

(membro externo – Mestrado IPHAN / Curadoria Parque Lage)


Prof. Dr. Marcus Tadeu Daniel Ribeiro

(membro externo – EBA/UFRJ)

Rio de Janeiro, 24 de junho de 2025

M917 Mota, Elis Marina
Moldagens (nacionais) em museus: Conceitos, matrizes e
desdobramentos no Brasil (1938-1961) / Elis Marina Mota. --
Rio de Janeiro : UNIRIO, 2025.
347

Orientador: Ivan Coelho de Sá.
Tese (Doutorado) - Universidade Federal do Estado do
Rio de Janeiro, Programa de Pós-Graduação em Museologia e
Patrimônio, 2025.

1. Moldagens nacionais. 2. Museu de Arte Brasileira. 3.
Museu dos Monumentos Franceses. I. Sá, Ivan Coelho de,
orient. II. Título.

À Ana Rosa Aguiar

AGRADECIMENTOS

O primeiro agradecimento é ao Professor Doutor Ivan Coelho de Sá, meu orientador, por ter acreditado no tema e me encorajado a buscar respostas. Agradeço também aos membros da Banca de Qualificação, pelas valiosas contribuições e questionamentos, que enriqueceram consideravelmente este trabalho. Estendo minha gratidão à coordenação e à secretaria do Programa — sempre disponíveis e atentas —, nas pessoas de Professora Doutora Helena Uzeda e Alexandra Durão. Ainda, aos colegas da turma 2021 do Programa de Pós-Graduação em Museologia e Patrimônio, em especial à Ilza Carla, à Marcele Tamashiro e à Vania Ventura. Também gostaria de agradecer muito ao precioso e dedicado trabalho de Marcele Flores, que realizou a revisão desta tese.

Agradeço também aos colegas de trabalho do Museu de Arte Sacra da UFBA, que sempre torceram por mim e, direta ou indiretamente, contribuíram para o andamento da minha pesquisa, em especial à Professora Doutora Maria Herminia Olivera Hernandez, diretora do MAS/UFBA, que regulamentou e organizou o Plano de Desenvolvimento de Pessoas (PDP) de nossa unidade, garantindo meu afastamento por 1 ano para me dedicar a esta tese, o que foi imprescindível para o êxito na conclusão da escrita. Às colegas do Serviço de Conservação e Restauro — Cláudia Guanais, Sandra Teles e Adriane Candeias. Aos nossos antigos estagiários, hoje profissionais, que me auxiliaram em pontos importantes para esta tese: o designer Bismark de Almeida e a historiadora Isabella D'Eça Almeida. À coordenadora-geral e museóloga Isabela Marques, que, junto com Cinthia Gonçalves, me ajudaram na pesquisa no Serviço de Documentação e Pesquisa, e, também, à museóloga Edjane Silva, que localizou peças na Reserva Técnica, e aos museólogos Antônio Marcos Passos e Jucilea Santos, sempre dispostos a trocar ideias. À bibliotecária Priscila Rabelo, da Biblioteca Dom Clemente da Silva-Nigra, que me emprestou — por tempo indeterminado — muitos dos livros essenciais para minhas referências, em um momento em que a biblioteca se encontrava temporariamente fechada para obras. Agradeço ainda às colegas da Rede de Profissionais da Conservação e Restauro (RECORE/UFBA), Rosana Baltieri, Celina Rosa e Mara Vasconcelos, que foram fundamentais para que eu tivesse coragem de me candidatar à seleção de doutorado.

Reservo um agradecimento especial ao pessoal do Arquivo Central do IPHAN, seção Rio de Janeiro (ACI/RJ) — antigo Arquivo Noronha Santos —, que me recebeu inúmeras vezes até a conclusão da pesquisa documental, com destaque para o apoio técnico de Tatiana Lopes Salciotto e Luiz Sigmar. Agradeço também ao corpo técnico

das Superintendências Estaduais do IPHAN (BA; MG; SP), em especial à SE/IPHAN/BA, representada pela museóloga Ana Teresa Góis Soares e pela técnica em conservação e restauro Sandra Ferreira Batista dos Santos.

Ressalto igualmente o meu agradecimento às equipes de todos os museus, arquivos e bibliotecas onde estive coletando dados e/ou utilizando suas dependências para o desenvolvimento desta tese, especialmente à equipe do Museu de Arte Brasileira da FAAP, em particular à Laura Suzana Rodriguez, coordenadora de curadoria e acervo do MAB/FAAP, que me recebeu de portas abertas, e à bibliotecária da FAAP, Elaine Bernardes Eufrásio. Incluo agradecimentos ao pessoal dos seguintes espaços: Museu Dom João IV, da UFRJ; Museu Regional de São João del Rei; Museu da Inconfidência; Museu da Escola de Arquitetura da UFMG; Escola de Arquitetura da UFBA; Escola de Belas Artes da UFBA; Arquivo Histórico Municipal de São Paulo; *Citté d'Architecture et du Patrimoine*, França; *Museo Nacional de Escultura*, em Valladolid, Espanha, e às bibliotecas de Coimbra, em especial às bibliotecárias Maria José e Inez, da Biblioteca Norte-Sul do Centro de Estudos Sociais, onde escrevi todo o segundo capítulo, que, com gentileza, forneceram-me uma carteirinha de pesquisadora, essencial para o acesso à Biblioteca do Instituto de Letras, onde tive o prazer de me deparar com o livro original de Lenoir.

Por fim, mas não menos importante, agradeço imensamente à minha família e aos meus amigos. Serei eternamente grata à minha mãe, Alice Rosa Aguiar Mota, e ao meu pai, José Celso Mota, que sempre batalharam para que seus filhos tivessem acesso à educação e me apoiaram incondicionalmente em minhas escolhas. Da mesma forma, agradeço ao meu irmão, Celso José Mota, que sempre foi meu amigo e conselheiro e, junto com Bárbara Morais, está sempre presente em minha vida. Agradeço também a amizades essenciais para o equilíbrio de todas as camadas da vida durante a escrita da tese: Isadora, Joana, Anna “Ftg”, Emília, Polli, Age, André C., André A., Lais, Tati, Mi, Edilma, Sabrina, Daniel e tantas outras pessoas, além dos profissionais — Heloise Garcia, Ilana Marques, Ulisses Brandão — que me apoiaram psicologicamente nesse momento tão solitário e angustiante. No entanto, um agradecimento mais que especial vai para Paula Zanardi, sempre disposta a ouvir sobre tudo, particularmente sobre a tese. Agradeço, ainda, ao meu companheiro, Paulo de Freitas Castro Fonseca, por sempre acreditar em mim e por compartilhar comigo a vida e tanto conhecimento. Posso afirmar, com certeza, que estar casada com um professor fez muita diferença na minha rotina e disciplina de estudos durante a escrita desta tese.

RESUMO

MOTA, Elis Marina. **Moldagens (nacionais) em museus:** Conceitos, matrizes e desdobramentos no Brasil (1938-1961). 2025. 347 f. Tese (Doutorado em Museologia e Patrimônio) – Centro de Ciências Humanas e Sociais, Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro/Museu de Astronomia e Ciências Afins, Rio de Janeiro, 2025.
Orientador: Professor Doutor Ivan Coelho de Sá. UNIRIO/MAST. 2025. Tese.

Este trabalho investiga a influência francesa nas políticas públicas de preservação do patrimônio no Brasil, com foco nas tentativas de criação de um museu de moldagens nacionais, espaço voltado à divulgação de reproduções em gesso de obras-primas que buscavam legitimar a arte nacional e a inserir na historiografia da arte ocidental. O objetivo é compreender como o Museu dos Monumentos Franceses, sediado no Palácio Chaillot e considerado referência pela revista *Mouseion*, influenciou tais iniciativas no Brasil. Tal museu teve como antecessor o Museu de Escultura Comparada, idealizado por Viollet-le-Duc em 1879, no Palácio do Trocadéro. Para isso, utilizou-se pesquisa documental e análise qualitativa, à luz das categorias da museologia, com base nos debates sobre a exibição de originais e substitutos em museus, debates estes promovidos em 1985 pelo Comitê Internacional para a Museologia, vinculado ao Conselho Internacional de Museus. O quadro teórico também se alicerça nos conceitos de Walter Benjamin, especialmente sobre a “reprodutibilidade técnica da obra de arte”, e de André Malraux, com a noção de “museu imaginário”. A metodologia incluiu o levantamento e análise de artigos da revista *Mouseion* e documentos sobre tentativas brasileiras entre 1938 e 1961. Como resultados, identificou-se o repertório da coleção de moldagens nacionais, os profissionais envolvidos e as formas de distribuição e exibição do acervo. Verificou-se três tentativas concretas de institucionalização da coleção: no Parque Ibirapuera, em projeto concebido para as comemorações do IV Centenário de São Paulo (1953); no Museu Nacional, na Quinta da Boa Vista, Rio de Janeiro (1954); e por meio do convênio entre o Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional e a Fundação Armando Alvares Penteado, que culminou na criação do Museu de Arte Brasileira (1961) e na exposição *Barroco no Brasil*. Concluiu-se que esta última iniciativa consolidou a proposta e consagrou a coleção como símbolo da busca da arte brasileira por autonomia, destacando as obras de Aleijadinho, em Minas Gerais, e a portada do Paço do Saldanha, na Bahia.

Palavras-chave: Moldagens nacionais; Museu de Arte Brasileira; Museu dos Monumentos Franceses.

ABSTRACT

MOTA, Elis Marina. **(National) Moldings in Museums: Concepts, Matrices and Developments in Brazil (1938-1961).** 2025. Thesis (Doctorate in Museology and Heritage) – Center for Human and Social Sciences, UNIRIO/Museum of Astronomy and Related Sciences, Rio de Janeiro, 2025.

Supervisor: Professor Dr. Ivan Coelho de Sá. UNIRIO/MAST. 2025. Thesis.

This study investigates the French influence on public policies for heritage preservation in Brazil, focusing on the attempts to establish a National Plaster Cast Museum — spaces dedicated to the dissemination of plaster reproductions of masterpieces that aimed to legitimize national art and incorporate it into the historiography of Western art. The objective is to understand how the Museum of French Monuments, housed in the Chaillot Palace and regarded as a reference by *Mouseion* magazine, influenced such initiatives in Brazil. This museum was preceded by the Museum of Comparative Sculpture, conceived by Viollet-le-Duc in 1879 at the Trocadéro Palace. Documentary research and qualitative analysis were used, in light of museological categories, based on debates on the exhibition of originals and substitutes in museums, debates promoted in 1985 by the International Committee for Museology, affiliated with the International Council of Museums. The theoretical framework also draws on Walter Benjamin's concept of the "technical reproducibility of the work of art" and André Malraux's notion of the "imaginary museum." The methodology included the collection and analysis of *Mouseion* articles and archival documents regarding Brazilian initiatives from 1938 to 1961. The results identified the repertoire of the national plaster cast collection, the professionals involved, and the strategies for its distribution and exhibition. Three concrete attempts at institutionalization were observed: at Ibirapuera Park, in a project conceived for the IV Centenary of São Paulo celebrations (1953); at the National Museum, located in Quinta da Boa Vista, Rio de Janeiro (1954); and through a partnership between the National Institute of Historic and Artistic Heritage and the Armando Alvares Penteado Foundation, which resulted in the creation of the Museum of Brazilian Art (1961) and the *Baroque in Brazil* exhibition. It is concluded that the latter initiative consolidated the proposal and established the collection as a symbol of the pursuit of autonomy in Brazilian art, highlighting the works of Aleijadinho, in Minas Gerais, and the portal of the Paço do Saldanha, in Bahia.

Keywords: National moldings; Museum of Brazilian Art; Museum of French Monuments.

LISTA DE SIGLAS

ACI/RJ	Arquivo Central do IPHAN/Rio de Janeiro
AIBA	Academia Imperial de Belas Artes
AHM	Arquivo Histórico Municipal
CICI	Comissão Internacional para Cooperação Intelectual
CIDOC	Comitê Internacional de Documentação
DCR	Divisão de Conservação e Restauração
DPHAN	Departamento de Patrimônio Histórico e Artístico Nacional
ENBA	Escola Nacional de Belas Artes
FAAP	Fundação Armando Alvares Penteado
IBRAM	Instituto Brasileiro de Museus
ICA	Instituto Central de Artes
ICOFOM	<i>International Committee for Museology, ICOM</i> (Comitê Internacional de Museologia do Conselho Internacional de Museus)
ICOM	<i>International Council of Museums</i> (Conselho Internacional de Museus) - órgão filiado à UNESCO
IICI	<i>Institut International de Cooperation Intellectuel</i> (Instituto Internacional de Cooperação Intelectual)
INHA	Instituto Nacional de História da Arte
IPHAN	Instituto de Patrimônio Artístico e Histórico Nacional
ISS	ICOFOM Study Series
IVCSP	Quarto Centenário de São Paulo
MAB/FAAP	Museu de Arte Brasileira da Fundação Armando Alvares Penteado
MAS/SP	Museu de Arte Sacra de São Paulo
MAS/UFBA	Museu de Arte Sacra da Universidade Federal da Bahia
MEC	Ministério da Educação e Cultura
MES	Ministério da Educação e Saúde
MHN	Museu Histórico Nacional
MINC	Ministério da Cultura
MMF	Museu dos Monumentos Franceses de Alexandre Lenoir
MNBA	Museu Nacional de Belas Artes
MoMa NY	Museu de Arte Moderna de Nova Iorque
MRAH	<i>Musée Royal des Arts & Histoire</i> (Museu Real de Arte e História)
NUMMUS	Núcleo de Memória da Museologia no Brasil
OEA	Organização dos Estados Americanos
OIM	<i>Office International des Musées</i> (Escritório Internacional de Museus)
ONU	Organização das Nações Unidas

OTSD	Ordem Terceira de São Domingos
PDP	Plano de Desenvolvimento de Pessoas
PHAN	Patrimônio Histórico e Artístico Nacional
ReACH	Reproduction of Art and Cultural Heritage
RECORE	Rede de Profissionais da Conservação e Restauro
SDN	Sociedade das Nações/Liga das Nações
SKM	<i>South Kensington Museum</i>
SPHAN	Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional
UERJ	Universidade do Estado do Rio de Janeiro
UFBA ou UBA	Universidade Federal da Bahia
UFMG ou UMG	Universidade Federal de Minas Gerais
UNESCO	Organização das Nações Unidas para a Educação, a Ciência
V&AM	<i>Victoria and Albert Museum</i>

LISTA DE FIGURAS

Figura 1: Ilustração didática: croquis esquemáticos da demarcação das áreas de “prisões” para posicionamento dos tasselos para confecção de moldagem. Modelo: São Pedro Arrependido – Coleção Mosteiro de São Bento, Salvador, BA.....	22
Figura 2: Detalhes das áreas de costuras de uma moldagem	23
Figura 3: Cópia produzida em mármore por Baccio Bandinelli, Galeria Uffizi.....	26
Figura 4: Moldagem em gesso - Grupo Laocoonte, San Fernando, em Madri	26
Figura 5: Moldagem em gesso - Grupo Laocoonte, MNBA, RJ, Brasil	27
Figura 6: Obra original em mármore – Museu do Vaticano – Belvedere, Roma. [Configuração atual]	27
Figura 7: Coluna do Trajano original em sua totalidade	29
Figura 8: Moldagem (composição) LXVI/XIC / cena 91 – Coluna do Trajano.....	29
Figura 9: Sala SI do Museu da Civilização Romana - Moldagens de todos os relevos da Coluna do Trajano à altura dos olhos dos visitantes	29
Figura 10: André Malraux em sua casa em Boulogne, no processo de criação do livro Museu Imaginário da Escultura Mundial, 2º v, em 1953. (Foto de Maurice Jarnoux/Paris Match).....	41
Figura 11: Foto de capa da apresentação da Declaração ReACH, 2017.	53
Figura 12: Catálogo virtual do site “Boutique de Musées”.....	55
Figura 13: Desenho (anônimo) retratando Napoleão I e a imperatriz Joséphine visitando o Museu dos Monumentos Franceses com Alexandre Lenoir.	61
Figura 14: Pintura de Jean Lubin Vauzelle, retratando a sala de introdução do Museu dos Monumentos Franceses, entre 1804 e 1806	62
Figura 15: Aquarela de Alexandre Lenoir - Sala do século XVI do Museu dos Monumentos Franceses, sem data	62
Figura 16: Fotografia de uma das seções de moldagens do SKM, década de 1860, destaque à moldagens em gesso do púlpito de Pisa/Itália.	69
Figura 17: The Greek Court, Crystal Palace, Sydenham, London Museum.....	69
Figura 18: Museu Real de Arquitetura, provisoriamente sediado no South Kensington Museum, em 1857	72
Figura 19: Interior do Museu Real de Arquitetura em uma de suas sedes, localizada na Tufton Street, em 1872	72
Figura 20: Seção de escultura italiana do pavilhão britânico, Exposição de Paris, 1867 – Destaque para a moldagem de David – fotografia de Pierre Petit.	73
Figura 21: Palácio do Trocadéro – aproximadamente 1900.	82
Figura 22: Transformação do Palácio Trocadéro em Palácio Chaillot (1937).....	82
Figura 23: Primeira sala do Museu de Escultura Comparada, foto de Camille Enlart, início do século XX.	83
Figura 24: Museu de Escultura Comparada: seção Renascentista. Foto de Camille Enlart, início do século XX.....	84
Figura 25: Museu dos Monumentos Franceses	86
Figura 26: Museu dos Monumentos Franceses – Inauguração das novas galerias de pinturas murais e vitrais com a presença de André Malraux, 9 de março de 1959.....	86
Figura 27: Oficina de Moldagem do Museu do Cinquentenário de Bruxelas	105
Figura 28: Oficina de Moldagem do Museu do Cinquentenário de Bruxelas	105
Figura 29: Catálogo da Exposição Internacional de Moldagens em Colônia/Alemanha,1929, versão em Francês	108
Figura 30: Selo “Leopoldo Malpieri - Formatore Roma”	113
Figura 31: Selo “Musées Nationaux – Moulage”	113
Figura 32: Carimbo “Bruciani. & Co. London”.....	113
Figura 33: Carimbo “Real Academia de Bellas Artes / Taller de Vaciados / Madrid” .	113

Figura 34: Eduardo Tecles e seu assistente confeccionando tasselos no Lavabo da Sacristia da Igreja da Ordem Terceira de Nossa Senhora do Carmo em Ouro Preto – Escultura original em pedra-sabão, autoria de Antônio Francisco Lisboa – Aleijadinho. Foto: Marcel Gautherot.....	131
Figura 35: Eduardo Tecles retocando uma moldagem em 1953. Foto de Eric Hess. 132	
Figura 36: Moldagem de São Pedro Arrependido, cujo original pertence a Ordem de São Bento e da Igreja de Monserrate em Salvador, Bahia 136	
Figura 37: Capa do exemplar “A moldagem: sua importância no estudo da modelagem”, de Jair Brandão, 1953. 137	
Figura 38: Portada do Paço do Saldanha (Portada - Casa à Rua Guedes de Brito, 14), 1941. Foto de Eric Hess. 139	
Figura 39: Andaimes em torno da Portada do Paço do Saldanha - Relatório de Jair Brandão, 1953 141	
Figura 40: Porta do Paço do Saldanha-Salvador – Bahia. Ombreira esquerda da janela e ornatos complementares ao lado de um homem. 142	
Figura 41: Moldagem do frontão e verga da janela da portada do Paço do Saldanha (dimensões 2,23x2,82) autoria de Jair Brandão, 7/2/1953..... 142	
Figura 42: Armação parcial da parte superior (janela com coroamento) da Moldagem da Portada do Paço do Saldanha, Salvador, Bahia - Dimensões 5,04 x 4,65m. Agosto de 1953..... 142	
Figura 43: Armação da parte inferior da portada do Paço do Saldanha, Salvador/BA, 5,04 x 4,10m. Data: 1953. 143	
Figura 44: Carimbo das peças produzidas pelo atelier de Menschessi- EBA/UFRJ “Copiado do original por A. B. Meschessi, do Atelier de Escultura da Escola de Arquitetura da U.M.G” 144	
Figura 45: Carimbo das peças produzidas por Menschessi- MAB/FAAP: “Moldagem do original por A. B. Meschessi, do Atelier de Escultura da Escola de Arquitetura da U.M.G Belo Horizonte – Brasil”. 144	
Figura 46: Professor Aristocher Benjamim Meschessi trabalhando na fundição de uma moldagem, década de 1960. 145	
Figura 47: Professor Aristocher Benjamim Meschessi retocando a moldagem de gesso de um profeta, década de 1960..... 145	
Figura 48: Visão geral do conjunto do adro do Santuário de Bom Jesus de Matosinhos, Congonhas do Campo, com os doze Profetas de Aleijadinho. Da esquerda para direita: Amós, Abdias, Jonas, Baruc, Isaias, Daniel, Jeremias, Oseias, Ezequiel, Joel, Habacuc e Naum. 150	
Figura 49: Moldagem de Profeta Nahum de Congonhas do Campo em depósito – Depósito do PHAN, alt 225 cm, sem data, foto de Marcel Gautherot, Moldagem de Eduardo Tecles. 151	
Figura 50: Moldagem de Máscara do profeta Ezequiel – Depósito do PHAN, sem data, foto de Marcel Gautherot..... 151	
Figura 51: Moldagem de balaústre, Igreja N. S. do Carmo de Sabará, (~1947), foto: Marcel Gautherot..... 151	
Figura 52: Moldagem de balaústre, Igreja N. S. do Carmo de Sabará. (~1947), foto: Marcel Gautherot..... 151	
Figura 53: Moldagem de coluna acondicionada no depósito do PHAN, sem data. 151	
Figura 54: Moldagem do arranque da escada da Igreja da Ordem Terceira de São Domingos, Salvador, Bahia, Brasil 153	
Figura 55: Moldagem do arranque da escada da Igreja de São Francisco, Salvador, Bahia, Brasil 153	
Figura 56: Moldagem da Tarja da Casa dos Sete Candeeiros, Salvador/BA, sem data. (~1948) 154	
Figura 57: Moldagem do relevo central do lavabo da igreja do Carmo de Ouro Preto/MG, sem data. 158	

Figura 58: Eduardo Tecles ao lado da moldagem do medalhão do frontispício da Igreja SFA. em SJDR/MG.....	161
Figura 59: Moldagens armadas dentro de depósito do PHAN (?).....	161
Figura 60: Moldagem da Portada da Igreja do Carmo de Ouro Preto/MG armada dentro de depósito.....	162
Figura 61: Estudo para moldagem da Portada da Igreja do Carmo de Ouro Preto/MG	162
Figura 62: Moldagem da Portada da Igreja N. S. Carmo Ouro Preto/MG.....	162
Figura 63: Fotografia da Favela do Esqueleto com a Mangueira ao fundo.....	164
Figura 64: detalhe do esqueleto do prédio e algumas moradias improvisadas em “barrações” já instalados.	164
Figura 65: Recorte do jornal Última Hora, Rio de Janeiro, 9 de agosto de 1947.....	168
Figura 66a: Entrada do Pavilhão que abrigou a Exposição Nacional do Estado Novo (1938)	175
Figura 66b: Monumento da entrada do Pavilhão que abrigou a Exposição Nacional do Estado Novo	175
Figura 67: Entrada do Pavilhão do Ministério da Educação e Saúde (MES) na Exposição Nacional do Estado Novo.....	175
Figura 68: Maquete do Palácio do Ministério da Educação – Pavilhão do MES na Exposição do Estado Novo	176
Figura 69: Exposição Estado Nacional, 1938.....	176
Figura 70: Exposição Estado Nacional, 1938.....	176
Figura 71: painel explicativo sobre as ações do PHAN em prol dos museus brasileiros – exposição nacional do estado novo (1938) (círculo destacando a seção sobre o “museu nacional de moldagens”	177
Figura 72: Capa do folheto de apresentação da Exposição Permanente do SPHAN, 1938.....	178
Figura 73: Fotografia da “Exposição Permanente do Departamento Estadual de Imprensa e Propaganda de Sergipe – Seção do SPHAN – Aracaju – janeiro de 1944”	179
Figura 74: Exposição de Arte Tradicional Mineira, 1948.....	182
Figura 75: Exposição de Arte Tradicional Mineira, 1948.....	185
Figura 76: Exposição de Arte Tradicional Mineira, 1948.....	185
Figura 77: Exposição de Arte Tradicional Mineira, 1948	185
Figura 78: Exposição de Arte Tradicional Mineira, 1948	185
Figura 79: Exposição de Arte Tradicional Mineira, 1948	186
Figura 80: Exposição fotográfica luso-brasileira.....	188
Figura 81: Capa do folheto da Exposição “O Aleijadinho”, 1953, Asunción, Paraguay	190
Figura 82: Exemplar da revista “World Review”, março de 1951	190
Figura 83: Catálogo da Exposição de Arte Sacra – Retrospectiva Brasileira – XXXVI Congresso Eucarístico Internacional, Rio de Janeiro, 1955. Capa: Foto de Nossa Senhora “A Divina Pastora” procedente de São Paulo, data de aproximadamente 1790. Barro cozido policromado. Altura 58 cm, pertencente a Dom Clemente da Silva-Nigra.	194
Figura 84: Exposição de Arte Sacra Retrospectiva Brasileira por ocasião do 36º Congresso Eucarístico Internacional, organizada pela SBAC e instalada na antiga estação de hidros “Santos Dumont” Rio de Janeiro/RJ, 1955.	198
Figura 85: Foto de detalhe contendo a legenda do desenho técnico da planta do subsolo do Museu de Moldagens Nacionais, 1953	214
Figura 86: Fachada principal (fotografia de planta sem escala), projeto de 1953.....	216
Figura 87: Corte longitudinal da Fachada principal	216
Figura 88: Fachada Lateral	217
Figura 89: Corte transversal da fachada lateral	217

Figura 90: Croqui esquemático da fachada do Palácio das Artes, conhecido como Oca, projetado por Oscar Niemeyer, Parque do Ibirapuera, São Paulo/SP, 1954	217
Figura 91: Jornal o Globo 1 de junho de 1953	218
Figura 92: Jornal o Globo – 2 de junho de 1953	219
Figura 93: detalhe da legenda das pranchas do projeto arquitetônico do Museu de Moldagens na Quinta da Boa Vista (RJ)	228
Figura 94: detalhe da planta baixa do projeto arquitetônico do Museu de Moldagens na Quinta da Boa Vista (RJ) indicando espaço destinado para: “oficina – moldagens – conservação”.....	228
Figura 95: Fachadas: principal e lateral (sul) nº5. Museu: moldagens, 1954.....	228
Figura 96: Página 16, Revista Habitat, nº 20, 1955, Maquete e projeto do Museu de Moldagens –Arquitetos Alcides Rocha Miranda, colaboração de Paulo Thedim Barreto e Joaquim Cardoso (engenheiro)	229
Figura 97: Página 17, Revista Habitat, nº 20, 1955, outro ângulo da Maquete e descrição de Alcides Rocha Miranda	229
Figura 98: Maquete do Museu de Moldagens idealizado para a Quinta da Boa Vista, a partir da planta baixa desenhada por Alcides Miranda da Rocha	233
Figura 99: Edifício-sede da FAAP onde está localizado o Museu de Arte Brasileira, durante sua construção em 195.....	238
Figura 100: Exemplar do artigo de Auguste Perret, <i>Le musée moderne</i> , extraído da Mouseion nº 9, de dezembro de 1929.....	240
Figura 101: Fotografia do jornal Folha da Noite – São Paulo – 2.ed., de 8 de outubro de 1943, com foto da maquete idealizada por Armando Alvares Penteado.	242
Figura 102: Saguão do prédio principal da FAAP em obras em 1955	245
Figura 103: Vista interior do Saguão do prédio principal da FAAP já concluído, sem data.....	245
Figura 104: Vitrais do saguão do prédio principal da FAAP.....	245
Figura 105: Moldagens em exibição na Exposição “Barroco no Brasil”, 1961, MAB/FAAP.....	248
Figura 106: Capa do catálogo da Exposição Barroco no Brasil (1961).....	250
Figura 107: Exposição Barroco Brasileiro – MAB/FAAP (1961).....	250
Figura 108: Legenda de moldagem do Pulpito da Igreja N. S. do Carmo de Sabará, exposta no MAB/FAAP (2023)	252
Figura 109: Legenda da moldagem do Paço do Saldanha exposta no MAB/FAAP (2023)	252
Figura 110: Vista panorâmica do saguão do MAB/FAAP em 2023.....	253
Figura 111: Visão geral do Hall da FAAP – vitrais e moldagens	253
Figura 112: Detalhe da Moldagem Portada do Paço do Saldanha integrada à arquitetura do MAB/FAAP	254

LISTA DE TABELAS

Tabela 1: Tipologias de reprodução e suas técnicas ou métodos de criação.....	19
Tabela 2: Tipologias de cópias por Peter Van Mensch (1985).....	46
Tabela 3: Proposta de organização do Museu de Escultura Comparada por Viollet-le-Duc, 1879.....	80
Tabela 4: Fases do modelo de museu de moldagens francês.....	87
Tabela 5: Artigos sobre a cooperação de museus e oficinas de moldagens - Revista Mouseion.....	89
Tabela 6: Participantes reunião em Genebra (1928).....	94
Tabela 7: Oficinas e Museus de Moldagens de acordo com a reunião de Genebra (1928).....	97
Tabela 8: Seções do Museu Nacional de Reproduções, de Madrid.....	100
Tabela 9: Participantes da reunião de organização da Exposição Internacional de Moldagens (1929).....	106
Tabela 10: Repertório de moldagens do PHAN.....	155
Tabela 11: Relação de exposições realizadas ou organizadas em parceria com o PHAN, de 1938 até 1961.....	170
Tabela 12: Projetos de museus de moldagens e exposições a ele relacionadas, organização ou parceria com o PHAN, de 1938 até 1961.....	202
Tabela 13: Proposta do PHAN em 1953 para confecção de novas moldagens nacionais para compor o acervo do Museu de Moldagens Nacionais, no Parque do Ibirapuera em São Paulo/SP.....	212

SUMÁRIO

	Pág.
Cap. 1 INTRODUÇÃO.....	1
Cap. 1 TEORIAS E CONCEITOS MUSEOLÓGICOS: OBJETOS SUBSTITUTOS EM MUSEUS.....	15
1.1 - Primeiras considerações sobre as técnicas e termos artísticos para reprodução.....	17
1.1.1 - Moldagem produzida por fôrma de tasselos.....	20
1.2 - Breve história das cópias e seus conceitos.....	24
1.2.1 - Estados de autenticidade e de falsificação: Conceitos-chave para a compreensão de reproduções.....	30
1.2.2 - Transformações conceituais da obra de arte no museu, na era da reproduzibilidade técnica.....	36
1.3 - A moldagem como objeto de museu.....	42
1.3.1 - A cópia como objeto de estudo da museologia.....	44
1.3.2 - Moldagens em museus: Provocações contemporâneas.....	48
Cap. 2 MUSEUS DE MOLDAGENS (NACIONAIS) COMO TIPOLOGIA DE MUSEU, A PARTIR DAS PUBLICAÇÕES DA REVISTA MOUSEION.....	57
2.1 - O Museu dos Monumentos Franceses, de Alexandre Lenoir.....	59
2.2 - Exposições Universais no século XIX e os modelos britânicos de museu de moldagens.....	65
2.3 - O modelo francês de museu de moldagens: Da escultura comparada aos monumentos nacionais.....	76
2.4 - A cooperação entre museus e oficinas de moldagens, de acordo com o Escritório Internacional de Museus e com as publicações da Mouseion.....	87
2.4.1 - Acordo de Cooperação de Museus de Moldagem (1927).....	91
2.4.2 - Reunião em Genebra: Atualização do Acordo de Cooperação de Museus e Oficinas de Moldagens (1928).....	93
2.4.2.1 - Boletins das Oficinas de Moldagens de Museus: Alemanha, Inglaterra, Espanha, França e Bélgica (1928).....	96
2.4.2.1.1 - Oficina de moldagem dos museus nacionais de Berlim, Alemanha.....	97
2.4.2.1.2 - Oficinas de moldagens da Inglaterra.....	98
2.4.2.1.3 - Museu de Reproduções Artísticas, de Madri, Espanha.....	100
2.4.2.1.4 - Oficinas de moldagens dos museus franceses e oficina do Museu de Escultura Comparada.....	101
2.4.2.1.5 - Oficina de moldagens do Museu Real do Cinquentenário, Bruxelas, Bélgica.....	104

2.4.3 - Reunião de representantes de museus e oficinas de moldagens (1929): Organização da Exposição Internacional de Moldagens.....	105
2.4.4 - Exposição Internacional de Moldagens e os Boletins de atividades do OIM.....	108
2.4.5 - Síntese dos itens da tipologia “museus de moldagens nacionais”, a partir das publicações da Mouseion.....	112
Cap. 3 A CRIAÇÃO DE UMA COLEÇÃO DE MOLDAGENS BRASILEIRAS: MOLDADORES, DEPÓSITO PROVISÓRIO E EXPOSIÇÕES EXPERIMENTAIS DO PATRIMÔNIO HISTÓRICO E ARTÍSTICO NACIONAL (1938-1955).....	116
3.1 - A organização do patrimônio histórico e artístico brasileiro.....	118
3.2 - Moldadores ligados ao Patrimônio Histórico e Artístico Nacional.....	126
3.2.1 - Eduardo Tecles.....	127
3.2.2 - Jair Brandão.....	135
3.2.3 - Aristocher Meschessi.....	144
3.3 - O repertório de moldagens do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional.....	148
3.3.1 - Distribuição das moldagens brasileiras.....	156
3.4 - O depósito de moldagens do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional.....	160
3.5 - Divulgação de reproduções em exposições.....	169
3.5.1 - Exposição Permanente do SPHAN na Exposição Nacional do Estado Novo (1938).....	171
3.5.2 - Exposição de Arte Tradicional Mineira (1948).....	180
3.5.3 - Exposição de Reproduções de Obras de Aleijadinho (1951).....	186
3.5.4 - Exposição Fotográfica de Arquitetura Barroca Luso-brasileira (1953).....	187
3.5.5 - Exposição O Aleijadinho, em Assunção, Paraguai (1953).....	189
3.5.6 - Exposição de Arte Sacra – Retrospectiva Brasileira (1955), no Congresso Eucarístico Internacional.....	192
Cap. 4 TENTATIVAS BRASILEIRAS DE EMPLACAR UM MUSEU DE MOLDAGENS NACIONAIS, AOS MOLDES DO MUSEU DOS MONUMENTOS FRANCESES (1938-1961).....	200
4.1 - As tratativas para um museu de moldagens no Parque Ibirapuera e o IV Centenário de São Paulo (1952-53).....	203
4.1.1 - Acervo programado para o museu de moldagens do Ibirapuera.....	210
4.1.2 - Projeto arquitetônico de um pavilhão para o museu de moldagens por Oscar Niemeyer.....	214
4.1.3 - Incêndio na Favela do Esqueleto: A perda do acervo do depósito do PHAN.....	217
4.1.4 - Cancelamento do museu de moldagens no IV Centenário de São Paulo.....	222

4.2 - Projeto arquitetônico para um museu de moldagens na Quinta da Boa Vista (1954).....	225
4.2.1 - <i>Primeiro Congresso Nacional de Museus em Ouro Preto: Exposição de Arquitetura de Museus e apresentação do projeto de museu de moldagens de Alcides da Rocha Miranda (1956).....</i>	231
4.3 - O convênio entre PHAN e FAAP para criação do museu dos monumentos nacionais: Exposição Barroco no Brasil e inauguração do Museu de Arte Brasileira (1960-1961).....	234
4.3.1 - <i>Um museu de belas-arts para São Paulo e o projeto arquitetônico assinado pela Perret Frères.....</i>	236
4.3.2 - <i>Exposição Barroco no Brasil e inauguração do Museu de Arte Brasileira.....</i>	246
CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	256
REFERÊNCIAS.....	270
APÊNDICE – Glossário.....	297
ANEXOS	
ANEXO 1 - Relatório de atividades de Eduardo Tecles, referente ao ano de 1948.....	303
ANEXO 2 - Lista de moldagens no depósito do PHAN, 1948.....	306
ANEXO 3 - Proposta de exposição de arte brasileira – Lourival Gomes Machado e Luís Saia – 31 de março de 1952....	310
ANEXO 4 - Ofício nº 944, de 18 de setembro de 1952.....	314
ANEXO 5 - Lista com o repertório de moldagens do PHAN.....	316
ANEXO 6 - Caderno de encargos e orçamento do projeto do museu de moldagens nacionais.....	319
ANEXO 7 - Fotografias das plantas arquitetônicas.....	325
ANEXO 8 - Ofício nº 247.....	329
ANEXO 9 - Cópia da carta de Rodrigo Melo Franco de Andrade para Roberto Paiva Meira.....	331
ANEXO 10 - Ofício nº 846.....	332
ANEXO 11 - Ofício nº 941.....	333
ANEXO 12 - Convênio para o fim da criação do museu dos monumentos nacionais.....	334
ANEXO 13 - Obras (moldagens) do saguão do MAB/FAAP.....	337
ANEXO 14 - Obras (moldagens) da Reserva Técnica do MAB/FAAP.....	347

INTRODUÇÃO

INTRODUÇÃO

As contribuições do estudo proposto para a presente tese vêm de reflexões e amadurecimentos teórico-conceituais das disciplinas e discussões em curso no âmbito do Programa de Pós-Graduação em Museologia e Patrimônio (PPG-PMUS) da Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (UNIRIO) em parceria com o Museu de Astronomia e Ciências Afins (MAST) — (PPG-PMUS/UNIRIO/MAST). Esta pesquisa possui também muito da visão experiente de dois profissionais e de suas vidas trabalhando em museus e com coleções. Assim, após a percepção das lacunas na historiografia da museologia brasileira em relação à tipologia de museus de moldagens nacionais, resolvemos explorar o assunto. Com isso, encaixamos o ineditismo da pesquisa de interesse da Linha 1 – Museu e Museologia, uma vez que nossa abordagem se insere nas discussões da memória e preservação da museologia no Brasil.

Posto isso, o objetivo geral da tese é analisar as influências do Museu dos Monumentos Franceses, localizado no Palácio Chaillot, nas iniciativas brasileiras de criação de um museu da mesma tipologia. Para isso, objetiva-se ainda, especificamente: identificar as finalidades das moldagens na museologia; verificar o contexto e a proposta dos museus de moldagens nacionais difundidos desde o século XIX no Ocidente, e os artigos da revista *Mouseion* (1927-1946)¹ como fonte de propagação do tema; investigar as experiências brasileiras de exposições com moldagens nacionais e as tentativas de criação de museus de moldagens no Brasil, entre 1938 e 1961. De tal modo, partimos da hipótese de que a *Mouseion* difundiu o tema como uma tipologia de museu, popularizando especialmente o modelo francês — à época, o Museu de Escultura Comparada — como seu maior ícone, e o colocando como referência para as investidas brasileiras.

Assim nos guiamos, a partir do questionamento central e norteador do trabalho: de que forma o modelo do Museu dos Monumentos Franceses e os debates internacionais sobre moldagens, principalmente aqueles veiculados pela revista *Mouseion*, influenciaram as propostas brasileiras de criação de museus de moldagens nacionais, e como tais iniciativas refletiram as concepções museológicas e patrimoniais em torno do uso das moldagens entre 1938 e 1961? Desse modo, questões periféricas apareceram para orientar os objetivos específicos percorridos a cada capítulo — e que buscamos responder para desenvolver esta tese —, sendo elas: quais as funções das

¹ A respeito das edições da revista *Mouseion*, esta foi publicada entre 1927 e 1946, mantendo-se em circulação inclusive durante a Segunda Guerra, ainda que as edições desse período tenham sido comprometidas. Até 1930, sua periodicidade era quadrimestral, com lançamentos em março, junho, setembro e dezembro. A partir de 1931, passou a ser trimestral, sendo publicada regularmente até 1939, nos meses de abril, agosto e dezembro. (Sá, 2019, p.295).

moldagens ao longo dos tempos? Como a *Mouseion* exportou um modelo e uma tipologia de museu capaz de legitimar a autonomia da arte nacional de cada país? Quais foram as iniciativas brasileiras de criação de um museu da tipologia?

A primeira pergunta nos trouxe à revisão de literatura em relação ao objeto “reprodução de obra de arte”, sociedade e museologia. A segunda, motivou-nos a traduzir e ler os artigos da revista e a entender o contexto internacional que balizou as discussões sobre moldagens em museus e exposições. No entanto, ao tentar responder a terceira, deparamo-nos com um desdobramento indissociável, cuja resposta deveria vir antes. Então, precisávamos saber qual seria a relação entre as diversas exposições ocorridas entre 1938 e 1961, com o plano arquitetado por quase 25 anos por Rodrigo Melo Franco de Andrade, enquanto diretor-geral do Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, hoje o Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (IPHAN), ou apenas PHAN².

Hoje temos consciência de que os caminhos que nos trouxeram ao tema são muitos. Mas, o motivo principal que justifica a pertinência da pesquisa se relaciona à vida profissional da autora da tese, que encontrou possíveis moldagens nacionais no acervo do Museu de Arte Sacra da Universidade Federal da Bahia (MAS/UFBA), onde trabalha. Posto isso, houve a vontade indireta de contribuir para a significação de objetos com potencial didático esquecidos em um museu universitário. Outro fator relevante foi ter tido contato com a documentação a respeito do tema “moldagens”, dentro do Arquivo Central do IPHAN – Seção Rio de Janeiro (ACI/RJ/IPHAN)³, desde a pesquisa realizada em 2016 para a dissertação, no Programa de Mestrado Profissional em Preservação do Patrimônio Cultural vinculado àquela instituição.

Atualmente há um consenso de que confeccionar moldes através de técnicas de modelagem tradicionais — isto é, modelando a fôrma diretamente à superfície do objeto original — pode gerar riscos e danos de conservação à peça. Portanto, vemos como importantíssimo interpretar uma história ocorrida em um momento em que a prática não apenas era realizada, como era uma recomendação difundida por uma política internacional. Muitos autores estudaram as estratégias do IPHAN na fase inicial de ação

² Fundado como “Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (SPHAN)” em 1937, a partir de 1946 passa a “Diretoria do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (DPHAN)”. Este órgão teve diversas denominações ao longo de seus mais de 87 anos, nesta tese o denominaremos, na maior parte das vezes, apenas por “PHAN”, à exceção de citações literais, tal como quando precisarmos localizar a instituição no presente. A denominação simplificada também era utilizada pela museóloga Lygia Martins Costa (1987; 2002) e pela pesquisadora e museóloga Letícia Julião (2008; 2009), de modo a não serem anacrônicas em seus textos e poderem identificar a instituição a qualquer tempo.

³ Conhecido também como “Arquivo do Patrimônio” ou “Arquivo Noronha Santos”, criado em 1936 para guardar parte do acervo documental produzido pelo IPHAN para a tutela do patrimônio nacional. (Souza, 2015, n.p.).

do órgão (1937-1967), tida como “fase heroica”, onde Franco de Andrade, o primeiro diretor-geral⁴, e um núcleo técnico restrito tomavam decisões e organizavam planos com finalidades de legitimar seu ponto de vista sobre o patrimônio e a identidade nacional. (Santos, 1996; Rubino, 1996; Fonseca, 1997; Chuva, 2003; Pinheiro, 2006). Entretanto, o que notamos é que nenhum deles incluiu as moldagens nacionais ou o plano de criação de um museu da tipologia como uma das ações organizadas dentro da estratégia dos modernistas — que era basicamente garantir o reconhecimento da autonomia da arte brasileira, associando o barroco nacional e a produção arquitetônica moderna como partícipes dos mesmos “valores universais, tendo como inovação as especificidades típicas do popular” (Chuva, 2003, p.314).

As coleções de moldagens em gesso têm ganhado destaque nos debates acadêmicos contemporâneos, tanto no cenário nacional quanto no internacional, especialmente nas áreas das artes visuais e da arquitetura⁵. No entanto, no campo da museologia no Brasil, o tema ainda carece de estudos mais aprofundados. Nas disciplinas em que a discussão já está mais consolidada, observa-se um foco na preservação da materialidade das moldagens e nos critérios de conservação desse tipo de objeto, cuja constituição em gesso impõe fragilidades específicas que demandam cuidados e parâmetros técnicos adequados de acondicionamento.

Nesse sentido, a grande referência quanto a moldagens nacionais no Brasil é Alexandre Mascarenhas, cuja tese (2013) se tornou um livro publicado em 2014. O autor investiga as moldagens produzidas diretamente de originais, entretanto, debruça-se apenas no arsenal produzido a partir de obras de Antônio Francisco Lisboa, conhecido como “Aleijadinho”. O estudo é brilhante, investiga as destinações de cada uma das moldagens, inclusive aquelas originadas em períodos mais recentes. Porém, sua análise está focada apenas no objeto enquanto ferramenta de preservação e difusão da obra do artista, não há o enfoque nem aprofundamento nos desdobramentos de museus de moldagens no país, ou nas experiências de exposições com elas. (Mascarenhas, 2014, p.123). Não só ele, outros autores apenas citam que o projeto não deu certo e não se aprofundam no porquê de as iniciativas não terem saído do papel. (Costa, 1986, p.7; Julião, 2008, p.200; Soares, 2014, p.57; Uribarren, 2017, p.37).

⁴ Atualmente o cargo do dirigente máximo da instituição é a presidência, entretanto, nesta tese, baseamo-nos nas definições do primeiro regimento interno de 1946 — compatível com nosso recorte histórico para observar o tema —, que estabelecia uma direção-geral.

⁵ As condições de conservação ou os temas das moldagens existentes em museus universitários, de escolas de belas artes, também aparece nas discussões no âmbito dos Seminários e publicações do grupo de pesquisa ENTRESSÉCULOS, que vem promovendo e divulgando pesquisas sobre os acervos do Museu Dom João VI e do Museu Nacional de Belas Artes, em parceria com o Colóquio Internacional Coleções de Arte em Portugal e Brasil nos Séculos XIX e XX, que acontece em cooperação com a Universidade de Lisboa.

Outro dado que nos inquietou, após a leitura dos referidos trabalhos, foi o fato de que, apesar da vasta pesquisa de Mascarenhas sobre as moldagens das obras de Aleijadinho, ele sequer mencionou, nem mesmo em nota, que existiram outras moldagens nacionais, como o patrimônio colonial baiano — a exemplo da moldagem da Portada do Paço do Saldanha, que faz parte da coleção do Museu de Arte Brasileira da Fundação Armando Alvares Penteado (MAB/FAAP).

A museóloga Lygia Martins Costa⁶ destaca em seu manifesto *A defesa do patrimônio cultural móvel* o trabalho técnico direcionado aos bens culturais móveis e integrados à arquitetura pelo PHAN, enquanto atividades de: “estudo, pesquisa, restauração e modelagem” (Costa, 1987, p.147). Segundo a autora, o arquiteto Alcides da Rocha Miranda⁷, seu colega na repartição pública, haveria realizado um projeto para o museu idealizado. A criação e/ou a manutenção de museus, nacionais ou regionais, também era competência do órgão⁸, assim como o fazer de “moldagens” de fato estava formalizado como uma atividade técnico-administrativa da instituição à cargo da Seção de Obras. Isso se deu já no primeiro Regimento Interno, de 1946, que deveria realizar “moldagens dos elementos mais valiosos e característicos da arte tradicional do país” (SPHAN, 1946, p.33).

Avançando nas investigações, as primeiras evidências nos levaram a selecionar o fundo documental do ACI/RJ/IPHAN como de interesse para a pesquisa. Conquanto, as pistas de Ana Teresa Soares (2014) e de Danilo Xavier (2019) de que o pleiteado museu com as moldagens nacionais do IPHAN deveria ter sido inaugurado no Parque Ibirapuera, durante as comemorações do quarto centenário da capital paulista, pareciam

⁶ Lygia Martins Costa (1914-2020), formada no curso de museus do Museu Histórico Nacional em 1939, ingressou como conservadora de museus do MNBA em 1940, sendo ali curadora de diversas exposições de arte. A partir de 1952 passou a colaborar com o PHAN, onde permaneceu até sua aposentadoria e exerceu diversas funções, como chefe da seção de arte, diretora da Divisão de Estudos e Tombamentos (DET) e consultora técnica. (Sá, 2015, p.134-138).

⁷ Alcides da Rocha Miranda (1909-2001), formado em arquitetura em 1932 pela Escola Nacional de Belas Artes (ENBA), ingressou no PHAN como chefe da seção de arte da DET em 1940, e se aposentou em 1978. Em 1950 assumiu a cadeira de plástica na Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da USP (FAU/USP), passando a atuar como arquiteto da regional do PHAN em tal cidade. Em 1953 retornou ao Rio de Janeiro a pedido de Rodrigo Melo Franco de Andrade. Em 1960 transferiu-se para Brasília, participando do conselho diretor da fundação da Universidade de Brasília (UnB), da criação do curso de arquitetura e urbanismo da UNB, da criação do Instituto Central de Artes (ICA), bem como da fundação do núcleo regional do PHAN-DF. Disponível em: <https://www.escritoriodearte.com/artista/alcides-da-rocha-miranda>. Acesso em: out. 2024.

⁸ O Decreto-Lei nº 25, de 1937, previu a incorporação do Museu Histórico Nacional (MHN) e Museu Nacional de Belas Artes (MNBA) dentro do organograma do PHAN, e, além desses, quaisquer museus regionais ou nacionais que a instituição viesse a criar. Sendo que até o fim da década de 1950 veio a criar oficialmente as seguintes unidades, hoje pertencentes ao Instituto Brasileiro de Museus (IBRAM): Museu Solar Monjardim (ES), 1939; Museu Imperial (RJ), 1940; Museu das Missões (RS), 1940; Museu da Inconfidência (MG), 1944; Museu do Ouro (MG), 1946; Museu das Bandeiras (GO), 1949; Museu Victor Meirelles (SC), 1952; Museu do Diamante (MG), 1954; Museu da Abolição (PE), 1957; e Museu Regional de São João del Rei (MG), 1958.

não se encaixar com os poucos dados já divulgados sobre o tema. Dessa forma, definimos o fundo documental do IV Centenário, do Arquivo Histórico Municipal de São Paulo como também relevante ao nosso trabalho.

Antes de entrar em nossa fundamentação teórica propriamente dita, foi importante definir e conceituar termos e técnicas artísticas, necessários para compreensão das etapas de produção artística que resultam em objetos similares entre si, utilizando assim o *Dicionário de artes plásticas* (2005), de Almir Paredes Cunha, o *Dicionário Oxford de arte* (1996), de Ian Chilvers, o *Dicionário ilustrado de belas-artes* (1985), de Luís Manoel Teixeira e o *Dicionário de belas artes* (1962), de Regina Real. Buscamos, então, estabelecer as semelhanças e diferenças entre as terminologias de croqui, o estudo, a maqueta (ou maquete), o protótipo, e outros, essenciais para começarmos a refletir sobre o que é uma moldagem. Fez-se necessário ainda compreender outros termos utilizados por afinidade quanto à sua técnica artística de elaboração, comum das diversas formas de reprodução — a exemplo de matriz, molde e tiragem —, de modo a focarmos na descrição da técnica tradicional de moldagem a partir de uma fôrma de tasselos.

Interessa-nos a inter-relação da moldagem enquanto objeto de museu. Por isso, vamos nos amparar em autores necessários para o entendimento das transformações conceituais das reproduções ao longo do tempo. Nesse sentido, nosso referencial teórico se pauta ainda na construção de uma breve história da cópia, a fim de perceber como esta esteve presente nos períodos da arte, e como conceitos que a ela se associam são debatidos pela crítica da área. Assim, as problematizações em torno do belo provocaram as motivações que fizeram da tradição clássica a preferida para exportar modelos de moldagens. Tornou-se necessário também compreender como a cópia contribuiu para a mudança da exibição de obras, para o acesso à arte, a formação de coleções, bem como para a autonomia da dimensão da arte e do objeto artístico enquanto documento, expressão e ciência. Desse modo, as contextualizações em relação às narrativas da história da arte serão propostas a partir de autores como Fritz Erwin Baumgart (1999), Ernst Hans Gombrich (1999) e Giulio Carlo Argan (1995).

Na revisão da literatura, percorreremos ainda autores que influenciaram a percepção sobre o estudo das particularidades da obra de arte para a atribuição de sua autoria. Um deles é Heinrich Wölfflin, conhecido por seu pensamento formalista, além de Alois Riegl ([1903] 2014) e Max Dvořák ([1910] 2008), que oferecem formulações importantes a levarmos em consideração, pois utilizaram uma metodologia que combina a análise formal ao estudo das fontes documentais, afastando a disciplina história da arte das questões subjetivas. Portanto, é essencial percorrermos os conceitos de autenticidade e estado de falsidade a partir de Cesare Brandi ([1963] 2008), que na

publicação de *Teoria da restauração* destinou um capítulo do apêndice para discorrer sobre o falso, onde divaga sobre os “valores” que diferenciam as instâncias da cópia, como a imitação, a réplica e, obviamente, a falsificação. Por isso, interessa-nos ainda contextualizar os impactos em torno da reprodução da imagem do objeto e da velocidade de sua propagação, explorados em *A obra de arte na era da reproduzibilidade técnica*, de Walter Benjamin ([1936] 2017), quando disserta sobre a singularidade da “aura” da obra de arte, que, por sua vez, transformou-se à medida que o valor de exposição se tornou mais importante que o valor de culto ao original. Assim, a ideia de construção do conceito de um “museu imaginário” explorada por André Malraux ([1947] 2011) se consolida ao compreendermos como a reprodução da obra de arte proporciona conhecimento, acesso, novas formas de exibição, de propagação e, até, de sua apropriação.

As discussões desta tese, ao mesmo tempo, direcionam-se a perceber como a museologia vem discutindo o tema. Dessa maneira, encontramos nas publicações 8 e 9 do *ICOFOM Study Series* (ISS), de 1985, do Comitê Internacional de Museologia (ICOFOM), um debate amplo sobre “originals e substitutos em museus”. As sessões do editorial foram separadas em quatro eixos:

(1) conceitos e definições; (2) justificativas de uso — limites éticos e legais (falsificações x cópias oficiais); (3) tipologias de substitutos; (4) conflitos práticos que impactam a cadeia operatória museológica: substitutos são parte das coleções ou apenas recursos de comunicação? (Sofka, 1985, p.11, tradução nossa).

Bernard Deloche (1985) apresenta discussões epistemológicas sobre os substitutos — reproduções — nos museus de arte. Peter Van Mensch (1985a; 1985b) contribui para os entendimentos quanto às classificações e terminologias de originalidade, autenticidade, identidade e valores. Klaus Schreiner (1985) traz os conceitos de “objetos autênticos” e “materiais auxiliares”. No entanto, André Desvallées (1985) discorre sobre a contradição conceitual imposta pelo “culto ao original” dos museus de arte.

Assim como é essencial entender como a museologia, enquanto campo, preocupava-se inicialmente com a descrição técnica da prática dentro dos museus tradicionais, em manuais técnicos, boletins e revistas. Publicações desse tipo fomentaram a cadeia de produção de conhecimento sobre a área. Por isso é importante observar as edições da revista *Mouseion*, do Escritório Internacional de Museus — *l'Office International de Musées* (OIM) —, como evidencia Ivan Coelho de Sá (2013) ao interpretar essas influências nas práticas brasileiras. Quanto a esse aspecto, exploraremos o periódico em nossa metodologia, como fonte documental, em vias de compreender sua contribuição embrionária como matrizes teóricas. Desse modo, o

acervo da biblioteca digital vinculada à Biblioteca Nacional Francesa (BnF), digitalizado e disponibilizado na plataforma *Gallica*, permitiu-nos acesso aos manuscritos do arquiteto-restaurador Eugène Emmanuel Viollet-Le-Duc, tratando da implantação do Museu de Escultura Comparada, em 1979 no Palácio do Trocadéro, em Paris — bem como encontramos todos os números da *Mouseion*.

Outra fonte basilar para este trabalho é a *Carta de Atenas* (OIM, 1931b), resultado da Primeira Conferência Internacional de Arquitetos e Técnicos dos Monumentos Históricos, promovida pelo OIM, que representou um marco internacional na formalização de princípios para a conservação e restauração do patrimônio, como o respeito à autenticidade, o uso de materiais compatíveis, a importância da documentação, a valorização do bem comum e a subordinação do interesse privado ao coletivo. Esses preceitos ecoaram diretamente nos debates e formulações que antecederam a criação do Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (SPHAN, atual IPHAN) e a formulação do Decreto-Lei nº 25, que normatizou o tombamento no Brasil, ambas em 1937. Embora inserido em um contexto político específico — o Estado Novo —, o SPHAN incorporou parte das diretrizes técnicas e conceituais da Carta, ao mesmo passo que, ao impor limites ao direito de propriedade em favor da função social dos bens culturais, o Decreto incorporou a lógica defendida internacionalmente, adaptando-a ao contexto brasileiro e reforçando o papel do Estado na proteção do patrimônio como instrumento de construção da identidade nacional.

A criação do Museu Histórico Nacional (MHN), em 1922 — e, posteriormente, do SPHAN —, revela o entrelaçamento das políticas de preservação do patrimônio e da formação dos museus no Brasil. Ambas as iniciativas surgiram no contexto de afirmação de uma identidade nacional, no qual os museus passaram a ser vistos como instituições estratégicas para a construção de narrativas históricas e simbólicas sobre o país. Nesse cenário, museus e patrimônio não apenas coexistiram, mas se constituíram mutuamente, operando em diálogo com os interesses do Estado e com os discursos sobre memória, cultura e nação. Posto isso, nosso trabalho apresenta um estudo de caso de uma práxis específica, com análise qualitativa pautada em revisão bibliográfica e pesquisa documental.

Inicialmente, identificamos na literatura, fontes e dados sobre as matrizes que fomentaram a criação de museus de moldagens nacionais no Ocidente. Depois, nos atentamos ao campo das políticas públicas de preservação no Brasil, presentes em indícios e pistas que contribuíssem com nossa percepção da ordem dos fatos em relação ao desenvolvimento de um museu da tipologia no país. Conforme demonstramos, existem lacunas na bibliografia levantada que nos impediam de compreender a procedência ou motivação para criação de uma coleção de moldagens

nacionais no Brasil. Desse modo, inicialmente, para verificar a viabilidade de nossa proposta de pesquisa, fizemos o levantamento em fontes primárias sobre o tema na base de dados do ACI/RJ.

No primeiro momento utilizamos as palavras-chave que conhecíamos sobre o tema, depois realizamos mais quatro buscas nas bases do ACI/RJ, que determinaram outras séries documentais relevantes para nosso trabalho. A análise preliminar de tal levantamento nos revelou a existência de coletâneas inteiras e subséries documentais com as notas técnicas, orçamentos, notas fiscais, notícias de jornais, correspondências e fotografias relacionadas ao tema “moldagem” (subpastas: Geral; Correspondências - Rio de Janeiro; - Belo Horizonte/MG; - Salvador/BA)⁹. Bem como apareceu na seção “Arquitetura”, as plantas datadas de 1954 para um museu de moldagens, na Quinta da Boa Vista — a qual Lygia Martins Costa se referiu. Os dados coletados no primeiro levantamento já apontavam a existência de muitas outras moldagens além das relatadas por Mascarenhas, como os exemplares do patrimônio baiano, que traremos nesta tese.

Um extenso trabalho de transcrição de documentos e leitura analítica se iniciou a fim de estabelecermos a temporalidade, critérios, métodos, motivações, ou seja, as práticas adotadas ao longo das experiências investigadas. Ao mesmo tempo, para orientar a delimitação do recorte da pesquisa, solicitamos o levantamento de moldagens nos acervos das seguintes instituições: Museu Regional de São João del Rei; Museu da Inconfidência, de Ouro Preto; Museu Dom João VI, da UFRJ; Casa dos Sete Candeeiros, do IPHAN/BA; Museu da Arte Brasileira, FAAP/SP; e Museu de Arte Sacra, da UFBA. Em paralelo, foram realizadas pesquisas ao acervo da Comissão do IV Centenário de São Paulo (IVCSP), no Arquivo Histórico Municipal de São Paulo, em busca das correspondências pertinentes ao que ainda precisava ser desvendado. Para nossa surpresa, encontramos um material bastante original: as plantas arquitetônicas e o caderno de especificações técnicas do projeto de museu de moldagens, assinado pelo grupo de arquitetos responsável pelos demais edifícios do Ibirapuera, como Oscar Niemeyer.

Construímos, portanto, uma pesquisa exploratória, investigando a influência das estratégias internacionais em relação aos museus de moldagens nacionais nas ações brasileiras entre 1938 e 1961, em que conectamos episódios contendo exposições de

⁹ As séries documentais do Arquivo Técnico Administrativo (ATA) do IPHAN, Seção Rio de Janeiro, relacionadas às subpastas — identificadas pelos nomes das cidades Salvador, Belo Horizonte e Rio de Janeiro — com material referente à negociação envolvida na realização de moldagens, constituíram a base desta pesquisa de doutorado. Esses conjuntos, que abrangem o período de 1938 a 1977, reúnem correspondências, ofícios, notas técnicas, relatórios, minutas de convênios, notas fiscais, entre outros registros, fundamentais para compreender a dinâmica administrativa e técnica da instituição e subsidiar a análise crítica aqui desenvolvida.

curta duração de moldagens e fotografias pelo Brasil, realizadas com o intuito de divulgar a arte nacional; o repertório já experimentado pelos moldadores ligados ao IPHAN; as condições físicas do depósito, que após incêndio teve parte do acervo arruinada; e três tentativas de criação de um museu definitivo para abrigar a proposta, a saber: (i) um dos pavilhões de inauguração do Ibirapuera para as comemorações do IV Centenário de São Paulo (projeto de 1953); (ii) um anexo ao Museu Nacional, na Quinta da Boa Vista, no Rio de Janeiro (projeto de 1954); (iii) um convênio entre o Patrimônio Histórico e Artístico Nacional e a Fundação Armando Alvares Penteado (assinado em 1961).

Este último — o convênio entre PHAN e FAAP —, mesmo modificado em sua ideação, foi o projeto que materializou a iniciativa de Franco de Andrade, na ocasião denominando-o como “Museu dos Monumentos Nacionais”, deixando mais evidente suas matrizes. Assim, foi formalizada a cessão por tempo indeterminado de uma coleção de moldagens nacionais do PHAN para a abertura da exposição *Barroco no Brasil*, que por sua vez gerou a inauguração do Museu de Arte Brasileira (MAB/FAAP) em 1961, requerendo em troca que a procedência da coleção sempre fosse divulgada.

A exposição exibia, entre outros objetos, três moldagens monumentais que se integraram à arquitetura da edificação, como as portadas das igrejas ouro-pretanas de Nossa Senhora do Carmo e de São Francisco de Assis, bem como a do Paço do Saldanha, em Salvador. Por ironia do destino — ou não —, esse museu foi o que reuniu mais atributos conectados às influências do modelo francês da tipologia. Em 1948, quando ainda se pretendia criar junto à FAAP um “Museu de Belas-Artes de São Paulo”, o projeto do edifício foi assinado pelo grupo de Auguste Perret, também um dos autores da *Mouseion*. Na edição de 1929 da revista, Perret já publicava uma “fórmula de museu moderno”, com suas sugestões para o deixar atrativo, tanto para o “deleite” quanto para a pesquisa e conservação das coleções, e apontava considerações pertinentes à exibição de peças de grandes dimensões. (Sá, 2019). Outra confluência dos projetos se apresentou no fato de o experiente arquiteto francês ter se envolvido com a transformação do Palácio do Trocadéro, em Chaillot, que marcou o momento da mudança expositiva, em 1937, e culminou na alteração do nome do “Museu de Escultura Comparada” para “Museu dos Monumentos Franceses”.

As facetas do plano articulado no Brasil entre 1938 e 1961 — que destrinhamos nesta tese — envolveu uma série de personalidades atuantes no cenário político-cultural da metade do século XX no país, como arquitetos, artistas plásticos, museólogos, críticos de artes, jornalistas, historiadores da arte, mecenas, industriais, políticos etc. Ademais, reconhecemos que a objetividade na análise dos documentos, nesta tese, deparou-se com alguns limites. Por isso, procuramos nos manter críticos e

atentos aos pontos de vista insurgentes, de forma a evitar quaisquer anacronismos históricos.

A tese foi dividida em quatro capítulos, de modo que, no primeiro, temos os aspectos teóricos do objeto, como técnicas, materiais, valores, terminologias e conceitos, modos de exibição etc., importantes para a compreensão das transformações da moldagem como um objeto de museu ou como um recurso museológico. Intitulado *Teorias e conceitos museológicos: Objetos substitutos em museus*, inicialmente observa o vocabulário pertinente às técnicas tradicionais de produção escultórica em suas interfaces com os modos artesanais de reprodução de um objeto tridimensional, com ênfase no molde confeccionado diretamente sobre o objeto a ser copiado, por meio de uma fôrma de tasselos. Assim, pretende-se percorrer termos que, normalmente, causam confusões semânticas entre si. Na sequência construiremos um panorama da cópia na arte, que perpassa os juízos de valor conferidos às cópias por críticos e historiadores da área, bem como as discussões em torno de autoria, atribuição e estado de falsidade.

Exploraremos também nesse capítulo os conceitos de “aura” para Walter Benjamin e de “Museu Imaginário” para André Malraux. Além disso, discorreremos sobre a museologia enquanto campo disciplinar, para trazer o que os teóricos da área debateram a respeito de “objetos substitutos em museus” nos ISS 8 e 9, do ICOFOM, em 1985. Finalmente, provocações contemporâneas contam com breves considerações sobre os novos usos e valores atribuídos às moldagens que já existem e às novas formas de se moldar um objeto (não destrutivas, escaneamento e impressão 3D), a exemplo das lembranças (souvenirs) que as popularizaram nas lojas dos museus pelo mundo.

No segundo capítulo, *Museus de Moldagens (Nacionais) como tipologia de Museu, a partir das publicações da revista Mouseion*, apuraremos nos artigos da *Mouseion* o contexto da tipologia “museus de moldagens nacionais”, investigando como as moldagens se tornaram símbolos do nacionalismo e disputas veladas entre países europeus. Para isso, ancorados nos estudos de Françoise Choay (2006) e Dominique Poulot (2016; 2020), conheceremos o primeiro Museu dos Monumentos Franceses (1795-1816), criado durante a Revolução Francesa. Embora contemplasse fragmentos originais de monumentos, carrega ainda hoje o status de arquétipo conceitual dos museus que exibem arquitetura.

Percorreremos ainda as abordagens que as Exposições Universais, no século XIX, empregavam às moldagens — e que exportaram o modelo britânico de fetiche às moldagens nacionais, causando incômodo até mesmo em teóricos ingleses daquele século, como John Ruskin. Problematizamos as influências do modelo de Viollet-Le-Duc para o Museu de Escultura Comparada, no sentido de perceber a matriz que popularizou

o tema dos museus de moldagens nacionais e colocou o modelo francês como ícone da tipologia. Dessa forma, analisamos os artigos da revista *Mouseion* que compilam orientações sobre as cooperações técnicas entre as nações para formarem suas coleções de moldagens nacionais, com artigos selecionados das edições de 1927, 1928, 1929, 1931, 1933 e 1937.

Importante colocar que ao longo de suas trajetórias, a maioria dos museus estudados nesta tese passou por mudanças significativas, que envolveram não apenas a alteração de seus nomes, mas, em alguns casos, também a transferência de localidade e até mesmo a redefinição da própria denominação dos espaços que os abrigaram. Tais mudanças podem gerar confusões na identificação e no acompanhamento histórico dessas instituições. Nesse sentido, a experiência prática nesses locais revelou-se fundamental para a compreensão de tais processos de alteração e, assim, desvendar os desdobramentos que marcaram a configuração e o desenvolvimento de cada espaço.

Os dois últimos capítulos foram escritos como um só, e separados quando assumimos que a tese comportava um quarto capítulo. Ambos decifram histórias esquecidas e reconectadas, capazes de ser retomadas a partir da metodologia do “paradigma indiciário”, elucidada pelo historiador Carlo Ginzburg (1989), que inclusive se associa também à mesma base utilizada por historiadores da arte — como Giovanni Morelli ou Heinrich Wölfflin — para investigar atribuições ou autorias. No terceiro, *A criação de uma coleção de moldagens brasileiras: Moldadores, depósito provisório de moldagens e exposições experimentais do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (1938-1955)*, contextualizaremos o plano brasileiro, explorando os personagens, repertório de peças, suas condições de conservação no depósito de acondicionamento, e as exposições experimentais realizadas de 1938 a 1955. Seu nome já diz tudo, o intuito é aprofundar no universo operacional da produção das moldagens brasileiras, refletindo sobre como a coleção foi pensada, quem as produzia, com quais materiais e como.

Nesse capítulo identificamos quais foram as exposições que apresentaram, naquele período, reproduções para explorar a temática da arte nacional. Enfim, com os documentos coletados, fez-se capaz a interpretação de ações importantes para o plano, e as recontar. De certa forma, as matrizes em circulação pela *Mouseion* propunham que cada nação escolhesse o seu “clássico”. Nesse sentido, o projeto de patrimônio nacional declarado pelo PHAN, no Brasil, consolida-se também nos objetos que foram escolhidos para ser moldados. Assim, fez-se relevante compreender o que motivou a criação do órgão e dos ícones estabelecidos por ele, que tiveram em Aleijadinho o principal expoente, enquanto símbolo da nação — fato que glorificou o barroco colonial,

sobretudo o mineiro. Isso explica porque a cópia seria um instrumento para contribuir com as ações de preservação instauradas no país, seja para fomentar estudos de autorias e estilos, seja para a divulgação dessa arte em exposições ou em museus da tipologia.

Portanto, descrevemos e analisamos as seguintes mostras, com moldagens ou fotografias ocorridas no período: a exposição permanente do SPHAN, na *Exposição Nacional do Estado Novo* (1938); *Exposição de Arte Tradicional Mineira*, no antigo Cassino da Pampulha (1948); *Exposição de Reproduções de Obras do Aleijadinho*, sob o patrocínio da Divisão de Expansão Cultural da Secretaria de Educação e Cultura, Prefeitura de São Paulo (1951); *Exposição Fotográfica de Arquitetura Barroca Luso-Brasileira*, em Minas Gerais, em colaboração com a Biblioteca de Washington (1953); exposição *O Aleijadinho*, em Assunção, no Paraguai (1953); *Exposição de Arte Sacra – Retrospectiva Brasileira* (1955), durante o 36º Congresso Eucarístico Internacional, Rio de Janeiro (1955).

Por fim, o quarto capítulo, intitulado *Tentativas brasileiras de emplacar um Museu de Moldagens Nacionais, aos moldes do Museu dos Monumentos Franceses* (1938-1961), apresenta uma investigação sobre cada um dos três projetos de museu de moldagens nacionais, articulados por Franco de Andrade — as três iniciativas identificadas em nossa pesquisa documental. Foram usadas referências e análises de autoras que estudaram os contextos históricos e sociológicos das políticas públicas de preservação no país: Silvana Rubino (1996), Mariza Veloso Motta Santos (1996), Maria Cecília Londres Fonseca (1997), Márcia Regina Romeiro Chuva (2003) e Maria Lúcia Bressan Pinheiro (2006). Elas exploram como se desenvolveu a malha organizada para legitimar o conhecimento técnico-conceitual estruturado e difundido pelo IPHAN, sobretudo nos primeiros 30 anos de atuação.

Nessa direção, é necessário um olhar atento às análises no âmbito do movimento de criação de museus no país, em Lygia Martins Costa (1987) e Letícia Julião (2008). E, também, aprofundar em questões relativas à aplicação da história e crítica sobre o Barroco, para perscrutar a arte brasileira na Revista do Patrimônio, nº 5, de 1941. Tais teorias foram popularizadas por Hanna Levy, e utilizadas como ponto de partida para *Teorias do Barroco*, de Lourival Gomes Machado, em 1953, cujas ideias foram reafirmadas em sua curadoria da Exposição Barroco Brasileiro, para a inauguração do MAB/FAAP.

Citamos ainda episódios frutos de nossa análise, fundamentais para o entendimento completo da pauta articulada e publicizada como uma verdadeira “academia”, como diria Santos (1996), a saber: (i) exposição de projetos de arquitetura de museus, produzida por Alcides da Rocha Miranda no 1º Congresso de Museus, em

Ouro Preto, em 1956; (ii) a publicação das plantas e maquetes do projeto dentro da Quinta da Boa Vista, no Rio de Janeiro, em importantes periódicos sobre arte e arquitetura brasileira da época. E recuperamos o que levou às mudanças de planos e ao cancelamento do museu de moldagens no Parque Ibirapuera, visto que já havia projeto arquitetônico do pavilhão, e as tratativas com a Comissão do IV Centenário de São Paulo (1952-1953) estavam avançadas.

CAPÍTULO 1

TEORIAS E CONCEITOS MUSEOLÓGICOS: OBJETOS SUBSTITUTOS EM MUSEUS

1 TEORIAS E CONCEITOS MUSEOLÓGICOS: OBJETOS SUBSTITUTOS EM MUSEUS

O capítulo está dividido em três seções que abordam conceitos e técnicas artísticas relacionadas às cópias, além da terminologia empregada na museologia em referência à reprodução de obras de arte. As distinções no vocabulário utilizado na produção dessas obras são fundamentais para apresentar as diferentes significâncias de uma moldagem como objeto de museu. Sendo assim, com base em dicionários e manuais de arte, descreveremos as técnicas em suas interfaces com a cópia. Além disso, é essencial estabelecer definições-chave de termos como: cópia de estudo, maquete de escultura, protótipo, reprodução, redução, entre outros. Dentre esses tópicos, aprofundar-nos-emos na técnica de tasselos, um método capaz de replicar cada uma das partes complexas do modelo, e que foi amplamente utilizado durante o recorte de nossa pesquisa.

Na segunda seção, a cópia é investigada sob a perspectiva das discussões teóricas do pensamento formalista, que se pautava na observação da repetição de pequenos detalhes, sustentando questões em torno de autoria e atribuição. De modo que se torna importante conceituarmos os estados de “autenticidade” e de “falsificação”, imprescindíveis para a compreensão dos diversos formatos de “reprodução”. Na sequência, aproveitamos para tratar dos conceitos de “aura”, “valor de culto” e “valor de exibição”, trazidos por Walter Benjamin em *A obra de arte na era da reproduтивidade técnica*. Tais noções são necessárias para assimilarmos a proposta curatorial de André Malraux em “seu Museu Imaginário (da Escultura Mundial)”.

Na última seção, compreendemos o objeto de estudo da museologia, permitindo-nos focar nas discussões em torno de “objetos substitutos em museus” trazidas por teóricos da área — entre eles Vinos Sofka, Peter Van Mensch, Klaus Schreiner, Bernard Deloche —, presentes nas edições 8 e 9 do ICOFOM ISS, de 1985. Por fim, apresentamos provocações contemporâneas que ventilam possibilidades e potencialidades de usos museológicos de moldagens, desde as antigas, já existentes nos acervos, até as novas formas de modelar um objeto, na atualidade.

1.1 Primeiras considerações sobre as técnicas e termos artísticos para reprodução

Reflexões a respeito das contradições semânticas entre termos específicos utilizados para as diversas técnicas de reprodução — seja para o ato de copiar um objeto tridimensional, seja para produzir uma gravura ou imagem — conduziram à necessidade dos esclarecimentos terminológicos a seguir. Logo, observa-se ao longo do capítulo a significância dos termos empregados na produção artística em relação ao nosso tema. Assim como incluímos o vocabulário específico para construção e contraposição dos conceitos de “original” ou “autêntico”, “cópia”, “réplica”, “imitação” e “falsificação”.

É importante enfatizar que, neste trabalho, optamos pelo termo “escultura” em seu nível de entendimento mais amplo para a arte, pois são considerados os objetos em três dimensões e soltos no espaço, dos quais o observador consegue ver todas as faces, isto é, a escultura de vulto. (Cunha, 2005). Mas consegue, também, contemplar seus relevos, nome dado aos ornamentos aderidos a um plano ou a uma superfície arquitetônica da qual, para a extração do volume artístico, é necessário danificar ou mutilar o elemento ou a estrutura. Na atualidade, no Brasil, tais objetos são nomeados como “bens móveis e integrados” (Costa, 1987, p.144). Neste último caso, temos como exemplo os ornatos esculpidos em pedra ou madeira, ou modelados em estuque em paredes de construções históricas, como retábulos, portadas, lavabos, colunas, arranques de escada, balaustradas etc.

A complexidade da escultura pode variar conforme materiais e técnicas empregadas para sua produção, sendo que, para o objeto final, podem ser necessárias combinações com mais de um tipo de suporte ou técnica. Desse modo, as características físico-químicas dos materiais devem corroborar com a escolha do artista para modificar o formato da matéria-prima. As esculturas tradicionais podem ser confeccionadas através da fundição do metal, do cinzelamento para desbastes de blocos de pedras e de madeiras, além da modelagem de materiais plásticos, a exemplo do barro, da cera, do papel machê ou do gesso.

As etapas de criação de um modelo envolvem a elaboração de um estudo, que compila croquis e até mesmo modelações tridimensionais de um “pormenor ou parte de uma obra” (Teixeira, 1985, p.107). Tal croqui é uma espécie de “esboço”, feito à mão por desenho ou pintura, geralmente bidimensional, servindo para planejar a composição. (*Ibid.*). O esboço tridimensional também é conhecido por “bozzeto”, em italiano. (Chilvers, 1996). Quando produzido em escala de tamanho reduzido ao que se

deseja como obra final, temos a “maqueta”¹⁰, termo que vem do verbete francês “maquette” (Cunha, 2005). Esse objeto distingue-se de “protótipo” no conceito, pois, nesse caso, a denominação é usada apenas ao primeiro objeto tridimensional quando “resultante de um projeto de design” (Cunha, 2005, p.155). Contudo, sua diferença para o termo “redução” se faz na ordem dos fatores. A redução é uma cópia em tamanho menor em relação ao original. No entanto, como já dito, aquele é um modelo de estudo de referência para a produção da versão final. (Teixeira, 1985).

O esboço tridimensional normalmente é produzido com barro ou gesso, materiais provisórios escolhidos por ser acessíveis e flexíveis ao manuseio. Então, um material mais durável seria disponibilizado para a obra tida como definitiva. Esse objeto também tem a função de modelo, a ser copiado por uma “máquina de pontear” ou “maquineta”, que são aparelhos utilizados para produção de esculturas de modo indireto. Para tal, requer-se a transferência de medições e marcações de pontos para um bloco maciço. (Cunha, 2005). O método não é tão preciso, pois depende da distância dos pontos de referência marcados no modelo — quanto mais pontos, melhor a semelhança entre as peças. Uma vantagem é a possibilidade de produzir obras com tamanhos reduzidos ou ampliados em relação à escala do modelo. Nos dias atuais, as impressões 3D podem ser consideradas um tipo de evolução da técnica indireta de esculpir, e são melhor abordadas na subseção 1.3.2 – *Moldagens em Museus: provocações contemporâneas*.

De maneira bem genérica, o objeto denominado “reprodução” pode ser compreendido de duas maneiras: ou como a peça produzida por molde a partir de um original; ou algo mais abrangente, como a “estampa, fotografia, gravura etc., de uma obra artística” (Teixeira, 1985, p.197). No primeiro caso temos a moldagem, no segundo, os diversos processos de impressão cuja representação de texto e desenho pode ser realizada em “número relativamente ilimitado de vezes” (Cunha, 2005, p.213). Quando um mesmo molde serve para fazer muitas reproduções, podemos utilizar os termos pertinentes à verificação da qualidade da matriz, como contraprova, prova, prova do impressor, prova do artista, e assim por diante (de acordo com a quantidade de provas). Existem dois tipos de matriz, a de tiragem única (a fôrma se destrói na utilização), e a que pode ser utilizada diversas vezes. Após as provas, o número excedente de cópias irá compor a tiragem daquela série de itens iguais.

No caso da impressão, o suporte da matriz determina a técnica e, consequentemente, a característica da gravura. Se for pedra, litogravura; se madeira, xilogravura. A cunhagem é um processo de impressão através de pequenas chapas ou discos metálicos que formam duas matrizes, normalmente utilizada para dar formato às

¹⁰ A palavra “maqueta”, ou “maquete”, também designa um “modelo reduzido de obra de arquitetura ou engenharia”. (Chilvers, 1996).

faces das moedas. A fundição é outro processo que permite a reprodução de um objeto, normalmente consistindo em produzir esculturas em metal a partir de moldes, porém, veremos que o termo pode ser utilizado em outros contextos, como o preenchimento de uma fôrma com gesso, para produção de moldagem.

A capacidade de estampar textura e/ou contorno volumétrico é o fator que quase todas as técnicas de reprodução têm em comum, isto é, há possibilidade de transferência de formato físico e/ou imagético. Nesse sentido, trazemos a definição de “estampagem”, pois será um conceito importante para conseguirmos visualizar o mesmo processo de produção de molde (a fôrma de tasselos), mas com materiais distintos ao se obter a contrafôrma — argila, cera, gelatina (as técnicas abordadas nesta tese).

ESTAMPAGEM. Processo que consiste em marcar desenhos ou texto, por meio de pressão, sobre material resistente ou plástico, com o auxílio de uma matriz onde o elemento a ser reproduzido está executado em relevo ou encavo. O desenho estampado será em relevo se a matriz for realizada em encavo e vice-versa. O processo ainda pode usar molde e contramolde combinados. A cunhagem de moedas e a impressão de sinete em lacre são processos de estampagem (Cunha, 2005, p.342).

Portanto, compendiamos na tabela 1, a seguir, as possibilidades de reprodução de um objeto ou de sua imagem quando reproduzidos por cada uma das técnicas citadas. A primeira coluna separa os tipos de reprodução quanto à dimensionalidade criada de acordo com cada técnica de reprodução artística utilizada. Vejamos:

Tabela 1: Tipologias de reprodução e suas técnicas ou métodos de criação

TIPO DE REPRODUÇÃO	TÉCNICA / MÉTODO
OBJETO EM TRÊS DIMENSÕES	<ul style="list-style-type: none"> - Fundição; - cunhagem; - moldagem.
IMAGEM DO OBJETO DE TRÊS DIMENSÕES	<ul style="list-style-type: none"> - Desenho; - gravuras (xilogravura, gravura em cobre, água-forte, litogravura etc.); - fotografia; - filme / vídeo; - realidade virtual / espaço digital.

Elaboração própria, 2023.

A tabela 1, logo, indica de modo resumido a transformação dos métodos da reprodutividade técnica. Desse jeito, pode-se ver na segunda coluna que, à medida que o método de fabricação dos moldes vai se simplificando, ele também se torna cada vez mais eficiente, tanto em quantidade quanto em velocidade de produção das cópias. No entanto, interessa-nos nesta tese conhecer melhor, especialmente, uma das técnicas: a moldagem. No caso, mais especificamente a moldagem produzida por fôrmas de tasselos, técnica capaz de reproduzir objetos tridimensionais complexos, como

esculturas e ornatos integrados à arquitetura, e amplamente utilizada até meados do século XX — antes de ter seu declínio e desuso praticamente decretado, como veremos no decorrer de nossa pesquisa.

1.1.1 *Moldagem produzida por fôrma de tasselos*

De um modo bem básico, o termo molde designa o formato negativo do objeto a ser copiado, podendo ser oco ou em relevo, e serve de formato para confeccionar uma única peça ou diversas cópias. (Cunha, 2005). Os moldes simples são os sem divisões, produzidos com gesso ou outro material rígido. Esse tipo, normalmente, não consegue gerar a complexidade de uma cópia idêntica, sobretudo quando o modelo está impossibilitado de se movimentar, seja por possuir grande dimensão ou, ainda, por estar assimilado à arquitetura. Como nesta tese estamos interessados em compreender a reprodução desses objetos tridimensionais complexos, investigamos melhor a moldagem a partir da fôrma de tasselos.

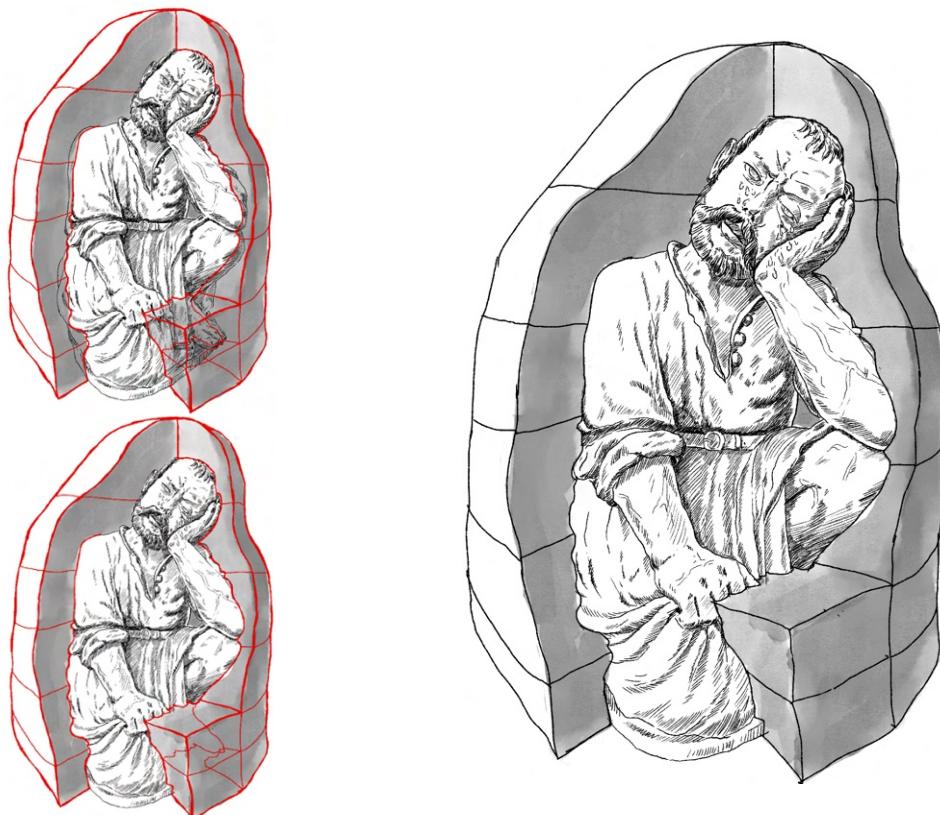
De origem italiana, “*tassello*” significa “pequeno bloco para reparação ou restauro” (Dicionário Priberam *apud* Rodrigues, 2020, p.7), em formato de cavilha, pino ou tarugo. Isto é, apresenta um formato cilíndrico. (Real, 1962). Comumente, é feito em madeira, gesso ou cera, de modo a constituir um objeto com a característica de reparar, na medida em que une as partes soltas de um objeto. Na língua portuguesa é possível encontrar duas grafias: “*tasselo*” e “*tacelo*”, sendo que a primeira é mais utilizada, em função disso tem preferência neste trabalho. Quando vários tasselos se encaixam e se acomodam como unidades menores em uma fôrma maior, esta é chamada “fôrma-mãe”, ou “madre-forma”, e compõem uma “contraprova em gesso dos modelos-tipos” (Real, 1962, p.241), pois eles “ocupam as concavidades de um modelo e ficam unidos (aderentes) às madres-fôrmas” (*Ibid.*, p.473). Logo, é possível produzir um novo objeto sem perder o molde ou o modelo, já que as áreas de reentrâncias que aprisionariam a peça dentro da fôrma se soltam de maneira independente, e assim temos uma cópia técnica, por ser elaborada de modo mecânico. Temos a definição de Cunha para um molde feito por esse método:

FÔRMA DE TACELOS. Fôrma em gesso de Paris constituída de diversas peças que se encaixam, o que permite fabricar objetos complexos, impossíveis de serem executados por uma fôrma simples. Nas fôrmas simples, os elementos reentrantes do objeto a ser fabricado se prendem à fôrma e na de tacelos esse inconveniente é contornado (Cunha, 2005, p.90-91).

Na técnica artística tradicional de obtenção de moldagens a partir de fôrmas de tasselos, tanto o molde quanto as moldagens produzidas por ele estão em gesso. Este material se popularizou na Idade Média e na Renascença por sua versatilidade, e ainda hoje é bastante utilizado, desde a base de preparação para camadas pictóricas das pinturas, policromias e douramentos, até a confecção de moldes e moldagens em estruturas de estuque. Sua origem é mineral, pois vem do “sulfato de cálcio hidratado, obtido por calcinação, em baixa temperatura, de rochas gipsosas (gipsita)” (Cunha, 2005, p.140). Quando trituradas, tais rochas se reduzem a um pó finíssimo que, “em mistura com a água, endurece após a secagem” (*Ibid.*, p.141), o que garante a maleabilidade necessária para percorrer detalhes de difícil acesso das reentrâncias do molde. Em alguns casos, o gesso utilizado pode ser pigmentado, então, já se produz uma moldagem de cor semelhante à escultura copiada.

As etapas de criação de um molde envolvem localizar quais as áreas de “prisões” do objeto a ser copiado (figura 1). Tais áreas são indicadas com barro, que demarca a separação das partes onde será colocado cada tasselo. Dessa maneira se garante que o molde não fique preso à obra. O número de encaixes depende da complexidade do objeto. Cada peça do molde precisa ser numerada e, também, arquitetada pelo escultor/moldador. Assim, são produzidos tasselos com formatos côncavos ou convexos, nas laterais e no verso, para que se encaixem na fôrma-mãe ao mesmo tempo, ou seja, em uma fôrma maior que abriga todos os componentes. (Teixeira, 1985). Logo, produz-se o formato em negativo da superfície do objeto, que, se preenchido com um material plástico (isto é, se a fôrma for fundida), produzirá uma moldagem, conforme podemos observar a seguir:

Figura 1: Ilustração didática: croquis esquemáticos da demarcação das áreas de “prisões” para posicionamento dos tasselos para confecção de moldagem. Modelo: São Pedro Arrependido – Coleção Mosteiro de São Bento, Salvador, BA.



Fonte: Ilustração de autoria de Bismarck Almeida, 2023.

O molde da fôrma de tasselos pode ser perdido, ou não, durante o processo de desmoldagem. Um molde, cuja fôrma não se perde, aceita a reutilização para se produzir outras cópias. Entretanto, a qualidade técnica dessa matriz vai se perdendo à medida que se produzem mais tiragens. Isso acontece em razão de o gesso utilizado para a compor se desgastar com o uso. As arestas vão se arredondando e, consequentemente, perdendo formato e definição. Para garantir a separação eficaz entre moldagem e molde é necessário utilizar um produto de interface entre os dois, com a função de desmoldante, proporcionando menos riscos de deformações ao modelo e às cópias, ao mesmo tempo em que amplia a sobrevida do molde. Para isso, são escolhidos materiais impermeáveis, como cera e graxa, ou adstringentes, como óleo e sabão.

Após removida do molde, se a moldagem possuir algumas marcas das junções dos tasselos (figura 2), será possível fazer ajustes com lixas finas e pequenas porções de água nas áreas de costura. Contudo, esse processo só é utilizado onde for realmente necessário algum tipo de “retoque” maior, uma vez que não é recomendado remover todas as marcas de costuras, já que são características importantes das moldagens nacionais, como veremos no Capítulo 2.

Quando a parte tridimensional estiver pronta, a moldagem final poderá ser apresentada com o suporte diretamente no gesso, onde teremos apenas a reprodução da volumetria do objeto. Entretanto, pode-se ainda realizar um acabamento pictórico imitativo da textura visual do suporte da peça copiada, como uma pátina ou uma policromia baseada no original.

Figura 2: Detalhes das áreas de costuras de uma moldagem.



Fonte: Moldagem sem identificação, pertencente à Escola de Arquitetura da UFMG. Foto: Autoria própria, 2023.

Sobretudo a partir de meados do século XX, a fôrma de tasselos caiu em desuso para a produção de moldagens. Isso ocorreu por ser um processo muito laborioso, por vezes bastante caro. Dependendo do tamanho da peça a ser reproduzida, era necessária ao escultor/moldador uma equipe de auxiliares que executasse o trabalho manual e mecânico em conjunto, a partir de suas orientações e observações. Outra desvantagem da técnica era o fato de ser um molde ser grande e pesado, dado que em alguns casos continha estrutura de arame e madeira sustentando internamente a fôrma-mãe. Assim, perdeu espaço para os novos métodos com materiais plásticos — flexíveis e resistentes — que se popularizaram ao longo do referido século, como o silicone.

Vale destacar que, no decorrer do Capítulo 2, veremos algumas variações no modo de retirar a contrafôrma do objeto a ser reproduzido por uma fôrma de tasselos, com técnicas para “estampar” ou “decalcar” o objeto, normalmente, à base de argila ou de gelatina. Esses métodos foram difundidos na revista *Mouseion* entre as décadas de 1920 e 1930. No entanto, no Capítulo 3, identificamos que os profissionais no Brasil adaptaram o processo à base de cera fria.

1.2 Breve história das cópias e seus conceitos

Certamente a cópia sempre existiu, no período Paleolítico, na Pré-História, a Vênus de Willendorf foi esculpida em pedra calcária e, nitidamente, representa uma cópia livre inspirada em um corpo feminino. Por isso, não nos interessa saber quem veio primeiro, se o ato de esculpir ou o de copiar. Nossa propósito será entender como a moldagem se tornou um tipo escultórico, para assim compreendermos, no Capítulo 2, como se tornou uma tipologia de museu. Portanto, a seguir, apresentamos um panorama de como as cópias estiveram presentes na historiografia da arte, levando em consideração seus usos e valores nos museus.

Segundo Fritz Baumgart, indícios apontam que a cópia de esculturas já era explorada nos sepultamentos no Antigo Império, do Egito. Diversas “cabeças” de um príncipe, datadas de 2.600 a. EC, muito semelhantes entre si, foram descobertas na câmara secundária em um túmulo em Gizé. Esse fato pode indicar que tais peças substituiriam as principais, de modo a “garantir a continuação da vida do morto no caso de danificação ou destruição da estátua” (Baumgart, 1999, p.21).

Ao longo dos séculos, a cópia foi se tornando também um “auxiliar precioso para estudo de obras desaparecidas de diferentes épocas” (Teixeira, 1985, p.70), a exemplo das gregas que, hoje, são conhecidas por causa das cópias romanas. Aliás, a cópia é um ponto-chave entre essas duas culturas. Em Roma, a arte se desenvolveu baseada “totalmente em fundamentos gregos”, e se dividia “em duas correntes principais, a da atividade dos copistas e a de um desenvolvimento próprio original” (Baumgart, 1999, p.88). No Helenismo, as pessoas abastadas “começaram a colecionar obras de arte, mandando fazer cópias das mais famosas se não as pudesse obter, e pagando preços fabulosos pelos originais que conseguissem adquirir” (Gombrich, 1999, p.111). Nesse sentido,

em 211 [a. EC], após a conquista de Siracusa, foram expostas pela primeira vez em Roma obras de arte gregas saqueadas, dando início ao processo que durou séculos e que transformou a nova capital do mundo em museu de inúmeras esculturas gregas roubadas e compradas e ao mesmo tempo em centro de ilimitada atividade de copistas, já que os originais não bastavam para a necessidade da representação oficial e da paixão particular pela coleção (Baumgart, 1999, p.71, grifo nosso).

Esculturas como o *Portador de Lança (Doríforo)*, de Policleto, e o *Arremessador de disco (Discóbolo)*, de Míron, ambas datadas de aproximadamente 450 a. EC — muito importantes para o entendimento da norma clássica de proporção —, ou a *Afrodite de Cídonia*, são de nosso conhecimento somente pela preservação das cópias romanas de mármore, visto que os originais em bronze se perderam. (Baumgart, 1999). Ainda hoje,

restam dúvidas quanto à origem de muitas obras romanas, isto é, se são criações autorais ou se são cópias de alguma escultura grega ainda desconhecida.

O grupo escultórico *Laocoonte*, que representa o pai e seus dois filhos em luta contra duas serpentes marinhas, é o caso mais complexo da interseção da cópia na arte greco-romana. O conjunto tido como original tem datação aproximada entre o fim do século II e o I a. EC, foi esculpido em mármore e permaneceu desaparecido por muitos séculos (Baumgart, 1999) — até que em 1506 foi encontrado soterrado em Roma. (Chilvers, 1996). Apesar de suntuoso, quando descoberto faltavam alguns fragmentos, e o posicionamento do braço do pai era incerto. Então, em 1510, Jacopo Sansovino¹¹ executou um molde em gesso da peça toda, usado para fazer outras cópias posteriormente. (Mascarenhas, 2014). Por volta de 1522, foi-lhe acrescentado na parte faltante um braço estendido, esculpido em cera por Baccio Bandinelli¹². Naquele momento, por encomenda pelo Papa Leão X, o artista também executou uma cópia em mármore, contudo, já com o que foi adicionado, tiragem que hoje está na Galeria Uffizi, em Florença, na Itália (Marconi; Maistri, s.d.), apresentada na figura 3.

Aproximadamente no ano de 1532, o grupo original passou por nova intervenção, desta vez pelo escultor Giovanni Montorsoli¹³, que propôs para a figura do pai um braço estendido, em terracota, substituindo o produzido por Bandinelli. Entre 1725 e 1727, o escultor Agostino Cornacchini¹⁴ substituiu as partes reconstituídas em terracota por mármore, e modificou algo na anatomia do braço de um dos filhos. (Alonzo Rodríguez, 1999). A respeito dessa intervenção, Camilo Boito, em 1884, relata que a descoberta de uma cópia do original, produzida antes da perda do braço do pai, indicou os equívocos desses acréscimos históricos, pois

aconteceu o seguinte: tendo sido desenterrado, há não muito tempo, um antigo grupo pequeno de bronze, reproduzido a partir do *Laocoonte* original, entendeu-se como o braço direito do pai, com o qual ele tenta o supremo esforço de livrar-se de uma das serpentes, e o braço direito do filho menor, elevado em ato de desespero, foram licenciosamente refeitos, já que tanto o pai quanto o menino no grupo de bronze dobraram o braço, colocando a mão sobre a cabeça. E assim o pobre senhor Cornacchini, restaurador, ficou vexado (Boito, 2008, p.40).

¹¹ Jacopo Sansovino (1486-1570), escultor e arquiteto da Renascença italiana. Disponível em: https://artsandculture.google.com/entity/m01_005?hl=pt. Acesso em: jun. 2023.

¹² Baccio Bandinelli (1493-1560), escultor italiano do período do Maneirismo florentino. Disponível em: <https://www.britannica.com/biography/Baccio-Bandinelli>. Acesso em: jun. 2023.

¹³ Giovanni Angelo Montorsoli (1507-1563) escultor italiano, discípulo de Michelangelo. Disponível em: <https://www.museodelprado.es/aprende/encyclopedia/voz/montorsoli-giovanni-angelo/dc48047e-2bb0-4527-a01a-0b6a2b2ba11b>. Acesso em: set. 2023.

¹⁴ Agostino Cornacchini (1686-1754), escultor italiano. Disponível em: <https://www.museodelprado.es/aprende/encyclopedia/voz/cornacchini-agostino/f0937d8f-d640-47ef-a436-59b8648e4049>. Acesso em: jun. 2023.

Portanto, grande parte das restaurações que o grupo do *Laocoonte* original passou ao longo dos tempos pode ser recontada através das cópias feitas em determinados períodos. Assim, demonstram configurações um pouco diferentes entre si. Podemos ter uma ideia de como foi a intervenção feita por Cornacchini, narrada por Boito, pois a *Real Academia de Bellas Artes de San Fernando*, em Madri, na Espanha, possui desde 1811 uma moldagem em gesso da versão do *Laocoonte* que se configurou entre 1725 e 1797 (Alonzo Rodríguez, 1999), conforme mostra a figura 4. Em meados do século XIX, a Academia Imperial de Belas Artes (AIBA), no Brasil, encomendou uma moldagem em gesso do grupo escultórico para compor seu acervo de material didático, disponível hoje na galeria de moldagens do Museu Nacional de Belas Artes (MNBA), figura 5. No entanto, parte do mistério só foi solucionado quando um dos elementos faltantes do conjunto tido como original, conforme a figura 6, foi descoberto em um antiquário, por volta de 1950, de modo que os acréscimos históricos sofridos no decorrer dos anos foram removidos e houve a inserção do fragmento encontrado do braço do pai: dobrado por cima do ombro. (Kühl, 2008).

Figura 3: Cópia produzida em mármore por Baccio Bandinelli, entre 1520-25 – Galeria Uffizi, Florença.



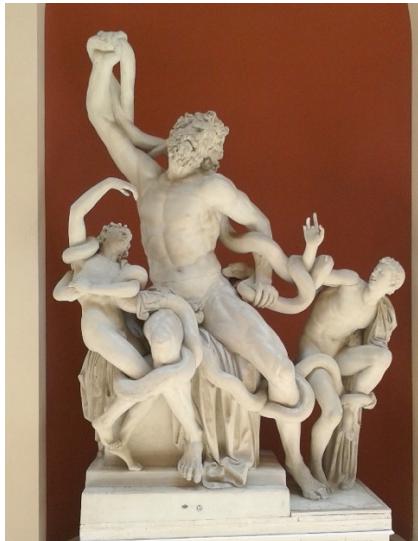
Fonte:
<https://www.uffizi.it/en/artworks/laocoonte-bandinelli>. Acesso em: out. 2023.

Figura 4: Moldagem em gesso - Grupo Laocoonte, *Real Academia de Bellas Artes de San Fernando* em Madri.



Fonte:
<https://www.academiacolecciones.com/vaciados/inventario.php?id=V-012>. Acesso em: out. 2023.

Figura 5: Moldagem em gesso do Grupo Laocoonte, MNBA, RJ, Brasil.



Fonte: Galeria de Moldagens - Museu Nacional de Belas Artes (MNBA), Brasil.

Figura 6: Obra original em mármore – Museu do Vaticano – Belvedere, Roma [Configuração atual].



Fonte: <https://www.academiacolecciones.com/vaciados/server/files/V-012-0.jpg>. Acesso em: set. 2023.

Como visto, o ressurgimento desse grupo escultórico, desconhecido por tanto tempo, movimentou a produção intelectual e artística na Europa nos séculos subsequentes, impressionando fortemente não apenas os artistas, mas poetas, escritores, filósofos etc. De forma que reacendeu os ideais clássicos greco-romanos e influenciou veementemente o pensamento acerca do “belo”, associando-o à estética, portanto, uma matéria de discussão dentro do campo da filosofia. O historiador da arte Johann Joachim Winckelmann, maravilhado com a arte grega, pesquisou e escreveu diversos textos, durante o século XVIII, sobre a história da arte antiga. Em seu texto *Reflexões sobre a imitação dos gregos na pintura e na escultura*, sugere que os ideais da escultura grega deveriam ser os modelos iniciais para os jovens artistas, “em vez de recorrerem diretamente ao modelo da natureza” (Winckelmann, 1958, p.39). Segundo Pedro Süsskind, para Winckelmann, o caminho para produzir uma arte “inimitável” era a imitar, visto que acreditava na “dupla definição do ideal de beleza da arte antiga, caracterizado como nobre simplicidade e calma grandeza” (Süsskind, 2008, p.68-69). Logo, isso também influenciou a retomada do tema nas artes, seja pelos símbolos mitológicos, seja pela simplicidade e racionalidade das formas arquitetônicas — posteriormente denominado “Neoclassicismo”, predominou até o início do século XIX. (Chilvers, 1996).

Outro caso emblemático envolvendo moldagens está no conjunto de reproduções em gesso dos baixos-relevos da Coluna do Trajano, em 23 voltas de espiral saindo do seu fuste (figura 7). Ela foi construída em 113 d. EC, com 38 metros de altura, retratando os acontecimentos da guerra contra os Dácos. Esse é um dos monumentos

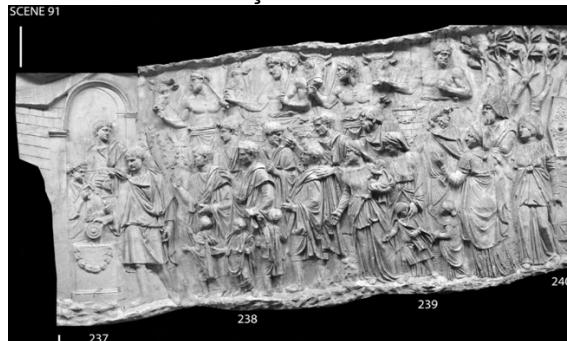
mais significativos da Roma Antiga. Devido à sua importância, as matrizes de moldes foram produzidas pelos moldadores do Vaticano, estes disponibilizados pelo Papa Pio IX, por ordem de Napoleão III, entre 1861 e 1862. Algumas décadas depois, as cópias realizadas foram apresentadas na *Mostra Arqueológica*, organizada em 1911 para os eventos comemorativos do cinquentenário da Unificação da Itália. Outros moldes, maquetes e modelos de monumentos e complexos arquitetônicos de Roma, bem como de outras províncias do Império Romano, também foram produzidos para a ocasião.

A decisão de exibição permanente do acervo corroborou com a criação do Museu do Império Romano, inaugurado em 1929, posteriormente denominado “Museu da Civilização Romana”. A coleção de moldes de gesso de todo o baixo-relevo da Coluna de Trajano está na Sala LI desse museu, que apresenta quatro filas paralelas para facilitar a leitura, ao nível dos olhos, de cada cena em que se articula à narrativa retratada, visto que, a grande dimensão da original impossibilita sua visualização completa, conforme visto nas figuras 7, 8 e 9.

Figura 7: Coluna do Trajano original em sua totalidade (38 metros de altura e 3,8 de diâmetro).



Figura 8: Moldagem (composição) LXVI/XIC / cena 91 – Coluna do Trajano – Museu da Civilização Romana.



Fonte: <https://www.trajans-column.org/?flagallery=trajans-column-scenes-lxxix-cxxvi-79-126#PhotoSwipe1698691910647>. Acesso em: out. 2023.

Figura 9: Sala S1 do Museu da Civilização Romana - Moldagens de todos os relevos da Coluna do Trajano à altura dos olhos dos visitantes.



Fonte:
https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/8/84/Colonna_di_Traiano.jpg.
Acesso em: set. 2023.

Fonte:
<https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/1/16/TrajanscolumbMdCR.jpg>. Acesso em: set. 2023.

A partir deste breve recorte sobre a história das cópias na arte, discutimos os conceitos que envolvem seu uso e significados ao longo do tempo. Para ilustrar essas questões, foram apresentados dois exemplos emblemáticos: as moldagens do grupo escultórico do *Laocoonte* e as reproduções em gesso dos baixos-relevos da Coluna de Trajano. Tais exemplos foram trazidos pois permitem uma leitura acessível de suas complexas narrativas visuais, e podem evidenciar não apenas o valor educativo desse tipo de reprodução, mas também sua potência como recurso museológico capaz de reinventar as formas de acesso, a percepção e a compreensão do patrimônio clássico por diferentes públicos.

1.2.1 Estados de autenticidade e de falsificação: Conceitos-chave para a compreensão de reproduções

Estabelecer e contrapor os conceitos pertinentes ao nosso tema requer que discorramos sobre noções como “original”, “autêntico”, “imitação” e “falsificação”, que são essenciais para a valoração de cada tipo de reprodução. John Ruskin — principal teórico da preservação na Inglaterra do século XIX e autor de *As sete lâmpadas da memória*, publicado originalmente em 1849 — concebe que a feitura de uma cópia através de moldes produzidos diretamente sobre o original é inaceitável, visto que para ele a aura do original é insubstituível, uma vez que o “estado autêntico” jamais será recuperado em sua plenitude. Assim, coloca: “você pode fazer um modelo de um edifício como também de um cadáver e o seu modelo pode conter o contorno das antigas paredes dentro dele assim como o seu molde pode conter o esqueleto sem que eu possa ver ou apreciar qualquer vantagem nisso” (Ruskin, 2008, p.81). Justamente por esse posicionamento, ele comprehende o original como um estado ideal que nunca existirá novamente, dado que as obras se deterioram. Então reflete:

E quanto à cópia direta e simples, ela é materialmente impossível. Como se podem copiar superfícies que se desgastaram em meia polegada? Todo o acabamento da obra estava naquela meia polegada que se foi; se você tentar restaurar aquele acabamento, você o fará por conjecturas; se você copiar o que permanece — admitindo ser possível a fidelidade (e que cuidado, ou precaução, ou despesa pode garantir isso?) —, como pode a nova obra ser melhor do que a antiga? Havia ainda na antiga alguma vida, alguma sugestão misteriosa do que ela fora, e do que ela perdera; alguma doçura nas linhas suaves que a chuva e o sol lavraram (Ruskin, 2008, p.80).

Ruskin não tolera, portanto, a produção de cópias, pois, enquanto um defensor da “vida finita” das materialidades dos bens, declara que o “dia fatal por fim chegará; mas que chegue declarada e abertamente, e que nenhum substituto desonroso e falso prive o monumento das honras fúnebres da memória” (Ruskin, 2008, p.82). Entretanto, naquele mesmo período, a Inglaterra estava cheia de cópias, muitas delas produzidas a partir do entusiasmo de Henry Cole¹⁵ — que propôs as *Grandes Exposições Universais* —, preparando-as para serem exibidas já para a primeira edição, em 1851, realizada no Palácio de Cristal, pavilhão em Londres. Após o término da mostra, as moldagens e outras obras de arte aplicadas à indústria se tornaram o acervo de um museu fundado por Cole, o *South Kensington Museum* (SKM), renomeado para *Victoria*

¹⁵ Henry Cole (1808-1882) foi funcionário público, patrono da arte e educador inglês. Teve papel importante para o design industrial ao combinar arte e indústria. Aproximou-se do príncipe Albert após vencer o prêmio promovido por ele em 1846. Disponível em: <https://www.britannica.com/biography/Henry-Cole>. Acesso em: mai. 2024.

& Albert Museum (V&AM) em 1890¹⁶ (veremos mais detalhes sobre isso no item 2.2 desta tese).

O posicionamento de Boito é ligeiramente diferente: ele aceita a moldagem como um objeto de preservação, mas apenas em casos extremos, em que a perda total dos originais esteja bastante iminente. A exemplo de uma concessão, sugere que os ornatos dos capitéis das colunas da fachada do Palácio Ducal (*Palazzo Ducale*), igualmente conhecido por Palácio do Doge, sejam substituídos por cópias, antes que se tornem ruína. Ao que se vê:

Quanto ao Palácio Ducal, o mais maravilhoso palácio do mundo, não pareceria necessário, deixando-o como estava, esperar mil ou dois mil anos, nem talvez cem ou dez, antes de vê-lo reduzido ao apropriado ideal de pitoresca beleza. Boa parte das bases e dos capitéis, e alguns fustes de colunas, e muitos pedaços dos ligamentos dos arcos estavam reduzidos a fragmentos. Agora é necessário também que os blocos de pedra, que não sustentam mais, sejam substituídos por novos. Certamente, é uma pena; certamente, é uma profanação; mas, enfim, o que se queria era o palácio em pé ou por terra? Alguém diz: deveriam fazer um novo núcleo para os capitéis, por exemplo, e depois recolocar ao seu redor a superfície dos antigos, com as suas folhagens e as suas pequenas figuras admiráveis. É mesmo? E os senhores creem que esses capitéis, já despedaçados e dilacerados, reduzidos assim a um fino folheado, não estariam, após alguns anos, dissolvidos a pó? Uma vez destruídos, quem mais os admiraria? Não seria melhor reproduzi-los minuciosamente e guardar os antigos em uma sala ali ao lado, onde os estudiosos, presentes e futuros, poderão pesquisá-los a seu bel-prazer? Faz-se o que se pode neste mundo; mas nem mesmo para os monumentos se encontrou, até agora, a Fonte da Juventude (Boito, 2008, p.55-56).

O palácio em questão é uma edificação muito antiga e passou por diversas reconstruções ao longo da história italiana. Contudo, sua deterioração se deve principalmente ao fato de ter sido atingido por diversos incêndios e, possivelmente, algumas enchentes, já que está às margens dos canais venezianos. Assim, Boito conceitua a cópia como um substituto permitido e possível, porém quando seu objetivo é a conservação do original.

Os dicionários de arte trazem uma definição mais técnica sobre a “réplica”, que se caracteriza por repetição de uma “composição plástica, com ligeiras variantes, feita pelo seu autor ou por outro artista” (Teixeira, 1985, p.197), ou pode ser ainda sinônimo de “versão”, por apresentar variações evidentes. Não é um tipo de “falsificação”, pois esta é a “imitação, invenção, transformação ou cópia de uma obra artística, com a finalidade de apresentar como obra original de determinado autor ou estilo” (*Ibid.*, p.110). O entendimento sobre o que significa cada tipo de cópia, inevitavelmente, manteve-se atrelado aos valores atribuídos à obra de arte ao longo do tempo. Um deles

¹⁶ Para fins de compreensão, nesta tese, quando nos referirmos a esse museu em circunstâncias após 1890, optamos por usar uma sigla conjunta aos dois nomes da instituição: SKM/V&AM.

está na personificação de um autor — quando este passa a poder assinar sua obra —, para, portanto, envolver a obra-prima como algo exclusivo.

A personificação de um autor pode ser relativa, visto que sempre foi comum que obras fossem executadas pela oficina ou ateliê do artista, e não necessariamente por suas próprias mãos, mas sim a partir de sua coordenação ou por encomenda a outros artistas, baseados em seus croquis e esboços. Bem como o mestre poderia fazer inserções e alterações nos trabalhos dos discípulos. (Rosado, 2011). Nesse sentido, Carvalho (2015) lembra do caso das pinturas dos afrescos de Giotto, analisadas por Giulio Carlo Argan: embora não apresentem a “autografia” (do artista em muitas partes do trabalho — pois pode-se distinguir as mãos dos seus discípulos e auxiliares —, a obra em si é considerada um trabalho autêntico dele, que coordenou os traços e a composição. Isso quer dizer que as questões para se definir o que é uma obra autoral vão além do fato de ter sido ou não a mão do artista a utilizar todas as ferramentas para a produção daquele objeto. (Argan; Fagiolo, 1994).

O século XIX assistiu à explosão de obras de arte falsas por toda a Europa. Seguramente, muitas delas não foram produzidas com o intuito de enganar o espectador, contudo acabaram sendo confundidas com o estilo de um ou outro artista. Assim, identificadas como tal, por tal se passaram, e foi preciso muitos anos para terem sua autenticidade questionada e testada. Cesari Brandi considera ser impossível separar o “dolo” na intencionalidade de criação de uma cópia, pois, para ele, algo pode não ter sido criado para falsear, mas, se usado de má-fé em determinado tempo no espaço, adquire status de “falsificação”. (Brandi, 2008). A corrida para desmascarar tais trabalhos e encaixar obras em temporalidades e estilos corroborou com a classificação dos objetos dentro da história da arte. Para Argan, o ato de fazer uma “atribuição” estava mais ligado à inserção da obra na coerência de uma personalidade artística”, e não apenas no “juízo do bonito e feio ou de autêntico e falso” (Argan, 1995, p.143). Portanto, a busca pelo autêntico foi a próxima moda em circulação, já que “obras autênticas implicavam na possibilidade de serem vendidas ou adquiridas a preços altíssimos no mercado da arte” (Rosado, 2011, p.37).

Àquela altura, surgem então questionamentos quanto às classificações das obras de arte em contraponto com o belo, e sobre a possibilidade de acesso à arte por todas as classes sociais. Esta passa a ser aceita puramente para a fruição. Isso também tirou do anonimato muitos artistas, que antes, sob os auspícios da Igreja, não poderiam sequer assinar seus trabalhos, visto que poderia significar um ato de vaidade. É, logo, o momento em que, “desaparece a diferença entre a figura do conhecedor e a do historiador, pela qual o primeiro era um empírico dotado de perspicácia e de experiência e o segundo era um puro erudito” (Argan, 1995, p.143). As reflexões críticas para se

pensar sobre atribuição se ampliam para um cruzamento de informações pautadas em dados concretos, com base na filologia. Desse modo, os especialistas começam a interligar as fontes documentais às técnicas e materiais para as “análises críticas, de estilo, autoria/autenticidade e histórico-biográficas”, ampliando “as modernas categorias de pensamento sobre a produção artística” (Rosado, 2011, p.34).

A respeito dessa sistematização, Argan explica que a crítica em arte surgiu na Inglaterra do século XVIII influenciada pelo Iluminismo e, posteriormente, pelo Positivismo. Isso se deu por não haver lá uma tradição de pintura figurativa própria, além de pelo receio da invasão de falsificações, vindas em sua maioria da Itália — capital artística do momento e última parada de diversos artistas que migraram com o intuito de, de certa forma, copiar os grandes mestres. Assim, buscou-se afastar da arte qualquer juízo de valor, com exceção do belo e da “autoridade do modelo histórico do antigo”, aproximando a avaliação do conceito de “qualidade”, “visto que a qualidade não se deduz de modelos” (Argan, 1995, p.133).

A vontade de garantir o acerto de uma atribuição — muitas vezes realizada por meio da comparação entre obras, através de suas características singulares, de repetições de símbolos, entre outros quesitos — gerou formulações de métodos entre os especialistas que queriam menos subjetividade dos até então empregados. O historiador da arte italiano Giovanni Morelli propôs uma fórmula que buscava relacionar os traços involuntários dos artistas à constância dos modos simbólicos e figurativos, como a representação das unhas e outros detalhes. Ele acreditava que a “força do hábito” prevaleceria sobre a intenção ao falsificar uma forma, mas ainda assim se mostrava um método bem subjetivo. (Argan, 1995). Nos dias de hoje a ideia é diferente, acredita-se que o “imitador seria mais capaz de reproduzir os detalhes que o efeito geral” (Chilvers, 1996, p.33). Vale ressaltar que na atualidade tem-se discutido a junção das análises formais e estilísticas aos exames labororiais. Então, temos novos campos de estudo: ciência do patrimônio, arqueometria e história da arte técnica. (Rosado, 2011; Froner, 2016).

À medida que as tecnologias e métodos de apuração da autoria de uma obra se modernizaram, tornaram-se mais evidentes as obras falsas criadas com o intuito de enganar o espectador. Inclusive, surgiram falsificadores que começaram a produzir com a intenção clara de injetar, no mercado de arte, obras falsas com características gerais e peculiares que remetem a determinado autor. Nesse caso, a matéria-prima influi no conceito de falsificação, pois é elaborada propositadamente em material de difícil distinção pelos métodos físico-químicos já existentes. Brandi (2008) cita o conhecido caso de *A ceia de Emaús* — do falsificador de Johannes Vermeer, Han Van Meegeren, que ficou popular, visto que sua história se tornou o livro *Eu fui Vermeer* (Wynne, 2006)

—, onde o ilustre falsário narra, em seu próprio julgamento, como fez para enganar o público e produzir obras falsas, com aspectos gerais e detalhados da obra do pintor holandês. Brandi completa ainda com o exemplo de outro falsário, Alceo Dossena, que criava peças próprias com aspectos antigos e à moda de diversos artistas e estilos, além de engendrar “provas” de que seriam verdadeiras. E o autor comenta:

[...] vale recordar sobretudo a obra de Dossena, baseada em uma astuta contaminação estilística, conveniente para sugerir a identificação de certos mestres intermediários, ou fases intermediárias de mestres bem conhecidos, desfrutando, pois, da práxis de uma crítica filológica então no auge e voltada a cristalizar o estilo de um mestre em seus particulares, fixos e reconhecíveis estilemas (Brandi, 2008, p.117).

Na virada do século XIX, pensadores austríacos como Heinrich Wölfflin e Alois Riegl, influenciados pela teoria da pura visualidade, de Konrad Fiedler, começam a analisar a obra de arte através do estudo das formas “diretamente em seu contexto estilístico e técnico” (Argan, 1995, p.143). Além disso, havia a combinação da pesquisa do objeto a partir da verificação de fontes documentais sobre sua origem, evocando, então, o cientificismo do pensamento filológico. Regina Silva nos traz que Wölfflin defendia que o olhar deveria estar atento à linha, à cor e à estrutura de composição, num sentido de compreender os estilos artísticos, construindo grupos de obras de arte afins (Silva, 1989). Wölfflin, Riegl, Fiedler faziam parte da Escola de Viena, que contribuiu sensivelmente para a construção da história da arte de maneira autônoma — mais científica e técnica. Nesse aspecto, sua corrente teórica

[...] levou à ruptura com várias ideias essenciais da disciplina; ou seja, ruptura com: 1. A história cultural que construiu e definiu o “clássico” como critério das artes; 2. A apresentação referente à construção de um indivíduo “genial”, de um artista; 3. A distinção entre o “bonito” e o “feio” no sentido de um juízo valorativo dependente de critérios estéticos subjetivos. Como efeito dessa ruptura houve uma extensão do campo de pesquisa, tornando o interesse da história da arte mais abrangente. Até esse momento, épocas como a “antiguidade tardia” ou o “barroco” haviam sido denunciadas como feias ou até mesmo como não sendo arte. A partir de então passaram a se desenvolver como temas centrais da pesquisa. Além disso, uma outra distinção também perdeu a sua importância: a diferenciação entre artes “maiores” e artes “aplicadas”. Com a renúncia dos citados juízos valorativos, tornou-se possível tomar algumas épocas como novos objetos de investigação (Baumgarten, 2008, p.24).

Riegl esteve ligado ao funcionalismo público na Áustria, onde atuou como presidente da Comissão de Monumentos Históricos. Assim, muitos de seus apontamentos vinham a partir dessas experiências. Em *O culto moderno dos monumentos* (2014), originalmente publicado em 1903, conceitua o termo alemão “*kunstwollen*” (vontade da arte), que compreende a “força de espírito humano” presente nos artistas. O autor ainda distribui a valoração do patrimônio em três categorias —

antiguidade, histórico, rememoração —, de modo a o relacionar aos valores de uso do seu tempo. O autor deixa claro que “valor” é uma categoria provisória e um “evento histórico”. (Riegl, 2014).

Outro representante da escola vienense, Max Dvořák, escreveu em 1910 o *Catecismo da preservação de monumentos*. Influenciado pelos estudos de Riegl, aborda e divulga opiniões sobre a responsabilidade individual e a coletiva perante os problemas de conservação dos bens culturais. Ele se coloca tolerante à restauração desde que não modifique o valor original dos bens, visto que, àquela época, muitos foram os exemplos de procedimentos que fantasiaram em cima das obras e as descaracterizaram. Portanto, Dvořák defende que durante os processos as obras não percam “sua significação histórica e a transformem em testemunhos muito duvidosos da intenção e da capacidade artística do passado” (Dvořák, 2008, p.97-98). O exagero nas intervenções, citado pelo autor, acabava por gerar versões da obra nela própria.

Voltemos para Brandi, que anos depois vem a definir que “a falsidade está no juízo e não no objeto”, uma vez que só isso justifica a diferença entre uma “imitação ou falsificação, segundo a intencionalidade com que foi produzido ou posto em circulação” (Brandi, 2008, p.114). Nesse sentido, “as cópias têm uma data, revelam pertencer a um período histórico, a menos que tenham sido obtidas com procedimentos mecânicos e, também, nesse caso será difícil, mas nem sempre impossível, distingui-las do original” (Brandi, 2008, p.117). A indução ao engano seria, portanto, o que diferencia a peça falsa. Brandi avalia que não faz diferença se o suporte da cópia foi modificado em relação à obra original, mas sim o uso dado ao objeto, pois com isso pode assumir o lugar de cópia de estudo, ou de uma cópia autorizada — esta última é uma circunstância onde o proprietário do bem sabe que é uma reprodução, mas o tem por não poder ter um original. (Brandi, 2008).

O incômodo gerado em Ruskin, com a Revolução Industrial, ressoou em William Morris, intelectual ligado a diversas frentes do trabalho artístico, sobretudo ao design e às artes têxteis. Munido da teoria antimecanização dos processos artesanais de produção, ele defendeu a criação do Movimento Artes e Ofícios (A&C M, *Arts and Crafts Movement*) e “lançou-se à tarefa de recriar a indústria das artes manuais em plena era da máquina, produzindo tecidos feitos, tingidos e estampados à mão, livros, papel de parede móveis etc.” (Chilvers, 1996, p.30). O movimento idealizava ainda o acesso à arte para todas as classes sociais, contudo, contraditoriamente, o alto valor do produto o tornava viável apenas às classes mais abastadas. Por sua vez, Ernst Gombrich nos traz sua contribuição e analisa que “a divulgação de tais críticas não tinha a menor possibilidade de abolir a produção industrial em massa, embora ajudasse as pessoas a abrirem os olhos para os problemas que se haviam criado e a disseminar o gosto pelo

autêntico e o genuíno, o simples e o caseiro” (Gombrich, 2015, p.535). Os desdobramentos dos ideais de Morris acabaram conhecidos como “Arte Nova” (*Art Nouveau*). (Argan, 1995, p.70).

A onda de design em massa, produzida pela industrialização e pelo supercapitalismo em desenvolvimento, gerou o “*styling*”, um modo de produção que flertava com o “mau gosto” ou o “*kitsch*” — este último, expressão empregada a um objeto, considerando o empobrecimento formal e artístico verificado no primeiro momento da Era Industrial, marcado pela transição entre o artesanal e o fabril (Argan, 1995). A partir dos anos 1960 a popularização da aparência da cópia da obra de arte foi exaustivamente explorada pelo movimento *Pop Art*, que ofereceu a noção de produto, reformulando os conceitos anteriormente traçados para objetos desse tipo, como o citado *kitsch*. A aparência do objeto foi repetida e reimpressa em série para o consumo, e “intensamente coisificada” (Argan, 1995, p.121).

1.2.2 Transformações conceituais da obra de arte no museu, na era da reproduzibilidade técnica

Como já dito, a obra de arte sempre foi reproduzível, só que em modo artesanal, em baixa escala de produção de cópias. Na primeira metade do século XX, Benjamin nos traz o texto *A obra de arte na era da reproduzibilidade técnica*, onde descreve as alterações na relação das massas com a arte, consequência dos impactos da possibilidade de reprodução cada vez mais veloz das obras. A fotografia rapidamente transportou o acesso a quaisquer objetos para o domínio do indivíduo, a partir da reprodução de suas imagens. As técnicas foram se modificando, sendo simplificadas ao longo do século XIX, até se popularizarem cada vez mais no século XX, e culminarem no objeto “mais poderoso” de sua era: o cinema. Este ganhou destaque pelo autor, por ser capaz de combinar diversas formas de reproduzibilidades técnicas¹⁷ em um só “médium”, já que em um filme temos imagem, movimento, som e texto. (Benjamin, 2017).

Na era da reproduzibilidade técnica, o conceito de autêntico se transforma, uma vez que o efeito esperado pelo “aqui e agora” é superado pelo fato de a reprodução em massa colocar o objeto em lugares em que, materialmente, ele não poderia ir, e quando a autenticidade de uma obra de arte está no valor desse “aqui e agora”, seu conceito

¹⁷ A comunicação em massa, por exemplo, foi possível pela reproduzibilidade técnica da escrita, pois garantiu a impressão de livros. Quando foi combinada às representações do cotidiano em conteúdos diferentes a cada dia, surgiram o jornal e a revista. Outro “salto” foi sentido com a reproduzibilidade técnica do som, que gerou a rádio. A imagem em movimento levou à TV, que compilou também o som e o texto. (Benjamin, 2017).

não é reproduzível, e representa a sua “aura”. (Benjamin, 2017). Ou seja, há uma emoção distinta no momento em que o observador está perante a obra de arte, justamente porque podem ser constatadas todas as evidências visíveis das intervenções feitas na estrutura física da peça. Ademais, testes físico-químicos para se buscar informações sobre uma peça original não podem ser realizados em substituições, por exemplo. Por isso a obra original é tão valorizada pelo mercado de arte, que se preocupava, como vimos anteriormente, com a presença da evidência material primária para a atribuição a um estilo e/ou a um artista.

Agora, se a reprodução coloca o objeto em lugares onde não poderia ir, ele fica ao alcance dos olhos e das mãos — como ver um catálogo de museu em casa. Esse tipo de experiência configura o que foi chamado por André Malraux de “museu imaginário” em livro homônimo, em 1947. O termo se refere a um conceito que compreende “ilustrações e reproduções, divulgadas no mundo através dos diferentes meios de comunicação” e “acessíveis a qualquer pessoa” (Cunha, 2005, p.273). Também conhecido por “museu sem muros” em *As vozes do silêncio*, livro do mesmo autor, publicado em 1954. (Cunha, 2005). O conceito funciona como uma espécie de “imagem virtual” da obra de arte. Cria-se, portanto, uma outra forma de apresentar sua autenticidade, que parte da compilação dos significados e transformações sobre “tudo o que desde a origem nela é transmissível, desde a sua duração material ao seu testemunho histórico” (Benjamin, 2017, p.57).

Posto isto, concordamos com Benjamin quando nos traz que os sujeitos contemporâneos veem na fotografia da obra de arte a sua autenticidade sendo propagada, por garantir o testemunho histórico através da imagem e, consequentemente, pelo acesso proporcionado. Para o autor, os formalistas, por exemplo, nunca entenderiam isso, dado que só veriam na fotografia da obra de arte, suas formas, e não sua carga semântica, esta adquirida pela ressignificação infinita advinda da rápida difusão da imagem. (Benjamin, 2017). Talvez por isso, Malraux entende que a “reprodução não rivaliza com a obra-prima presente: evoca-a ou sugere-a” (Malraux, 2011, p.121). Ele acredita que o fato de podermos acessar uma obra de arte por meio de uma fotografia não oferece risco de desinteresse ao original, já que quem tiver oportunidade de vê-lo ao vivo, o verá. Ainda segundo Malraux, simultaneamente, a cópia terá valor a quem lhe restar presenciar apenas pela reprodução. Por sua vez, ele usa o exemplo do disco que não “conduziu ao desprezo pelo concerto” (*Ibid.*), pelo contrário, através da gravação e reprodução em um objeto portátil passamos a acessar e a conhecer composições, e a nos interessarmos em presenciar o show ao vivo. (Malraux, 2011).

É importante termos em mente o conceito de “aura”. Segundo Benjamin, ela sim seria “singular”, pois se relaciona àquão “inacessível” determinada obra está em seu contexto tradicional. (Benjamin, 2017). Ele cita Hegel para explicar a polaridade assentada no que atribuímos ser uma obra de arte: uma vez que um objeto é produzido para fins ritualísticos, teria “valor de culto”, o que, normalmente, faz com que “a obra permaneça oculta”. Assim, sua existência é mais importante do que o fato de ser contemplada. A partir do momento em que esse mesmo objeto começa a ter “valor de exposição”, configura-se o conceito-chave do que entendemos ser uma obra de arte na era da reproducibilidade técnica. (Benjamin, 2017).

Malraux esclarece que, antes da existência da fotografia, para se conhecer uma obra de arte era necessário ter um repertório visual muito vasto, privilégio restrito a poucas pessoas devido à dificuldade de acesso imposta quanto a objetos de culto, por estarem em ambientes religiosos, privados etc. Mesmo as peças que estivessem em museus, ainda assim seria uma distinção a conhecer, já que tais espaços funcionavam com restrições. Portanto, a reprodução de um objeto estaria contribuindo para modificarmos a ordem e o formato em relação ao conhecimento e ao reconhecimento de uma obra de arte. (Malraux, 2011).

Benjamin explica que a transformação da portabilidade da obra de arte foi possível pela diminuição de seu “médium” (ou suporte), algo essencial na era da reproducibilidade técnica, pois, quanto menor, mais informação carrega e maior seu potencial de difusão. A diminuição física representa mais mobilidade, já que se torna mais fácil circular com uma pintura de cavalete ou um busto do que com uma pintura parietal ou uma coluna. A fotografia faz com que o objeto artístico deixe de ser criado apenas para cumprir sua função religiosa ou para a contemplação estética. Com a sociedade moderna, a arte se emancipa. As tintas ficam passíveis de ser transportadas em tubos, pintar ao ar livre se torna viável, assim como retratar experimentações de cores possibilitadas pelas variações da luz do dia. Igualmente, a divulgação — comercial ou não — em galerias ou exposições públicas e privadas começa a ser admitida, visto que, então, a finalidade da arte passa a ser ela em si — “arte pela arte” —, para o acesso plural, e não mais para uso ritual apenas. Por isso, Benjamin considera que a obra de arte “passa a assentar numa outra práxis: a política” (Benjamin, 2017, p.67).

Ainda conforme o autor, a primeira valoração dada à fotografia pela sociedade foi retratar o ser humano. Logo, esse processo também teve o “valor de culto” associado à sua função primária, posto que as primeiras fotografias eram produzidas para saudar a si próprio ou a um ente querido. Apenas quando as pessoas “saem” da imagem na fotografia é que a técnica começa a ser percebida como arte. Nesse sentido, o “valor de exposição” se sobressai ao de culto e atinge um “significado político oculto”, bem como

revela que é preciso dar acesso à informação visual, e não o restringir devido à falta de portabilidade das obras cujo deslocamento seja restrito. Tudo isso é combinado ao fato de que, na era das transformações históricas, o valor simbólico da “recepção tátil” da obra de arte ultrapassa o de contemplação, algo que pode ser bem exemplificado pelo ato de se manusear uma fotografia de um objeto de desejo. (Benjamin, 2017).

Contudo, Malraux é quem faz uma proposta curatorial que exporia fotografias das obras. Ele mostrou que o fenômeno gerado pela possibilidade de compor um álbum, ou livro, com obras de arte lado a lado, permitiu a ampliação de repertório, e isso a partir de qualquer perspectiva, não só a comparação referenciada à arte clássica greco-romana. Assim, completa que, “na verdade, criou-se um museu imaginário, que vai aprofundar ao máximo o incompleto confronto imposto pelos verdadeiros museus: respondendo ao apelo por estes lançado, as artes plásticas inventaram a sua imprensa” (Malraux, 2011, p.13). O museu seria acessível pois “a sua difusão é alimentada por uma prospecção cada vez mais sutil e cada vez mais extensa” (*Ibid.*, p.86), de modo que antes o que se reproduzia via gravuras era os grandes mestres e ícones, mas, com a fotografia, qualquer imagem poderia ser capturada e ordenada segundo um estilo, transpondo os limites anteriormente impostos às formas de produzir e difundir a arte. (Malraux, 2011). Da mesma maneira, modificou-se até a forma de a sociedade conceber a “obra magistral” de um artista, que, como já dito, não precisa mais ser vista através da comparação com a arte clássica, e sim “da especificidade ou do despojamento do artista em relação a si mesmo: a obra mais significativa do inventor de um estilo” (*Ibid.*, p.86).

Destarte,

[...] o álbum, como a exposição, afasta a comparação da máscara oceânica ou africana com um modelo, com as cabeças das estátuas clássicas e até, afinal, com as das estátuas românicas; a máscara compara-se em primeiro lugar com os seus irmãos — seja qual for a civilização a que pertençam; mas, em primeiro lugar, com a sua (Malraux, 2011, p. 89-90).

A análise de Malraux constata que o fato de a fotografia ser, inicialmente, em preto e branco, produziu um acesso peculiar à arte, já que igualava artes com diferentes escalas de tamanho e cor. Porquanto, há desvantagens, dado que as fotografias de objetos — estes de cores diferentes — se resumem a uma imagem cujas cores não são mostradas, há apenas tons de cinza e baixo contraste, claro ou escuro. Isto é, tanto um tapete quanto uma pintura, ou até mesmo a arquitetura de uma igreja, perdem a cor e parte de sua materialidade, embora os objetos sejam muito diferentes, se reproduzidos numa mesma página. Em relação à escultura, por exemplo, quando observada apenas pela imagem, perde-se a noção de parte do seu volume. No geral, todas as obras de arte assim dispostas deixam o observador sem conhecimento real de suas dimensões

no local, em prol do “benefício de um estilo comum” (Malraux, 2011, p.94). Para Malraux o ponto mais restritivo das fotografias seria em relação às perdas de escala impostas aos objetos de tamanhos diferentes, impressos em um mesmo formato. Todavia, ele próprio reconhece que esse fato sempre se repetiu na história da arte, visto que “quase todo o passado chegou até nós sem cores” (*Ibid.*, p. 175), a exemplo das esculturas clássicas, sobre cuja policromia não tomamos conhecimento. (Malraux, 2011).

Por fim, Malraux destaca que, à medida que as fotografias de obras se tornavam acervos de um possível “museu imaginário”, expostas em catálogos, revistas e livros, geravam uma preocupação excessiva nos museus em relação a como suas peças seriam focalizadas e enquadradas pelos fotógrafos. Fez-se comum produzir e preparar o ambiente da exposição na galeria com ângulos de visões atrativos, ou seja, para se transformarem em imagens da obra de arte. Para o autor, contraditoriamente, uma vantagem estava no fato de que a experiência de observar os álbuns com as fotografias seria, muitas vezes, até mais interessante do que estar no museu ao vivo. Essa preocupação influenciou até mesmo a museografia. Assim, os museus começam a assemelhar-se ao “museu imaginário”, e vice e versa, sendo as esculturas apresentas no ambiente físico “cada vez menos agrupadas, cada vez mais bem iluminadas” (Malraux, 2011, p. 120).

O ápice da aplicação do conceito de “museu imaginário” pode ser materializado na publicação *O museu imaginário da escultura mundial (Le Musée Imaginaire de la sculpture mondiale)*, de Malraux, que contou com três volumes, sendo eles: “I - *La statuaire* (A estatuária), de 1952; II - *Des bas-reliefs aux grottes sacrées* (De baixo-relevos às grutas sagradas), de 1954; e III - *Le monde Chrétien* (O mundo Cristão), de 1955” (Micchelli, 2012, n.p.). A seguir podemos ver uma icônica fotografia do escritor durante o processo de criação do segundo volume, posando em seu estúdio em Boulogne-sur-Seine, perto de Paris, em 1953 para o fotógrafo Maurice Jarnoux.

Figura 10: André Malraux em sua casa em Boulogne, no processo de criação de seu livro Museu Imaginário da Escultura Mundial, 2º v, em 1953. (Foto de Maurice Jarnoux/Paris Match). Título original: *André Malraux chez lui*.



Fonte: <https://neatlyart.wordpress.com/2013/05/30/andre-malraux-chez-lui-maurice-jarnoux-over-the-last/>. Acesso em: jan. 2025. Foto de ©Maurice Jarnoux.

Portanto, o Museu Imaginário da Escultura Mundial é uma proposta onde Malraux pôde montar sequências de reproduções fotográficas com esculturas importantes para a história da arte ocidental, de acordo com seus próprios critérios de curadoria. Ele conseguiu deslocar o objeto de arte do espaço físico do museu e experimentar na prática as facilidades de dispor da imagem de objetos para refletir sobre a posição que ocupavam em uma linha cronológica.

1.3 A moldagem como objeto de museu

A percepção e a reflexão sobre a sociedade enquanto tema e função social nos museus começa a reverberar com mais amplitude no período Entreguerras, aproximadamente entre 1918 e 1939. Nesse cenário, surgiu o Escritório Internacional de Museus¹⁸ (OIM, *Office International des Musées*), vinculado ao Instituto Internacional de Cooperação Intelectual (IICI, *Institut International de Cooperation Intellectuel*, da Liga das Nações, em 1926¹⁹. Contudo, por conta da Segunda Grande Guerra, tanto o órgão quanto suas vinculadas se extinguiram. A remodelação do sistema deu origem à Organização das Nações Unidas (ONU), à Organização das Nações Unidas para a Educação, a Ciência e a Cultura (UNESCO) e ao Conselho Internacional de Museus (ICOM).

O primeiro diretor do ICOM foi Georges Rivière²⁰, que permaneceu no cargo de 1946 a 1962. Já no ano de criação da organização, uma definição de museu é lançada — esta “inclui todas as coleções, abertas ao público, de material artístico, técnico, científico, histórico ou arqueológico, incluindo zoológicos e jardins botânicos, mas excluindo bibliotecas, exceto na medida em que mantenham salas de exposição permanente” (ICOM, 1946 *apud* Lehmannová, 2020, tradução nossa). Durante os anos 1950 e 1960, a essa definição foi acrescida a necessidade de atender ao “interesse público e o papel educativo do museu” (Lehmannová, 2020, p.2, tradução nossa), bem como a possibilidade de se cultivar o prazer naquele espaço. (*Ibid.*). A partir de 1971, com a gestão de Jan Jelínek²¹, o ICOM se abre para mais membros, seguindo a tendência progressista do bloco socialista, e o campo se volta a novas questões. Portanto, em 1974, é acrescentada à definição a categoria “sem fins lucrativos”, então, uma nova definição foi estabelecida trazendo discussões em torno do objeto da museologia. (Lehmannová, 2020).

Tais debates gerados pelo ICOM influíram na criação de comitês para debater questões específicas dos museus e da museologia — campo disciplinar que estava se formando —, corroborando com a sua autonomia científica. O Comitê Internacional de

¹⁸ No Capítulo 2, explicaremos melhor a atuação do OIM, pois abordaremos como a revista *Mouseion*, editada pelo órgão orientou os Estados-nações em torno da organização e da produção de moldagens de seu patrimônio, para a criação de museus e para intercâmbio cultural, uma vez que a fotografia ainda não era tão popular e usual.

¹⁹ Para saber mais: <https://pt.unesco.org/courier/2020-1/liga-das-nacoes-um-sonho-universal-que-resistiu-ao-teste-do-tempo>. Acesso em: ago. 2023.

²⁰ Georges Henri Rivière (1987-1985), museólogo, foi o idealizador do Museu Nacional de Artes e Tradições Populares (MNATP) em Paris. Teve papel importante para o conceito de ecomuseu. (Rivière, [1983] 2021).

²¹ Jan Jelínek (1926-2004) museólogo e antropólogo tcheco, presidente do ICOM de 1971 a 1977 e primeiro presidente do ICOFOM em 1977.

Documentação (CIDOC/ICOM) foi criado em 1950 e herdou a preocupação do recém-extinto OIM com a necessidade de padronização da informação em catálogos de acervos, particularmente os de museus de arte. (CIDOC/ICOM, 2014). Já o Comitê Internacional para a Museologia (ICOFOM/ICOM), foi fundado em 1977 por iniciativa de Jan Jelínek, com o objetivo de promover a pesquisa e o pensamento teórico no mundo dos museus. Desde então, o comitê organiza simpósios anuais e publica periódicos como o *Museological Working Papers* (MuWoP) e a revista anual *ICOFOM Study Series* (ISS). Este último comitê aborda o estudo da fundamentação teórica que orienta as atividades museológicas ao redor do mundo ou, de forma mais geral, a análise das diferentes formas que os museus podem assumir (Carvalho, 2022).

Zbyněk Zbyslav Stránský foi um dos principais teóricos a tratar do objeto de estudo da museologia. Ele nega que o objeto em si, ou apenas “o museu”, seja o foco da disciplina, sendo que importa, também, relacioná-lo aos sujeitos da sociedade, em outras palavras, a suas funções sociais. A partir da definição dada por ele, outros pesquisadores foram sistematizando os objetos de estudo desse campo e delimitando se este seria uma ciência ou uma disciplina científica. A filósofa Anna Gregorová concorda com ele quando diz que a museologia retrata a relação entre ser humano e realidade. Entretanto, junto com Klaus Schreiner, dele discorda no quesito de que seja uma ciência. (Baraçal, 2008).

A museóloga Waldisa Rússio Camargo Guarnieri descreve “o fato museal” como sendo o estudo da museologia. Para a autora está delimitado entre os sistemas de conhecimento e “a musealização se preocupa com a informação trazida pelos objetos (*lato sensu*) em termos da documentalidade, testemunhalidade e fidelidade” (Guarnieri, 1986, p.83). Com base nas discussões formuladas pelo ICOFOM/ICOM, a abordagem teórico-filosófica se direciona em torno do museu enquanto fenômeno, e da museologia enquanto campo disciplinar, além de como esta exerce influência no conhecimento contemporâneo, isto é, como ela se coloca na relação entre ser humano e realidade.

Para esta tese, compreender os percursos teóricos da museologia é fundamental para situar o objeto de pesquisa nesse campo do conhecimento, mesmo que tal tema se insira em um recorte temporal anterior à sua sistematização. Ainda assim, torna-se necessário analisá-lo a partir das categorias e perspectivas fornecidas por essa nova ciência, a fim de construir uma abordagem crítica e atualizada. Nesse contexto, seguimos este primeiro capítulo com debates promovidos pelo ICOFOM/ICOM em 1985 acerca da exibição de originais e de substitutos em museus. Contudo, apenas no último capítulo desta tese é encontrada uma definição precisa do “museu moderno” — oferecida por Auguste Perret, denominado “arquiteto-museologista” por Gustavo

Barroso (Sá, 2019) —, a qual, embora reflita o contexto de sua época, enriquece e complementa significativamente a discussão.

1.3.1 A cópia como objeto de estudo da museologia

Em 1985, o ICOFOM reuniu seus membros para discutir a teoria da museologia em relação à exibição de originais e substitutos em museus. Tal conferência gerou as publicações *Originals and Substitutes in Museums* (*Originais e substitutos em museus*) dos ISS, de números 8 e 9. No editorial, Sofka separa as sessões em quatro eixos:

(1) conceitos e definições; (2) justificativas de uso — limites éticos e legais (falsificações x cópias oficiais e a pedido); (3) tipologias de substitutos; (4) conflitos práticos que impactam a cadeia operatória museológica — substitutos são parte das coleções ou apenas recursos de comunicação? (Sofka, 1985, p.11, tradução nossa).

A seguir, são destacadas algumas das discussões e questões conceituais, terminológicas e epistemológicas dos substitutos, apresentadas pelos teóricos presentes no simpósio em artigos ou comentários.

Acreditamos que a tendência para a escolha da temática em discussão no ICOFOM de 1985 tenha relação com a inauguração da Gruta de Lascaux II, em 1983. Esta, uma versão, foi criada para substituir a visitação da gruta original e poupar-a dos riscos provocados pelo grande fluxo de visitantes. A réplica foi instalada ao seu lado, a cerca de 200 metros de distância, e consiste em uma cópia de partes das paredes da original. A dimensionalidade é proporcionada por um *bunker* de camada dupla de cimento, que reproduz a rocha calcária, as pinturas parietais foram copiadas por artistas plásticos a partir de fotografias detalhadas (técnica de fotogrametria, mais bem detalhada na seção 1.3.2 desta tese).

A Gruta de Lascaux — a original — apresenta grandes salões com pinturas rupestres que se mantiveram estáveis por 17.000 anos devido ao desconhecimento de sua existência. As pinturas que permaneceram milhares de anos em um ambiente escuro, com umidade e temperatura constantes, sem a entrada de novos contaminantes e poluentes, mantiveram-se muito bem conservadas. Em 1940, tão logo foi encontrada, foi colocada à visitação pública. Rapidamente os pigmentos começaram a se degradar. Logo, por determinação de Malraux, que à época também era Ministro da Cultura da França, foi fechada ao público em 1963, após ficar pouco mais de duas décadas aberta. A partir da década de 1970 foram realizados estudos para mapear e fotografar toda a extensão da caverna, de modo a tornar exequível sua reprodução. As discussões sobre a abertura ou não de uma réplica permearam as duas décadas seguintes. Por falta de recursos, a parte visitável só foi concluída e inaugurada no início dos anos 1980.

De volta ao ISS de 1985, tendo em vista o contexto que pode ter gerado o debate, poderemos explorar com mais clareza a visão dos teóricos sobre a relação dos objetos originais e seus substitutos em museus. Assim, a importância de sempre observar a cópia como um “objeto portador de dados” é enfatizada por Van Mensch, que entende que todo objeto possui ideias em sua matéria. Para ele, apesar de as máquinas produzirem cópias muito idênticas, todas elas serão diferentes de um original, pois sempre será uma interpretação subjetiva captada de quem a produz, apreendida de forma distintas entre os indivíduos. (Van Mensch, 1985).

Deloche concorda que toda cópia é uma obra nova, uma vez que é uma leitura da original, mas, para ele, o compromisso de preservar e de exibir decreta a função patrimonial e epistemológica de todas. (Deloche, 1985). Nesse sentido, Van Mensch acrescenta que as informações reproduzidas em uma cópia também dependem do uso que ela terá. Do ponto de vista arquivístico, é indiscutível a importância dos dados intrínsecos ao original. Já para a comunicação, a cópia é mais facilmente tolerada, visto que “os requisitos para um objeto em exposição são, em geral, restritos a uma parte muito limitada do seu valor informativo total, com ênfase no seu impacto visual” (Van Mensch, 1985, p.17, tradução nossa).

A falsificação é explicada por Van Mensch com base em cinco categorias que podem ser vistas na tabela 2. No caso dos falsos (ou “fakes”) são objetos que tiveram seus dados históricos ou materiais adulterados, com o acréscimo de assinatura ou data. Isto é, uma invenção em cima de algo que já existe, por má-fé. (Van Mensch, 1985). Esse é um conceito que se aproxima do que Brandi chamaria de um objeto em estado de falsidade por comprovado dolo de quem produziu a informação errada, pois teve a intenção de enganar o observador. (Brandi, 2008) No caso de artistas que fazem falsificações sem um modelo, normalmente produzem “cópias livres” (*free copies*) inspiradas em imitações de estilo (*stylistic copy*). Quando a falsificação é feita a partir de um modelo que já existe, trata-se de um “pastiche”. Vejamos, portanto, na tabela a seguir, a sistematização das categorias e a terminologia das várias possibilidades de cópias descritas por ele:

Tabela 2: Tipologias de cópias por Peter Van Mensch (1985).

CATEGORIA	DEFINIÇÃO	TIPOLOGIA	
I - Objeto produzido ao mesmo tempo e com o mesmo método:	Produzido sem modelo em tiragens.	Múltiplo; duplicado; duplicata.	
II – Modelo, e modelo baseado em objeto:	Estudo preparatório, objeto original que se perde durante o processo de produção.	Modelo; maquete; estudo preparatório; protótipo.	
III - Impressão e matriz:	Gravura em geral (xilogravura, litogravura), fotografia, negativo; moldagem e molde.	Negativo; impressão; molde/moldagem.	
IV - Cópia:	A: Original reproduzido exatamente (cópia; reprodução; imitação; falsificação, fraude).	A1: Obra produzida pelo próprio artista ou por seus assistentes ou pupilos, enquanto ele ainda está vivo. A2: obra produzida depois do tempo de vida do artista.	Réplica; peça feita pelo estúdio do artista. Cópia; réplica; <i>fac-símile</i> .
	B: Original não está exatamente reproduzido.	B1: Pastiche.	Pastiche; plágio.
		B2a: imagem não está exatamente reproduzida/comentário de artista.	Paráfrase; paródia; interpretação; comentário.
		B2b: completada ou restaurada.	Reconstrução.
		B2c: parcialmente reproduzida.	Modelo.
		B3a: imagem exatamente reproduzida, mas em escala (tamanho diferente)	Modelo; maquete.
		B3b: imagem exatamente reproduzida, mas o material não é o mesmo.	Réplica; reprodução; <i>fac-símile</i> ; modelo de cera; moldagem de gesso; holograma; anastilose.
V - Cópia livre:	Cópia livre; cópia do estilo; escola do artista; ateliê do artista.		

Fonte: Van Mensch, 1985, p.125-126, adaptação e tradução nossa, 2023.

Ainda segundo Van Mensch, a reprodução de esculturas sempre gerou menos espanto que a de pinturas, pois as moldagens em gesso estão há muito tempo presentes nas artes. O autor considera que essas cópias podem ser até mais completas que seus originais, como no caso das que desapareceram, das que passaram por restaurações desastrosas ou se deterioraram. Em casos como esses, a moldagem representa a “recordação de uma situação anterior do original” (Van Mensch, 1985, p.19, tradução nossa). Entretanto, Paul Perrot analisa que se formou um conceito, a partir da década de 1930, de que é “falso, errado ou humilhante exibir cópias em gesso”, pois “sentia-se que forneciam uma visão distorcida ao visitante do museu: sugerem um senso de valor

errado. Assim, uma campanha internacional de fato as baniu das galerias para os porões e dos porões para outros depósitos onde muitos viraram pó" (Perrot, 1985, p.61, tradução nossa). Já para Pontus Hellström, "o objeto não muda pela informação de que é uma cópia, entretanto, o observador muda sua postura radicalmente perante o objeto em questão" (Hellström, 1985, p.40, tradução nossa), isto é, a falta de "aura", pode mudar a percepção.

Dos autores do ISS 8, pelo menos quatro concordaram que a substituição do objeto original por motivos de preservação do mesmo pode ser uma solução. (Deloche, 1985; Maröevic, 1985; Van Mensch, 1985a; Desvallées, 1985). Os limites éticos e profissionais para exibição de cópias em museus devem ser observados criteriosamente. Também é preciso ter prudência ao se produzir uma cópia, já que a volumetria e as cores podem até ser "iguais", mas espera-se diferenciação quanto aos materiais do original. (Hellström, 1985). Quando os substitutos são usados no lugar do original, é necessária a devida identificação da cópia, visando que a documentação museológica e a comunicação da exposição não gerem erros de interpretação. (Van Mensch, 1985a).

Van Mensch ainda critica os processos de restauro das obras que enfatizam apenas a abordagem artística e estética, em detrimento do valor documental. Para ele, os objetos originais que já passaram por muitos processos de restauração, cujas informações materiais foram negligenciadas, acabaram por transformar a obra "em sua própria cópia" (Van Mensch, 1985, p.19), isto é, uma versão dela mesma. Desse modo, associamos seu pensamento à ideia que Dvořák apresenta sobre as intervenções exageradas. Não obstante, Perrot destaca a importância de ter em mente que é inevitável que um dia o original vá se transformar em uma versão de si mesmo, isso por conta da necessidade de restauro e porque, muitas vezes, são excessivamente restauradas (Perrot, 1985).

Schreiner traz os conceitos de "objetos autênticos" e "materiais auxiliares" em museus. Ele concorda com os outros autores ao admitir que a autenticidade não é permanente, mas um estado relativo que surge quando a informação transmitida por um objeto é realmente genuína e verdadeira. Nesse aspecto, o valor de um objeto, mesmo sendo substituto, transmite autenticidade em suas evidências e testemunhos. Porquanto, a função — principal — do museu de "coletar fontes autênticas de conhecimento e de experiências emocionais estará sendo cumprida" (Schreiner, 1986, p.65). André Desvallées resume bem essa discussão, declarando que, partindo-se do princípio de que tudo pode ser musealizado, uma cópia que entra em um museu pode ser "objeto de museu", também conhecido como "museália" (Desvallées, 1985, p.87, tradução nossa). Entretanto, quando é necessário dispor de materiais secundários para

ajudar a comunicação museológica, deve-se os classificar como materiais auxiliares — o que inclui todas as formas de cópias gráficas, imagéticas ou tridimensionais, bem como os textos, as tabelas e ilustrações, entre outros recursos expográficos. (Schreiner, 1986).

Van Mensch sugere o conceito de “aura” da obra de arte quando avalia que muitos museus apelam para o fato de apresentar o objeto original, fazendo-se valer da conotação emocional do objeto. Dessa forma, sustentam a necessidade do público de estar presente perante o original, como algo que nunca será copiado. (Van Mensch, 1985). Deloche destaca que o culto ao original jamais será deixado de lado por conta da existência de reproduções, visto que corroboram e propagam no imaginário popular a imagem da obra de arte. Assim, para ele, “o alcance epistemológico da substituição do objeto original por um análogo” (Deloche, 1985, p.35, tradução nossa) merece reflexão e avaliação quanto à pertinência “da mutação imposta ao museu neste processo” (*Ibid.*, p.36). Por isso enfatiza o caráter educativo das reproduções, dado que elas evocam nas pessoas o que é considerado um bem cultural, e “sem este processo de reapropriação do patrimônio, o público torna-se indiferente ao patrimônio coletivo e a conservação dos originais perde seu significado” (*Ibid.*, p.37). Para Desvallées, no museu de arte impera a contradição presente na linha tênue entre a difusão de conhecimento e o culto ao original.

Na edição número 9 do ISS, de 1985, os autores revisam alguns pontos tratados no simpósio, publicados na edição 8. Então, Stránský explica que, quando a relação entre o homem e a realidade proporciona “musealidade” a algo, este se torna uma museália. Igualmente, por receber nova função, ele ganha uma nova semântica, já que se torna também um testemunho autêntico ou um documento de fatos naturais ou sociais. Eis que, para o autor, o momento de originalidade não está ligado apenas à peça em si, e sim à relação entre este possível objeto de museu e o fenômeno que ele representa. Dessa forma, ele ganha a função de autêntico testemunho, mesmo sendo uma cópia. (Stránský, 1985).

1.3.2 *Moldagens em museus: Provocações contemporâneas*

Como vimos ao longo deste capítulo, o juízo de valor atribuído a uma cópia pode se modificar com o passar do tempo. Por isso, depois de discorrer sobre as visões a respeito da cópia ao longo do tempo, enfim podemos nos perguntar: qual será a finalidade de uma moldagem no século XXI? Quanto àquelas do passado, Perrot foi categórico ao reparar que muitas delas foram colocadas bem escondidas nos porões dos museus, por conta da falsa, porém popular, ideia de que era errado ou feio exibir

cópias. (Perrot, 1985). Entretanto, estas possuem uma data, e pertencem a um período histórico, como bem lembraram Brandi (2008) e Van Mensch (1985). Então, faz-se necessário as ressignificar e proporcionar novas possibilidades de comunicação, com a exibição correta de suas informações e intenções.

Os museus são espaços de guarda de testemunhos materiais e imateriais, tendo isso em vista, torna-se importante que as concepções curatoriais contemporâneas abarquem a problematização dos discursos históricos e artísticos sobre os recortes da memória social que as coleções e os museus nos “contam”, de forma que contemplam a pluralidade de visões que os compõem. Segundo Cristina Bruno, o museu deve estar articulado com os estudos relativos às áreas responsáveis pela seleção, coleta, pesquisa, identificação, interpretação e comunicação de seus objetos, favorecendo a extroversão e a fruição do público em relação ao acervo (Bruno, 2008). Ademais, citamos Diana Lima para destacar como a terminologia museológica tem caráter relevante para o processo de consolidação científica desse campo de conhecimento:

[...] a terminologia profissional é elemento primordial para elaboração da linguagem documentária relativa a sistema de indexação e recuperação da informação que representa os conteúdos referentes à produção que diz respeito à reflexão questionadora sobre o campo da museologia. E também aos elementos musealizados como coleções, acervos, territórios e demais manifestações relacionadas à representação museológica que atende pelo modelo cultural museu. Portanto, um conjunto temático especializado que precisa ser disseminado nos serviços de informação dos museus para atendimento das necessidades da demanda no local musealizado ou por acesso remoto. (Lima, 2013, p.384).

Nesse sentido, trouxemos termos e conceitos importantes para o entendimento de um museu cuja temática seja composta por tipos de cópias, e para se compreender as cópias em museus. Assim, apontamos que as informações sobre os acervos de moldagens prestadas pelos museus aos seus visitantes precisam divulgar de maneira eficaz o que é esse objeto, como foi produzido, porque está sendo exposto, a qual período pertence, bem como as motivações para sua confecção. Além disso, qual original está ali representado e porque, a fim de evitar equívocos e levar a uma apreensão mais precisa da realidade. Isso requer o diálogo com toda a cadeia operatória de tratamento museológico (conservação e documentação) e comunicação (exposição e ação educativo-cultural). (Bruno, 2008). Já Marília Cury aponta que tal colaboração é feita com a priorização do trabalho em equipe — pesquisadores, museólogos, designers e educadores dedicando-se juntos — no processo para alcançar um único objetivo. Ou seja, a integração de especialidades e vozes que defendem os objetivos de uma mostra que, no Brasil, é coordenada por museólogos. (Cury, 2009).

Christine Azzi, ao analisar a relação entre os museus reais e os imaginários, a partir de Malraux, lembra-nos que o museu é “um espaço de produção de sentidos e de imagens que dialogam com o espectador, interrogando e confrontando o olhar” (Azzi, 2018, p.232). Nessa acepção, é pertinente refletir que os eles são não apenas lugares de construção de significados, mas também espaços de poder entre diferentes áreas e grupos sociais, visto que são baseados em seleções. Há um compromisso ético fundamental em fornecer informações documentais claras quando um objeto em exposição se trata de uma moldagem ou cópia, uma vez que o público confia na veracidade dos dados transmitidos nesses ambientes.

Helena Ferrez assinala que os objetos, enquanto veículos de informação, “têm na conservação e documentação as bases para se transformar em fontes para pesquisa científica e para a comunicação que, por sua vez, geram e disseminam novas informações”, úteis para “pesquisas ou instrumentos de transmissão de conhecimento” (Ferrez, 1994, p.65). Logo, diretrizes bem definidas quanto às bases citadas por Ferrez, à exibição e demais formas de comunicação das moldagens para com o público são aspectos essenciais para que não haja dissociações ou distorções. Portanto, a aplicação de uma terminologia padronizada e adequada para diferenciar as cópias dos originais, seus materiais e técnicas, bem como a época de execução e autoria, são premissas que devem ser de conhecimento de todo corpo técnico que documenta e registra dados dos acervos e coleções. A ficha de catalogação pode fornecer pareceres falsos e gerar interpretações erradas dos objetos quando informações da cópia são misturadas às do original²².

Compreender as técnicas e materiais que compõem um objeto é fundamental para o classificar, não apenas nas fichas de identificação, mas influindo também para seu correto posicionamento físico dentro da reserva técnica ou nas salas de exposição, assim como para atentar aos parâmetros de acondicionamento específicos de cada matéria. A exemplo, citamos o caso de uma moldagem que apresenta em seu interior uma estrutura metálica, para sustentação das partes: em condições ambientais desfavoráveis, o gesso atrai umidade e prejudica a conservação do metal, favorecendo a oxidação do mesmo, que, por sua vez, mancha e degrada o gesso. A contribuição da equipe de conservação é fundamental, já que a área deve estar em pleno diálogo com toda a cadeia de montagem das exposições, quanto ao manuseio seguro das obras, bem como de suas condições e modos de exibição (iluminação, parâmetros ambientais etc.), para melhor preservação e legibilidade da obra.

²² Diagnósticos de situações como essas podem ser identificados no levantamento e análise realizados no artigo Mota; Sá, 2023.

Na contemporaneidade, as digitalizações propõem técnicas não invasivas, ou não destrutivas, já que não há contato direto com o objeto a ser copiado. O escaneamento 3D consiste em métodos automáticos de restituição fotogramétrica digital e sistemas de varredura total da superfície por feixes de raios laser que, quando projetados em direção ao objeto, têm o sinal de retorno no sensor do equipamento, que então calcula a distância para geração de nuvens de pontos de referência. (Victorio, 2019)²³. A fotogrametria é uma metodologia mais antiga, porém ainda utilizada, conforme explica Telma Victorio (2019), consistindo na combinação de fotos a partir de diferentes ângulos. Assim, é possível gerar um modelo virtual, que possibilita a impressão tridimensional de qualquer escultura — pela deposição em camadas de filamentos de polímeros termoplásticos —, tornando-se uma ferramenta útil para a preservação, à medida que pode servir de *backup* de dados para documentações e diagnósticos de estado de conservação²⁴, para investigação da técnica da obra copiada etc.

Novas tecnologias já vêm sendo aplicadas em processos experimentais de restauração de bens culturais. Atualmente, admite-se reprodução ou reconstituição, complementação e reposição, para a recuperação da funcionalidade estrutural e/ou da estética do objeto, desde que exista documentação detalhada em fontes primárias e que os acréscimos fiquem bem registrados. No entanto, faz-se necessária uma análise cuidadosa do caso, e a discussão dos conceitos e critérios entre os profissionais envolvidos na tomada de decisão — esta última deve ser conjunta e oferecer responsabilidade ética quanto ao conceito da obra, sua autenticidade e sua materialidade. Como exemplo temos a decisão discutida e aprovada pelo Núcleo de Memória e Patrimônio, responsável pela restauração das portas e janelas do casarão histórico do Centro Comum Luiz Estrela, em Belo Horizonte, que optou por substituir frisos faltantes da talha das portas por próteses em 3D, produzidas junto ao Laboratório Aberto, do Serviço Nacional de Aprendizagem Industrial (Senai) do Estado de Minas Gerais²⁵. As impressões seguiram critérios como a diferenciação dos materiais originais e a fácil remoção da intervenção (foi fixada por cavilhas de madeira). O mapeamento e as medições para a modelagem tridimensional foram realizados no software *Trimble*

²³ Victorio destaca ainda três projetos que usaram tais metodologias de moldagem digital de grandes obras de arte: (1) *The Digital Michelangelo Project: 3D Scanning of Large Statues*; (2) *The Uffizi Digitization Project*; (3) *3D-Centered Information System for the Documentation of a Complex Restoration Intervention*. (Victorio, 2020).

²⁴ Quando se tem esse tipo de informação do acervo é importante atentar-se para políticas de preservação relacionadas à tecnologia, respeitando as diretrizes convencionadas para esse suporte e suas atualizações. (Ferreira, 2006).

²⁵ Para saber mais: <https://www.fiemg.com.br/area-de-interesse/inovacao-e-tecnologia/laboratorio-aberto/>.

Sketchup e a impressão no material Acrilonitrila Butadieno Estireno (ABS)²⁶, por apresentar resistência mecânica à variação de temperaturas. Foi aplicada uma camada de resina epóxi sobre o plástico, para proteção. (Ribeiro *et al.*, 2021).

Em termos de comunicação, tanto o escaneamento quanto a impressão 3D proporcionam uma infinidade de sugestões metodológicas, que vão desde as ultramodernas possibilidades de realidades virtuais, onde o visitante pode observar a peça diretamente de sua casa ou em formulações didáticas no próprio museu. Se o objeto estiver impresso, pode oferecer uma proposição táctil — sobretudo para criação de recursos expográficos de acessibilidade, especialmente para a inclusão de portadores de deficiências visuais —, sendo útil também às ações educativas que visam o conhecimento de técnicas, texturas ou formas experimentais e sensitivas para fruição das obras.

Em 2017, foi lançada junto à UNESCO a declaração para Reprodução de Arte e Patrimônio Cultural (ReACH, *Reproduction of Art and Cultural Heritage*), em comemoração aos 150 anos da convocação proposta por Cole, em 1867, em Paris (ver item 2.2 desta tese). Tal iniciativa partiu do Museu *Victoria & Albert* (V&A) e da Fundação *Peri Crafttable*, em diálogo e consultoria com profissionais (curadores, museólogos, conservadores etc.) de diversos países na Europa, América do Norte, África e Ásia, e teve o intuito de fomentar a discussão sobre a necessidade de padrões e diretrizes de escaneamento, reprodução, armazenamento, compartilhamento, definições e colaborações em torno dos avanços tecnológicos para a digitalização de obras de arte e do patrimônio cultural no século XXI. (ReACH, 2017). Como um dos resultados, desde 2018, o V&A editou a revista *Cultura de cópia: Compartilhamento na era da reprodução digital* (*Copy Culture: Sharing in the Age of Digital Reproduction*). Seus artigos discutem ética — como questões de direitos autorais e créditos —, analisam os avanços tecnológicos, projetos existentes e as modificações nas convenções de 1867 e 2017 (Cormier, 2018), de modo a promover coletivamente um roteiro para a futura produção e utilização de cópias digitais²⁷.

²⁶ O Acrilonitrila Butadieno Estireno (ABS) é uma resina termoplástica derivada do petróleo.

²⁷ Desde então, o museu também disponibiliza suas digitalizações na plataforma Sketchfab, que propõe planos de compartilhamento de modelos 3D. Disponível em: <https://sketchfab.com/>. Acesso em: mai. 2025.

Figura 11: Foto de capa da apresentação da Declaração ReACH, 2017.



Fonte: <https://vanda-production-assets.s3.amazonaws.com/2017/12/15/14/49/22/a743acd8-6522-48ce-8700-7b78e59c8bf2/ReACHDeclaration.pdf>. Acesso em: out. 2023.

Um exemplo brasileiro e contemporâneo da utilização de novas metodologias para digitalização de obras de arte, promoção de exposições itinerantes e, consequentemente, para uma proposta de inclusão e educação museal, foi o projeto “Arte Sacra para ver e sentir”, lançado pelo Museu de Arte Sacra de São Paulo (MAS/SP) em 2019. Desde então, já conseguiu levar a mostra para seis cidades, além de duas exibições na própria capital paulista. Com essa finalidade, cerca de setenta obras do acervo da instituição foram escaneadas e replicadas por impressoras 3D em ABS, sobre o qual foi aplicada policromia executada manualmente, respeitando as cores originais (Corso, 2020).

Atualmente, pesquisadores ligados ao Instituto de Ciência, Tecnologia e Inovação (ICTI), da UFBA, e ao Instituto Federal da Bahia (IFBA) estão desenvolvendo um projeto no MAS/UFBA com foco em tecnologia assistiva. O intuito do trabalho é a digitalização através de técnicas de fotogrametria para impressão 3D ou recorte a laser de peças do acervo do museu. Estes novos formatos de moldagens, ainda em fase de testes e elaboração de protótipos, seriam utilizados como recurso museológico durante a visitação de pessoas cegas ou com baixa visão. No caso de esculturas, estão sendo

geradas impressões em ABS ou em Ácido Poliláctico (PLA)²⁸. Além disso, uma pintura sobre tela selecionada como modelo da ação ganhou “tridimensionalidade” através de lâminas de MDF sobrepostas em camadas contendo a textura e contornos retratados na obra. O projeto piloto contou com audiodescrição gerada por Inteligência Artificial (IA), e com uma experimentação pelos usuários do Instituto de Cegos da Bahia. (Silveira *et al.*, 2024a).

Ainda a exemplo da relevância do tema na contemporaneidade, Arianna Esposito e Sophie Montel destacam que “as moldagens, antigas, obsoletas e esquecidas em depósitos” têm um potencial atual, pois “oferecem uma nova perspectiva ao pesquisador e novas modalidades de exposição para os visitantes” (Esposito; Montel, 2021, p.83). Nesse âmbito, citam a exposição *Esculturas Infinitas* — organizada e coproduzida pela Fundação Calouste Gulbenkian e a Belas Artes de Paris, em colaboração com a Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa (FBAUL) —, que esteve aberta ao público entre 2020 e 2021. A proposta foi explorar situações entre o gesso e o digital, discutindo os processos desde a técnica antiga de produção às possibilidades de práticas artísticas nos dias de hoje²⁹.

As lojas dos museus popularizaram a imagem das obras de arte, fomentando o “fetiche” possibilitado por sua reproduzibilidade técnica, e ainda gerando fonte de recursos para a instituição. Nessa linha, a loja de museus (livre tradução para “boutique de musées”) é um estabelecimento público francês que comercializa produtos criados em torno das obras, com a aprovação dos curadores dos museus nacionais representados³⁰. Por exemplo, há no catálogo on-line da boutique reproduções em miniatura da “Vitória de Samotrácia” que, de acordo com o texto de venda de reduções encontrado na página da loja na internet, foram possibilitadas pela confecção de um “molde feito a partir de uma impressão da obra original exposta no Louvre”, também utilizado para “integrar as últimas restaurações realizadas no original”. (Boutiques, s.d.).

²⁸ Os filamentos Acrilonitrila Butadieno Estireno (ABS) e Ácido Poliláctico (PLA) são materiais comumente utilizados para impressão 3D, mas têm características diferentes. A escolha entre um ou outro depende do tipo de peça a ser impressa, da resistência necessária e da facilidade de impressão.

²⁹ Disponível em: <https://gulbenkian.pt/museu/agenda/esculturas-infinitas-do-gesso-ao-digital/>. Acesso em; out. 2022.

³⁰ A loja é uma espécie de livraria, com mais de 44 unidades desde 1999. Vende on-line, está vinculada ao Ministério da Cultura da França, e é uma iniciativa que decorreu da *Réunion des musées nationaux* (RMN), esta fundada em 1895 para gerir fundos e projetos dos museus e coleções do país. Atualmente trabalha com instituições como: Museu do Louvre; Museu d'Orsay; Museu dos Palácios de Versalhes e Trianon; Museu de Artes Asiáticas – Guimet; Museu do Luxemburgo; Museu Nacional Picasso-Paris; Grande Palácio; Museu Nacional de Arte Moderna – Centro Georges Pompidou. Disponível em: <https://www.boutiquesdemusees.fr/fr/article/2-qui-sommes-nous.html>. Acesso em ago. 2023.

Figura 12: Catálogo virtual do site “Boutique de Musées”.



Fonte: <https://www.boutiquesdemusees.fr/fr/cadeaux/musee-du-louvre/111-antiquites-gallo-romaines-greco-romaines/1/>. Acesso em: ago. 2023.

A partir dos anos 1960, a popularização de uma aparência de cópia foi exaustivamente explorada pelo movimento *Pop Art*, que ofereceu a noção de produto, reformulando os conceitos anteriormente traçados a objetos desse tipo, como o “*kitsch*”, que copiava objetos massificados. A imagem do objeto foi repetida e reimpressa em série “intensamente coisificada”, pensada para o consumo (Argan, 1995). Nesse sentido, o museu imaginário conceituado por Malraux, antes restrito aos catálogos, hoje está presente em objetos que evocam e resgatam a memória de determinado museu, ou obra ali exposta — isto é, os *souvenirs*, como os vendidos pelas lojas de museus. Assim, cada visitante pode montar suas próprias exposições particulares com seus imãs expostos em suas geladeiras, ou dispor de reduções de esculturas em suas estantes, junto aos livros e outros objetos afetivos³¹.

As transformações que atravessaram a moldagem ao longo do tempo são diversas. Os objetivos de divulgação e popularização da imagem estão cada vez mais evidentes, fornecendo um uso *pop* à museália, às vezes até apelativo. Antes, os museus vendiam reproduções pensando no ensino de arte e na formação de acervos pessoais; hoje, elas são vendidas como objetos de decoração e “*souvenir*”, em variadas cores e escalas de tamanho. Vale colocar, igualmente, que chegamos a um sistema em que as

³¹ Por sua vez, quando o *souvenir* do objeto de museu entra na vida pessoal e afetiva do indivíduo, pode corroborar com a objetificação da materialidade do seu “museu interior”, este, uma categoria definida por Scheiner (2015).

pessoas acessam as informações visuais das obras em exposições a partir de seus próprios aparelhos tecnológicos portáteis — *smartphones*, microcomputadores, *tablets* etc. Como explica Monique Magaldi, através do ciberespaço abrem-se múltiplas possibilidades, inclusive as de museus virtuais e de patrimônios digitais, em seus mais diversos níveis e sentidos de virtualidades e de realidades³². (Magaldi, 2015).

Nesse cenário, também já podemos “entrar” nos museus do mundo todo, inclusive colocar lado a lado obras de distintos lugares e períodos, por meio de leituras comparadas a partir de quaisquer referenciais, não mais apenas daqueles impostos pelos museus, por seus livros e catálogos — nem mesmo pelo compêndio do Museu Imaginário da Escultura Mundial, de Malraux —, e potencializados pelas ferramentas da internet. Uma vez lançadas algumas provocações contemporâneas, a partir de agora deixaremos a especulação do futuro por aqui, visto que a proposta desta pesquisa está interessada na reprodução do volume no espaço real, percorrido sobretudo nos séculos XIX e XX — o que será aprofundado nos capítulos seguintes.

³² Para saber mais sobre contexto e definições dos cibermuseus, ver Magaldi; Brulon; Sanches, 2018.

CAPÍTULO 2

MUSEUS DE MOLDAGENS (NACIONAIS) COMO TIPOLOGIA DE MUSEU A PARTIR DAS PUBLICAÇÕES DA REVISTA MOUSEION

2 MUSEUS DE MOLDAGENS (NACIONAIS) COMO TIPOLOGIA DE MUSEU A PARTIR DAS PUBLICAÇÕES DA REVISTA *MOUSEION*

Como vimos no primeiro capítulo, moldagens em gesso sempre foram comuns na arte e em suas formas de representação. Seja para esboçar um trabalho, seja como recurso expográfico, ou para substituir originais tendo em vista a conservação ou acessibilidade, e até mesmo como material didático referente a acervos e coleções. Neste capítulo, no entanto, buscamos as matrizes que corroboraram com a percepção de que as moldagens poderiam formar uma tipologia pertinente a cada nação, isto é, os museus de moldagens nacionais.

Inicialmente, estabelecemos um panorama das propostas antecessoras, de cooperação e intercâmbios de moldagens, ainda no século XIX — como as heranças da *Exposição Universal* de Paris, em 1867, que resultou na assinatura da convenção para a promoção de reproduções de obras de arte, proposta por Henry Cole, que na ocasião apresentou um modelo de museu de moldagens britânico. Tal contexto é importante para compreendermos como, na França, o Museu de Escultura Comparada idealizado por Eugène Emmanuel Viollet-le-Duc em 1879 e inaugurado oficialmente em 1882, tornou-se o arquétipo do modelo de museu de moldagens divulgado pela revista *Mouseion* entre as décadas de 1920 e 1930. Assim, exploraremos outros possíveis antecedentes relevantes para o tema, como o Museu dos Monumentos Franceses (MMF), criado cerca de um século antes por Alexandre Lenoir³³, durante a Revolução.

A metodologia utilizada neste capítulo se baseou na análise qualitativa e descritiva de artigos presentes em edições da *Mouseion*. Nos textos constam atas de reuniões, pautas de acordos, boletins das principais oficinas³⁴ de moldagens atuantes na Europa na década de 1920, tratativas para organização de exposições internacionais coletivas, diretrizes para padronização no tratamento técnico de acervos, entre outras decisões. Tais elementos se configuraram como uma verdadeira série de recomendações aos museus congêneres em elaboração. Assim, compilaremos os itens convencionados, a fim de podermos nos articular, nos capítulos seguintes, aos estudos do Núcleo de Memória da Museologia no Brasil (NUMMUS) sobre a importância da

³³Alexandre Lenoir (1761-1839), arqueólogo, medievalista, especialista em Idade Média francesa, foi conhecido por ter criado o Museu dos Monumentos Franceses e se tornado seu conservador. Disponível em: <https://en.chateauversailles.fr/discover/history/great-characters/alexandre-lenoir>. Acesso em: mai. 2024.

³⁴ Optou-se nesta tese por traduzir o termo francês “atelier” por “oficina”, em português, para não gerar confusões com o termo abrasileirado “ateliê”. “Oficina”, por sua vez, representa bem o espírito dos espaços de trabalhos destinados à produção e ao restauro de peças em gesso.

Mouseion para a área, sobretudo enquanto matriz e influência para a formação do pensamento museológico brasileiro.

2.1 O Museu dos Monumentos Franceses, de Alexandre Lenoir

No século XIX, dois modelos de preservação se firmaram: o anglo-saxônico, de caráter civil e descentralizado, onde as associações de antiquários da Inglaterra realizavam o controle social, voltado à valorização estética do passado; e o francês, estatal e centralizador, baseado em políticas reguladas que vinculavam o patrimônio aos interesses do Estado³⁵. (Fonseca, 1997). Durante a Revolução Francesa, os bens destacados tinham interesse para a instrução pública e esse foi o ponto crucial para a noção moderna de patrimônio e para o modelo de preservação institucionalizado naquele país, que reverberou no que posteriormente foi adotado no Brasil (Fonseca, 1997; Kühl, 2007). A Revolução também foi importante para a compreensão do contexto de criação na França, quase um século depois, de um Museu de Escultura Comparada, que destacava a arte nacional de modo a classificar o românico e o gótico francês dentro de uma cronologia artística em comparação com outras culturas.

A Revolução Burguesa teve início em 1789 e tomou como base desde a união do pensamento iluminista em circulação aos descontentamentos dos trabalhadores urbanos e rurais, que se manifestaram contra as classes mais ricas e privilegiadas — à época, o Clero e a Corte. Entre as primeiras ações do período esteve o confisco de bens da nobreza, dos eclesiásticos e dos imigrantes. Àquele momento, havia também uma prática frequente denominada “vandalismo ideológico”, que era apoiada em brechas legislativas que possibilitavam a destruição de edificações pelos proprietários, para fins econômicos. (Choay, 2006). Além do mais, foi um período de crescente “vandalismo revolucionário”, que, por sua vez, promovia a iminência do risco de destruição de obras de arte ou elementos arquitetônicos, sobretudo os remanescentes do período medieval com suas marcas de pertença às ordens então questionadas. Tudo isso levou a reações oficiais do Estado para a tutela de monumentos históricos pelo governo instaurado, que, inclusive, contava com iniciativas particulares, como a de Lenoir, de recolha do “patrimônio salvo das ações agressivas” (Kühl, 2007, p.112).

³⁵ Essas duas abordagens são descritas inicialmente por Françoise Choay em *L'allégorie du patrimoine* (1992), versão em francês, que só foi traduzido e publicado em português em 2001. No entanto, Maria Cecília Londres Fonseca trouxe em seu livro *Patrimônio em processo: Trajetória da política federal de preservação no Brasil* (1997) suas constatações a partir do texto original de Choay.

Em 1790, houve a necessidade de instauração da Comissão dos Monumentos (ou Comissão Temporária das Artes)³⁶, como medida para discutir normas para os inventários e para a conservação dos bens coletados, tanto os confiscados quanto os recolhidos de seus locais de origem. Depósitos foram improvisados pelos prédios desocupados em Paris, o mais famoso deles estava no antigo Convento dos Augustinhos (*Petits-Augustins*), criado pelo pintor francês Gabriel Doyen³⁷. No entanto, foi seu discípulo, Alexandre Lenoir, quem deu sequência ao projeto, abrindo o espaço ao público em 1795 como Museu dos Monumentos Franceses³⁸ (*Musée des Monuments Français*). (Choay, 2006). Lenoir tornou-se uma figura central na instituição, isto é, um conservador de museus³⁹. Então, foi oficialmente designado pela assembleia nacional como “conservador do depósito de monumentos e artes” (*conservateur du dépôt des monuments de arts*) por meio de decreto emitido em 4 de janeiro de 1791. (Lenoir, 1806).

O catálogo publicado por Lenoir em 1806 apresenta uma relação da coleção do MMF, que era composto por peças originais, como lápides e esculturas tumulares, objetos religiosos ou fragmentos arquitetônicos decorativos e vitrais. No período de sua publicação, o acervo contava com uma lista de 563 monumentos franceses, separados cronologicamente entre: célticos, Idade Média, e séculos XIII, XIV, XV, XVI, XVII e XVIII. A lista redigida por Lenoir trazia ainda 27 itens, classificados por ele como “arquétipos de monumentos antigos”, representando monumentos egípcios, fenícios e gregos. (Lenoir, 1806). Essas peças, possivelmente, eram utilizadas para balizar o modelo comparativo, conforme ele mesmo propôs em sua apresentação:

³⁶ Uma primeira Comissão dos Monumentos e a Comissão Temporária das Artes foram organizadas em 1790, e permaneceram até 1795. (Kühl, 2008). Uma segunda Comissão dos Monumentos foi criada em 1837 e persiste até hoje.

³⁷ Gabriel François Doyen (1726-1806), pintor francês da Corte do Rei Luís XV, professor da Academia Real, membro da Comissão de Monumentos francesa. (Lenoir, 1806).

³⁸ Choay discorre sobre os sentidos do termo “monumentos” a partir do século XVIII, para ela o museu de Lenoir carregava uma visão ainda muito romântica enquanto “testemunho da memória”. Tal visão foi reforçada pelo historiador Jules Michelet que, munido de sentimentalismo pela nostalgia que encontrou dentro do MMF, contribuiu para o popularizar como uma “lenda”. (Choay, 2006).

³⁹ Segundo Ivan Coelho de Sá, no Brasil, a partir da década de 1960, o termo passou a ser substituído gradativamente por “museólogo”, forma mantida, sobretudo, a partir da regulamentação da profissão em 1984. Mas esse profissional que denominamos na atualidade de museólogo era chamado, no século XIX, de “conservador de museus”, em vista da importância da conservação das coleções. O conservador de museus “desempenhava funções praticamente idênticas às do atual museólogo” (Sá, 2013, p.33). O termo em francês “conservateur” pode significar “curador” se traduzido para a língua inglesa, e é comumente adotado aos especialistas que trabalham com pesquisa e tratamento técnico das coleções. Já na França e nos países de influência francesa, este mesmo profissional é conhecido como “conservador”. (Sá, 2020).

Todos os monumentos gregos e romanos que recolhemos durante a revolução, não tendo lugar no nosso museu, dedicado exclusivamente à história da França e às nossas artes, foram transportados para o Museu Napoleão. No entanto, mandamo-los **arquetipificar** para formar o encontro numa determinada sala, cuja finalidade é servir à cronologia que estabelecemos (Lenoir, 1806, p.5, tradução nossa, grifo nosso).

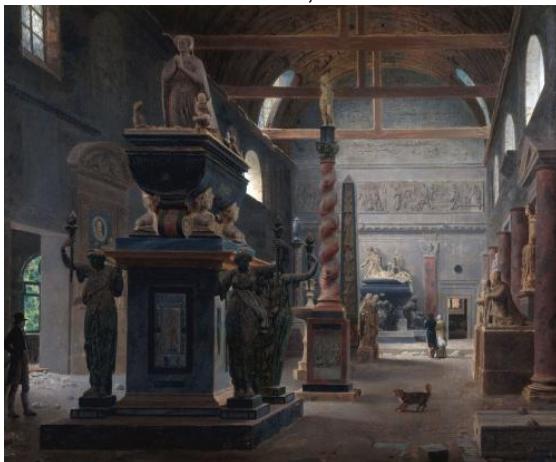
É importante lembrar também que, oficialmente, esse foi o segundo museu aberto ao público na França, já que o Museu do Louvre teve as portas abertas cerca de 2 anos antes dele, evocando a exclusividade em expor pintura e arte antiga. Na figura 13, podemos visualizar um desenho com a visita de Napoleão I e da Imperatriz Joséphine, acompanhados do conservador do museu, Lenoir. Nas fotos seguintes, vemos, respectivamente, o aspecto da sala inicial de exposição do MMF entre 1804 e 1806, posicionada na antiga capela do conjunto, e a fotografia de uma aquarela retratando a sala no século XVI.

Figura 13: Desenho (anônimo) retratando Napoleão I e a imperatriz Joséphine visitando o Museu dos Monumentos Franceses com Alexandre Lenoir, sem data.



Fonte: Anônimo. Foto (C) RMN-Grand Palais / Michèle Bellot. Disponível em: <https://collections.louvre.fr/en/ark:/53355/cl020031508>. Acesso em: mai. 2024.

Figura 14: Pintura de Jean Lubin Vauzelle, retratando a sala de introdução do Museu dos Monumentos Franceses, entre 1804 e 1806.



Fonte:
<https://www.parismuseescollections.paris.fr/fr/musee-carnavalet/oeuvres/la-salle-d-introduction-du-musee-des-monuments-francais#infos-secondaires-detail>.
 Acesso em: mar. 2024.

Figura 15: Aquarela de Alexandre Lenoir - Sala do século XVI do Museu dos Monumentos Franceses, sem data.



Fonte: Grand Palais/ Louvre/ Hervé Lewandowsk. Disponível em:
https://art.rmnngp.fr/fr/library/artworks/alexandre-lenoir_salle-du-seizieme-siecle-du-musee-des-monuments-francais_aquarelle-9bc8a967-1014-43ea-a3a0-52a8e247097a.
 Acesso em: mar. 2024.

Entre a década de 1790 e início de 1800, o debate sobre arte na Europa estava em polvorosa por causa da mudança de domicílio de grandes obras-primas clássicas. A ação revolucionária de confiscar pintura italianas, antiguidades romanas e do norte europeu, para enviá-las ao Louvre, provocou indignação no crítico de arte Quatremère de Quincy⁴⁰, que a relatou nas *Cartas para Miranda* (1796)⁴¹. O material resultou em artigos divulgados em um jornal de grande circulação de Paris, reafirmando seus ideais quanto ao ensino das artes. Em outras palavras, para ele, “as obras da Antiguidade deveriam ser estudadas *in situ*, tanto em Roma quanto no sul da França” (Pereira, 2012, p.162), assim, pede o retorno das obras aos seus locais de origem⁴².

O pensamento de Quatremère de Quincy contra o deslocamento de obras de arte de seus locais de origem opunha-se veementemente à prática de Lenoir e do Museu dos Monumentos Franceses, que, para ele, fomentava a remoção dos bens de seu contexto original. De modo que, para ele, formava-se um ambiente incapaz de produzir

⁴⁰ Antoine-Chrysostome Quatremère de Quincy (1755-1849), arqueólogo, escultor, antiquário, teórico e crítico de arte e arquitetura.

⁴¹ Originalmente o material foi publicado em francês, em um jornal de grande circulação em Paris, à época, 1796. Em 2012, o Getty Conservation Institute (GCI) publicou uma edição das cartas traduzidas para o inglês, cuja introdução foi escrita por Dominique Poulot. Na oportunidade, Poulot expôs seu diagnóstico: “Quatremère de Quincy foi mobilizado como o pensador por excelência na condenação das políticas revolucionárias da cultura. Ele foi um defensor da autenticidade intelectual e sensível das obras contra sua mobilização ideológica, mais ou menos associada ao totalitarismo” (Poulot, 2020, p.29).

⁴² No mesmo período, as esculturas do Partenon estavam a caminho de Londres, em *Cartas a Canova*, Quatremère, controversamente, comemora a acessibilidade proporcionada pelo Museu Britânico com a ação, (Pereira, 2012).

o conhecimento verdadeiro acerca daquele objeto. Ele apontava ainda que a seleção dos objetos, por Lenoir, não estava baseada em reflexões de função, forma e época dos fragmentos, pois as informações que constavam no inventário das peças se concentravam apenas na origem (procedência) das mesmas (Choay, 2006). Munida da mesma visão crítica, Françoise Choay concorda que tal empreendimento não merece ser eternizado como “lendário” — como normalmente é. A autora menospreza as atitudes de Lenoir e completa que seu maior mérito enquanto conservador foi deixar registrado na história as complexidades do campo em formação, vejamos:

Embora o empreendimento de Lenoir não tenha a qualidade inovadora que lhe atribui a lenda, **nem por isso deixa de ter a vantagem de revelar, de modo quase caricatural, as dificuldades da mentalidade museológica nascente**. Não é qualquer um que pode se improvisar conservador de coleção pública, principalmente em matéria de escultura e de fragmentos de obras arquitetônicas. O conhecimento e o olhar antiquários continuam sendo apanágio de uma minoria; a história da arte nacional, em particular a medieval, está por ser elaborada, os critérios de seleção das obras devem ainda ser estabelecidos e sua técnica de apresentação ainda precisa ser inventada (Choay, 2006, p.104, grifo nosso).

Dominique Poulot dedica-se em diversas publicações a analisar o legado material e filosófico do MMF, e o perfil psicológico de Lenoir, este enquanto um artista frustrado. Ele explica que o conservador do museu “foi imediatamente alvo de críticas de contemporâneos descontentes por presenciar obras retiradas do seu contexto, reunidas num lugar artificial e subordinadas a um desígnio original, o de escrever uma história revolucionária” (Poulot, 2020, p.25, tradução nossa). Entretanto, para Poulot, Lenoir era complexo e contraditório, visto que poderia ter outros interesses com o museu, não compatíveis com a posição “revolucionária” que lhe fora atribuída, já que, com esse projeto de coleta de bens, enriqueceu. Ao mesmo tempo, ele interpreta que Lenoir buscava, com a configuração do MMF, construir um trabalho artístico autoral (Poulot, 2020). Mas, reconhece seu pioneirismo, porque, apesar de em alguma medida “fantasiar” na organização das coleções, ele foi capaz de “inventar a primeira figura do museu nacional e da coleção de arquitetura da Europa — ao mesmo tempo em que é, sem dúvida, uma das referências ideais para qualquer museólogo” (Poulot, 2016, p. 90, tradução nossa).

Segundo Choay, Quatremère declarou “guerra aos museus”, explicitamente no texto *Considerações morais sobre a destinação das obras de arte*, de 1815. Esse fato pode ter contribuído sensivelmente com o fechamento do MMF, no ano seguinte, em 24 de abril de 1816. (Choay, 2006). Outro fator decisivo foi a queda do Império francês, que culminou na Reforma Bourbon e no retorno do Rei Luís XVIII ao governo. De modo que muitos itens abrigados por ter um “sentido revolucionário” estando ali, perderam tal

sentido, e foram restituídos aos antigos donos e aos monumentos de origem, principalmente os da Igreja e os da Realeza. Os objetos que não poderiam retornar para seu local de origem foram realocados em museus já existentes, sendo que o Louvre foi o principal “herdeiro” das esculturas (Poulot, 2020). O espaço físico do MMF — isto é, o antigo Convento dos Agostinhos — foi remodelado e passou a acolher parte das dependências da Escola Nacional Superior de Belas Artes (*École Nationale Supérieure des Beaux-Arts*) de Paris⁴³, a partir de 1829. (Carnaxide, 2010).

Interessante notar que, enquanto Choay concorda com Quatremère quanto ao MMF ter sido uma iniciativa sem grandes reverberações⁴⁴, Poulot adota uma linha de análise que o percebe enquanto um antecessor do Museu de Escultura Comparada. Um dos seus argumentos se baseia na procedência dos objetos ali expostos, enfatizando que não havia só fragmentos de monumentos franceses no acervo, mas também houvera o recolhimento de peças de outras nações, sendo que, assim, poder-se-ia conceber uma exposição comparativa. (Poulot, 2016). Ainda segundo Poulot, outro indicativo que comprovaria a influência do MMF sobre o de Escultura Comparada, foi o fato de que, perante a dissolução do acervo, à época, Lenoir apelou ao rei e disse para ele:

[...] recomenda a formação, em Paris, de um museu da arte francesa, conservando no Convento dos Pequenos Agostinhos os monumentos que não têm abrigo, e mandando moldar todas as estátuas que se encontravam na Igreja de Saint-Denis, e as outras peças destinadas a serem restituídas, essenciais à cronologia da história da França ou à das nossas artes. Lenoir formula aqui o princípio de um museu de moldagens, anunciando, de certa maneira, a solução posterior do Museu de Escultura Comparada (Poulot, 1999 *apud* Carnaxide, 2010, p.9).

Na atualidade, o Museu do Louvre, reconhecendo a astúcia de Lenoir para a valorização do patrimônio nacional, em especial da Idade Média, organizou a exposição *Un musée révolutionnaire: Le Musée des Monuments français d'Alexandre Lenoir*⁴⁵, que

⁴³ A Escola de Belas Artes de Paris, também conhecida apenas como “Beaux-Arts”, é composta por vasto conjunto arquitetônico com edificações que datam dos séculos XVII, XVIII, XIX e XX. A instituição foi a herdeira direta da Academia Real de Pintura e Escultura (*Académie royale de peinture et de sculpture*), fundada por Luís XIV e Jules Mazarin em 1648. Foi dissolvida pela Convenção em 1793, e durante o Império, fundiu-se à Academia de Arquitetura, dando origem à Escola de Belas Artes. Disponível em: <https://beauxartsparis.fr/fr/cole/presentation-ecole/presentation>. Acesso em: mar. 2024.

⁴⁴ Poulot explica que as ideias de Quatremère de Quincy se popularizaram, principalmente, pelas comemorações do bicentenário da Revolução Francesa, pois eram argumentos que se encaixavam no discurso contra a política espoliadora dos museus e pelo respeito integral do patrimônio *in situ*, visto que, na década de 1980, havia um interesse internacional pela genealogia das doutrinas e práticas de conservação do patrimônio, isso por conta do debate sobre a multiplicação — imprudente ou triunfal — dos museus. (Poulot, 2020).

⁴⁵ A exposição esteve em cartaz de 7 de abril a 4 de julho de 2016, assinada pelas curadoras Geneviève Bresc-Bautier e Béatrice de Chancel. A visita à exposição percorria as salas do Departamento de Esculturas do Louvre e três igrejas parisienses: Saint-Roch, Saint-Eustache e

esteve em cartaz em 2016. O catálogo da exposição afirma que os textos de historiadores da arte, bem como os desenhos e gravuras ali reunidos, são capazes de recontar tal história. A partir disso, estabeleceram-se outros projetos buscando compreender e visibilizar o antigo e efêmero museu, como a parceria com o Instituto Nacional de História da Arte (INHA), que resultou na listagem das obras que foram catalogadas por Lenoir e colocadas em um banco de dados, junto com o mapeamento do local onde cada uma poderia ser encontrada — ao menos até 2021, período de realização do projeto⁴⁶. (Chancel-Bardelot, 2021).

Todavia, Poulot critica a narrativa abordada por essa exposição que, para ele, não foi capaz de apresentar a essência material e intelectual do Museu dos Monumentos Franceses, pois a “evocação da coleção foi conduzida segundo os critérios eruditos do século XXI, em oposição à instalação primitiva” que contava com as obras diretamente “desmontadas, manipuladas, ou até mesmo distorcidas ou reconstruídas” pelo próprio Lenoir (Poulot, 2020, p.30, tradução nossa). O autor expõe, por exemplo, que esse caráter havia sido respeitado na ocasião da reforma e remodelação do prédio do antigo museu para transformar-se na nova Escola de Belas Artes, com a preservação de modificações realizadas por Lenoir no claustro. Portanto, apesar de Poulot ter sido um dos autores dos textos do catálogo da exposição do Louvre, anos mais tarde, em 2016, ele mesmo reavalia a narrativa estabelecida, e publica que ela acabou por “vandalizar” a arte dos dois séculos anteriores. (Poulot, 2020).

2.2 Exposições Universais no século XIX e os modelos britânicos de museu de moldagens

O historiador Eric Hobsbawm descreve que o nacionalismo foi a base para o programa político estabelecido pelos Estados-nações durante o século XIX. (Hobsbawm, 2021). Bruno Brulon afirma que essa também foi a base dos museus criados no período, que, amparados no discurso universal, apresentavam-se na tipologia de museus nacionais, isto é, tinham a dupla ideologia de construir “identidades nacionais ligadas a um território localizado” (Brulon, 2023, p.67), ao mesmo tempo que disseminavam um discurso de civilização universalizante. (Brulon, 2023). De acordo com Hobsbawm, na França, após a Revolução Francesa, outras três estratégias sustentavam o movimento de invenção das tradições nacionais da república restaurada após 1860, a saber: a instrução primária, os monumentos públicos, e as cerimônias públicas. A primeira

Saint-Sulpice. Disponível em: <https://www.proantic.com/magazine/un-musee-revolutionnaire-le-musee-des-monuments-francais-dalexandre-lenoir/>. Acesso em: mar. 2024.

⁴⁶ Para saber mais: <https://agorha.inha.fr/detail/45>. Acesso em: abr. 2024.

consistia em promover ensinamentos morais ou cívicos que antes eram realizados pela Igreja, como ensinar os camponeses a se sentir e se portar como cidadãos franceses. A segunda foi a instalação de monumentos pelas cidades e comunas rurais, enfatizando a imagem da própria República. (Hobsbaw, 2021). Já a terceira abrangia a demarcação de datas simbólicas, como o Dia da Bastilha, sobre ela o autor traz que

[...] a tendência geral era para transformar a herança da Revolução numa expressão combinada de pompa e poder do Estado e alegria dos cidadãos. Uma forma menos permanente de celebração pública eram as ocasionais **Exposições Mundiais** que davam à República a legitimidade da prosperidade, do progresso técnico — a Torre Eiffel — e da conquista colonial que tinha o cuidado de enfatizar (Hobsbaw, 2021, p.123, grifo nosso).

As exposições acima citadas são eventos das feiras universais — alguns autores as chamam de mundiais ou internacionais — também conhecidas por “*Exposition Universelle*”, “*Esposizione Internazionale*” e “*Weltausstellung*”⁴⁷. Elas foram intensamente propagadas no cenário cultural após a Revolução Industrial, sobretudo na segunda metade do século XIX. Inicialmente ocorriam na Europa, mas rapidamente se espalharam por todo o mundo. Tais eventos buscavam categorizar e avaliar a experiência humana nos avanços na fabricação, ciência e tecnologia, de modo que funcionavam como um fórum de cooperação — e de competição pacífica — entre as nações. Havia um importante espaço dedicado também à exibição de produtos naturais, manufaturados, artesanais, de artes plásticas, modelos e artefatos etnográficos, cultivando certa rivalidade, pois, assim, os participantes exibiam suas conquistas e posses imperiais para demarcar sua legitimidade perante as demais⁴⁸.

Ao discorrer sobre as diversas facetas das *Exposições Universais* durante o século XIX, Sandra Pesavento refere que o espetáculo capitalista oferecia “universalidade” pela abrangência de itens expostos, pela internacionalização e pelo desenvolvimento industrial. Ela cita autores como Walter Benjamin e Karl Marx para ressaltar o caráter “fetichista” imposto à mercadoria, e o “fantasmagórico” escondido por trás dos eventos. (Pesavento, 1997). Nesse sentido, a sedução ocorria pela novidade, mistificando-se assim o progresso, a superioridade e a eficiência do europeu. Criava-se ali uma realidade distorcida e, portanto, alienante, que escondia o papel essencial do cidadão trabalhador comum na manutenção dos desejos da classe em ascensão, a burguesia.

Assim, a exposição procura transmitir valores e ideias, como a solidariedade entre as nações e a harmonia entre as classes, a crença

⁴⁷ Optamos nesta tese por as denominar apenas “exposições universais”, pois não nos aprofundaremos nas terminologias utilizadas para designar a série de eventos.

⁴⁸ Disponível em: <https://www.gale.com/intl/archives-explored/smithsonian-collections-online-worlds-fairs-and-expositions-highlights>. Acesso em: abr. 2024.

no progresso ilimitado e a confiança nas potencialidades do homem no controle da natureza, a fé nas virtudes da razão e no caráter positivo das máquinas etc. etc. Por outro lado, a exposição busca ocultar a exploração do homem pelo homem, a concorrência imperialista entre as nações e o processo de submissão do trabalhador à máquina (Pesavento, 1997, p.44).

Ainda segundo a autora, a escolha das datas não foi por acaso, todas têm um significado especial para as nações que as sediam, sobretudo demarcando algum fato memorável de sua construção enquanto civilização moderna, sendo que a proposta profícua seria uma “suavização de conflitos e de diferenças sociais” (Pesavento, 1997, p.53). No entanto, havia uma disputa imperialista com a exibição dos produtos de luxo de cada país, também com a apresentação de produtos exóticos que alimentavam o imaginário sobre as longínquas terras colonizadas. O nacionalismo cumpria fins políticos e funcionava como um recurso ideológico ao fornecer às “multidões” uma experiência de realidade onde as contradições de classe estavam ocultadas. Isto é, dentro das exposições criava-se um ambiente artificial onde a “distância social entre a burguesia e os trabalhadores em geral” não existia (*Ibid.*, p.81). Como a modernidade precisava de símbolos, a curta duração e brilho desses eventos ajudaram a impulsionar a corrida por seu consumo, presente ainda nas construções icônicas e marcos da modernização do século XIX. (Pesavento, 1997).

Em 1851, foi realizada em Londres, no Palácio de Cristal, em Hyde Park, a primeira *Grande Exposição dos Trabalhos da Indústria de Todas as Nações* (*Great Exhibition of the Works of Industry of All Nations*), que acabou conhecida apenas como “Grande Exposição”. Essa primeira edição foi fruto de uma proposta e colaboração entre o Príncipe Albert⁴⁹ e Henry Cole, que a idealizavam desde 1848. O primeiro, por ser o presidente da Real Sociedade de Artes (*Royal Society of Arts*)⁵⁰, acolheu e patrocinou a ideia. Já o segundo, visava incrementar o estilo industrial britânico, isto é, fomentar a educação, a percepção e o desenho artístico aplicado aos bens produzidos pela indústria.

⁴⁹ Alberto Augusto Carlos Emanuel (1819-1861) casou-se em 1840 com a rainha Vitória e tornou-se príncipe consorte do Reino Unido da Grã-Bretanha e Irlanda até sua morte. Adotou várias causas, como uma reforma educacional, e participou ativamente da organização da Grande Exposição, em 1851. Disponível em: <https://artsandculture.google.com/entity/m0k5z2?hl=pt>. Acesso em: mai. 2024.

⁵⁰ Criada em 1754, desde 1908 foi renomeada para “Real Sociedade de Artes” (RSA). Sua principal função era promover o incentivo às artes, manufaturas e ao comércio. Nos primeiros 100 anos teve seus fundos gastos para incentivar invenções, descobertas e habilidades de design, por meio de uma série de prêmios anunciados. Henry Cole ganhou um deles, em 1846, apresentando um serviço de chá cujas forma e função haviam sido pensadas para ter estética e utilidade. A partir disso, Cole foi sendo cada vez mais influente para o design industrial na Inglaterra, e se aproximou do príncipe Albert. Disponível em: <https://www.thersa.org/about/our-story/history>. Acesso em: mai. 2024.

Os lucros com a venda de ingressos para entrada nos pavilhões foram suficientes para financiar a fundação do *South Kensington Museum* (como visto, posteriormente renomeado como “*Victoria & Albert Museum*”, em 1890). Na figura 16 visualiza-se uma das alas de moldagens em gesso do museu, com parte do púlpito da Torre de Pisa na Itália, por volta de 1860. As peças eram dispostas em “tribunais de moldagem” (*cast courts*), geralmente separadas por “cultura” e “período”. A organização do SKM/V&AM aconteceu através do empenho pessoal de Cole, na qualidade de secretário do Departamento de Ciência e Arte (*Science and Art Department*), vinculado ao Conselho de Educação da Inglaterra⁵¹. A recém-criada divisão foi idealizada em 1852 para promover as ciências aplicadas⁵² e a instrução pública, assim, administrava o museu e escolas de artes, de design, e demais instituições de ensino técnico. Entre as atividades previstas, deveria oferecer ao público o ensino “secundário ou de adultos”, como a criação de modelos para escolas e museus. (Cole, 1857).

A *Grande Exposição* foi planejada pelo arquiteto Joseph Paxton como um pavilhão desmontável. A edificação é tida como a primeira a ser construída apenas com os materiais da modernidade: vidro e ferro. (Paredes, 2005). Ao término do evento, foi desmontada, redesenhada e remontada em *Sydenham Hill*, sudeste de Londres. Então, em 1854, o Palácio de Cristal foi reaberto e passou a funcionar como um centro nacional para a educação e recreação do povo. A missão do empreendimento era, portanto, transmitir conhecimento às massas por meio da visualidade, disfarçado de entretenimento, com uma narrativa histórica sob a perspectiva britânica moderna — unificadora e civilizatória. (Helmreich, 2012). Na edificação existiam diversas exposições de produtos e antiguidades para moldar o gosto e a opinião do público. Entre os objetos selecionados estavam moldagens de gesso, separadas por “período” e “civilização”, onde as alas também estavam em *cast courts*. Na figura 17, podemos ver *A Corte grega* (*The Greek Court*), com moldagens clássicas no novo Palácio de Cristal de Sydenham.

⁵¹ Denominado inicialmente, em 1852, de “Departamento de Arte Prática”, era vinculado à Junta Comercial. Em 1853 seu nome foi modificado para abranger “ciência” e “arte”. No mesmo ano, foi agregado à Escola Governamental de Minas e Ciências, ao Museu de Geologia Prática, ao Museu da Indústria Irlandesa e à *Royal Dublin Society*. Em 1856 o então Departamento de Ciência e Arte foi transferido para o Departamento de Educação. Com a criação do Conselho de Educação, em 1899, as funções do Departamento de Ciência e Arte passaram em sua maior parte para a Seção Técnica do SKM/V&AM. Disponível em: <https://discovery.nationalarchives.gov.uk/details/r/C810>. Acesso em: mai. 2024.

⁵² À época entendidas como o ensino de química, física, história natural, mecânica, navegação e artes plásticas, tendo o desenho como princípio indispensável para o ensino secundário em museus, escolas etc. (Cole, 1857).

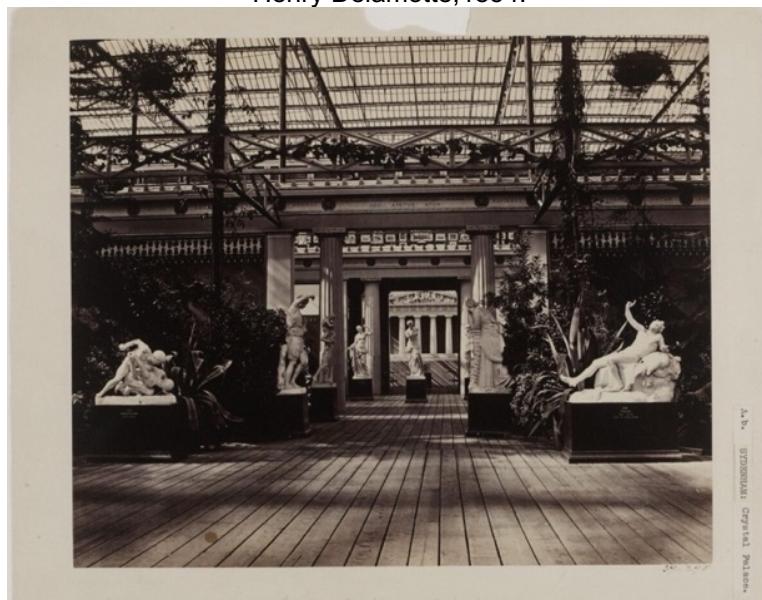
Figura 16: Fotografia de uma das seções de moldagens do SKM, década de 1860. Destaque a moldagens em gesso do púlpito de Pisa/Itália.



Fonte:

<https://collections.vam.ac.uk/item/O178174/south-kensington-museum-cast-courts-photograph-department-of-science/?carousel-image=2009CJ0003>. Acesso em: mai. 2024.

Figura 17: *The Greek Court*, Crystal Palace, Sydenham, London Museum. Foto de Phillip Henry Delamotte, 1854.



Fonte:

<https://collections.vam.ac.uk/item/O1101713/the-greek-court-crystal-palace-photograph-delamotte-philip-henry/>. Acesso em: mai. 2024.

A abertura do novo Palácio de Cristal incomodou o escritor John Ruskin e provocou uma manifestação imediata por parte dele, que no mesmo ano publicou *A abertura do Palácio de Cristal: Considerações a partir de suas relações com as perspectivas da arte*. No texto, ele associa a arquitetura moderna — produzida com ferro e vidro — à destruição da arte por toda a Europa, tanto pela falta de preservação de monumentos históricos e obras de arte, quanto por processos de restauro muito

intervencionistas. Para demonstrar todo seu desprezo pelo projeto arquitetônico de Paxton, descreve-o como “catorze acres de terreno cobertos com vidro” para formar um “receptáculo colossal para moldes e cópias da arte de outras nações” (Ruskin, 1854, p.7, tradução nossa).

Ruskin ainda adentra em seu conhecido posicionamento crítico quanto à restauração e, mais uma vez, compara-a com a destruição dos mesmos objetos que pretendia preservar. Seus exemplos são, em especial, dos trabalhos realizados na França (vistos em suas viagens, como a Rouen e Chartres). O escritor deixa implícita sua reprovação às moldagens, executadas nos canteiros de obras de restauros arquitetônicos franceses, para complementação de partes faltantes de peças e recomposição de fachadas. Ele aponta que “nenhuma escultura moderna ou imitativa deveria, em circunstância alguma, ser misturada com a obra antiga” (Ruskin, 1854, p.10, tradução nossa), e mostra seu receio de que as “reproduções com exatidão matemática” (*Ibid.*, p.9) substituam as peças originais em seus locais de origem, ou que a possibilidade de execução de reprodução possa servir de argumento para a destruição de originais. Contudo, manifesta-se a favor de moldagens, desde que estejam em outro lugar e “deixem ileso o fragmento original e a ruína existente” (Ruskin, 1854, p.9, tradução nossa).

Ao mesmo tempo em que existiu uma articulação institucional por parte do SKM/V&AM, de se colocar como o principal — e oficial — museu de moldagens na Grã-Bretanha, em 1851, mesmo ano da Grande Exposição, houve a criação do Museu Real de Arquitetura (*Royal Architectural Museum*)⁵³, por reivindicação dos intelectuais e profissionais vinculados ao Associação de Arquitetos (*Architectural Association*)⁵⁴ que, desde 1844, exigiam uma coleção de antiguidades nacionais. Então, em 1851, Sir Scott⁵⁵ escreveu um plano para um museu público de arte medieval a ser financiado pelo governo, publicado no *The Builder*. (Bottoms, 2007; Liebenrood, 2018). A intenção de Scott com essa nova coleção era influenciar a produção neogótica a partir de um repertório de modelos tridimensionais acessíveis aos arquitetos, escultores e estudantes. (Liebenrood, 2018, n.p.).

⁵³ Inicialmente foi denominado apenas de “Museu de Arquitetura”, o “Royal” foi incluído com o reconhecimento da Rainha Victoria, que em 1869 passou a oferecer o patrocínio real. (Liebenrood, 2018).

⁵⁴ Fundada em 1847, a Associação de Arquitetos visava promover o ensino e o estudo de arquitetura ao público. Disponível em: <https://www.aaschool.ac.uk/theaa>. Acesso em: mai. 2024.

⁵⁵ Sir George Gilbert Scott (1811-1878), arquiteto inglês, optante pelo estilo “gothic revival”, esteve envolvido em mais de 800 projetos de reconstrução de edificações, igrejas e catedrais. Ficou famoso por vencer a competição internacional para o projeto de reconstrução de St. Nikolai Kirche, em Hamburgo, em 1844. Disponível em: <https://gilbertscott.org/family/sir-george-gilbert-scott>. Acesso em: mai. 2024.

O Museu Real de Arquitetura mudou de sede diversas vezes — as figuras 18 e 19 ilustram duas delas — e funcionava como espaço provisório para abrigo das peças, cedido pelo SKM entre 1857 e 1860. No entanto, a parceria entre as duas instituições não funcionou por muito tempo, visto que o coletivo de arquitetos tinha interesses divergentes para a gestão da coleção, que acabou negligenciada pelo SKM. Por volta de 1870, a direção do Museu Real de Arquitetura conseguiu abrir uma Escola de Arte e Arquitetura amparada por seu próprio acervo. Entretanto, sem financiamento e com a mudança do foco acadêmico, que visava uma retomada do clássico, o museu foi fechado permanentemente em 1916. Assim, a maioria das moldagens deste acervo foi incorporada em definitivo às coleções do SKM/V&AM. (Liebenrood, 2018).

Para Scott, o grau de refinamento e perfeição alcançados em edifícios góticos durante o século XIII nunca foi superado. Por isso, a coleção do Museu Real de Arquitetura se formou a partir de inúmeras doações de arquitetos, artistas ou outras personalidades envolvidas na restauração de monumentos medievais. Ruskin esteve entre os intelectuais que acreditavam na missão educativa e profissionalizante do museu e apoiaram o projeto, doando itens de sua coleção pessoal de moldagens francesas⁵⁶, as da Catedral de Notre-Dame de Paris⁵⁷ inclusas. Outra parte das peças da coleção parece ter sido composta com as moldagens executadas entre 1855 e 1856 pelo moldador francês Auguste Malzieux⁵⁸. Acredita-se nisso pois, em 1855, a Inglaterra solicitou autorização para fazer moldes dos principais elementos do país à Comissão de Monumentos Franceses, que indicou o escultor, por este ser experiente e atuante nos mais relevantes canteiros de obras de restauro arquitetônico em Paris, à época. Sobre Malzieux e sua atuação, por seu contato com os ingleses, tornou-se um personagem central nas reivindicações francesas por um museu semelhante — o que será aprofundado na seção seguinte desta tese.

⁵⁶ Em 1871, Ruskin fundou uma instituição de caridade para artes, ofícios e economia rural, denominada “*Guild of St. George*”, que ficou responsável pelo *St George's Museum*, aberto em 1875 em Walkey, subúrbio de Sheffield. O acervo do museu foi composto com as coleções de aquarelas, desenhos, gravuras, moldes de gesso, minerais, livros ilustrados, manuscritos e moedas de Ruskin. Sua intenção era formar um recurso educacional para estimular a imaginação criativa dos metalúrgicos de Sheffield. Hoje, é conhecida como “Coleção Ruskin” e está em exibição permanente no Museu *Sheffield's Millennium Gallery*. Disponível em: <https://www.guildofstgeorge.org.uk/ruskin-collection/about-the-ruskin-collection>. Acesso em: jun. 2024.

⁵⁷ Informações disponíveis na ficha de identificação de moldagem pertencente ao acervo do SKM/V&AM. Ver mais em: <https://collections.vam.ac.uk/item/O311141/plaster-cast-of-part-of-capital/>. Acesso em: mai. 2024.

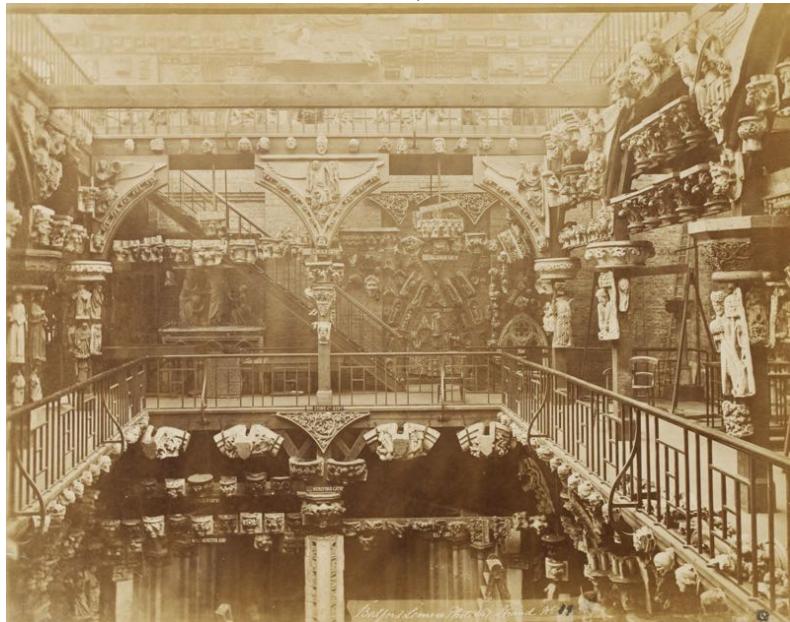
⁵⁸ Auguste Malzieux (?-?), possível pseudônimo de um moldador atuante em diversos canteiros de obras de restauro na França, no século XIX. Foi o porta-voz de uma emblemática petição em 1848, entretanto, segundo Hofman (2016), sua real identidade é desconhecida.

Figura 18: Museu Real de Arquitetura, provisoriamente sediado no *South Kensington Museum*, em 1857.



Fonte: <https://markliebenrood.com/museums/lost-museums/royal-architectural-museum>. Acesso em: mai. 2024.

Figura 19: Interior do Museu Real de Arquitetura em uma de suas sedes, localizada na Tufton Street, em 1872.



Fonte: <https://markliebenrood.com/museums/lost-museums/royal-architectural-museum>. Acesso em: mai. 2024.

Voltando às Exposições Universais, Inglaterra e França se intercalaram enquanto sede na maior parte das primeiras edições. Em 1867, Paris ficou responsável pelo evento, no qual Cole estava na Comissão Real e organizou a Seção Britânica com o acervo de moldagens do SKM, museu que dirigia em Londres. As seções de arte exibidas foram: francesa, italiana (figura 20), espanhola, portuguesa, alemã, suíça,

russa, hindu, celta e inglesa (Cole, 1867). O intuito de Cole seria apresentar o “início de um sistema de reprodução de obras de arte” (Cole, 1867, p.1, tradução nossa) produzido em sua gestão, de modo a apresentar o que deveria ser um modelo de museu de moldagens. (OIM, 1927). Em outras palavras, um arquétipo de museu, com moldagens de monumentos ou de arquitetura, e capaz de abranger a síntese do que era conhecido sobre a arte de outras nações.

Figura 20: Seção de escultura italiana do pavilhão britânico, Exposição de Paris, 1867 – destaque para a Moldagem de David – Fotografia de Pierre Petit.



Fonte: <https://collections.vam.ac.uk/item/O1361488/photograph-pierre-petit/>. Acesso em: mai. 2024.

Cole aproveitou a ocasião, em Paris, para provocar mais explicitamente o intercâmbio de moldes e moldagens entre as nações europeias presentes, certamente vislumbrando incrementar o acervo do SKM. Assim, convocou os representantes das “famílias reinantes” que ali estavam para uma convenção, com a finalidade de discutir a “promoção universal de reproduções de obras de arte para o benefício de museus de

“todos os países”⁵⁹ (Cole, 1867, p.1, tradução nossa). Sua justificativa se embasava no caráter educativo que as cópias (moldagens, eletrotipias, fotografias etc.) conferiam aos museus, pois, para ele, contribuíam especialmente com a instrução pública ao fornecer o conhecimento necessário sobre o progresso das artes (Cole, 1867).

No texto escrito por Cole e aprovado pelos signatários presentes há a sugestão de um esquema de operação simples, onde cada nação estaria livre para trocar moldagens — antes, porém, cada participante deveria criar uma comissão local, com critérios próprios, responsável por mapear os monumentos cujas cópias fossem de interesse para seus museus. Então, a partir dessa lista, poderiam providenciar a feitura dos moldes necessários. Cada comissão assumiria o compromisso de corresponder-se com as demais, a fim de trocar informações sobre os processos de produção dos moldes, favorecendo a redução de custos, uma vez que os trabalhos poderiam ser “reaproveitados” (Cole, 1867). As sugestões de Cole eram ainda muito incipientes quanto uma “cooperação”, mas já à época introduziam uma discussão sobre a tipologia de museu que estava em elaboração.

A partir de um relatório escrito por Cole para a Comissão Real, esse em 1868, após o término da Exposição Universal em Paris, podemos notar que a Inglaterra investiu em suas relações internacionais por meio de trocas de objetos e doações de diversos itens expostos. Tanto a Rússia quanto a Itália permudaram moldagens com o país, e a Prússia forneceu vasos originais, recebendo uma série de moldagens em troca. (Cole, 1868). Todavia, a França, nação sede daquela edição do evento, recebeu, entre outros presentes, quatro moldagens que estavam na exposição, e que foram transferidas para a Escola de Belas Artes de Paris. (Cole, 1868). Das quatro peças doadas, duas eram da seção Italiana (o monumento a Filippo Décio e o púlpito da Catedral de Pisa) — ambas haviam sido produzidas em 1864, sob autorização do governo da Itália e a pedido do SKM, que encomendou três exemplares de cada (um para seu acervo, outro para a autorizante, sendo a terceira cópia levada para a exposição em Paris). A terceira peça doada foi um conjunto de moldagens das figuras dos Apóstolos da porta da Glória, pertencente à Catedral de Santiago de Compostela, na Espanha. Essas foram produzidas a partir de outra moldagem, isto é, uma “sobremoldagem”, realizada 1866 pela Casa *Brueciani*, contratada pelo SKM para a

⁵⁹ No original: “*Convention for Promoting Universally Reproductions of works of art for the benefit of museums of all countries*”. Os príncipes das casas reinantes, que foram signatários, correspondiam a Grã-Bretanha e Irlanda, Prússia, Hesse, Saxônia, França, Bélgica, Rússia, Suécia e Noruega, Itália, Áustria e Dinamarca. Para ler o texto da *Convenção* (1867) na íntegra, ver em: <https://www.readingdesign.org/1867-convention>. Acesso em: set. 2023.

tarefa. O outro presente foi uma moldagem de um crucifixo escandinavo (confeccionada por Franchi, também em 1866). (Cole, 1868).

A proposta de Cole incitou o engajamento da Bélgica, que logo propôs um acordo entre os museus. Segundo Valérie Montens (2016), a jovem nação belga já se interessava em coletar moldagens de gesso da arte greco-romana pelo menos desde 1849. O objetivo era ampliar a abrangência histórica e cronológica de suas coleções de arte, mesmo que através de reproduções. Por isso, passou as décadas seguintes comprando peças representativas de arte medieval, renascentista e moderna, sobretudo das escolas francesas e alemãs, alegando a influência desses países para a sua formação enquanto nação autônoma. As diversas seções de moldagens acumuladas formaram uma galeria (nacional) de gessos antigos no Museu Real de Pintura e Escultura {futuro Museu de Belas Artes} e, em 1863, acabaram dando origem ao que Montens denominou como “Museu de gessos”. (Montens, 2016).

As recomendações da Convenção de 1867 ressoaram de tal modo que, em 1871, a Bélgica instituiu uma Comissão Real de Comércio Internacional, que contava com uma seção artística responsável por moldar e reproduzir os monumentos mais antigos do país. Inicialmente, a oficina de moldagens foi criada para dar suporte ao restauro das peças compradas que se deteriorassem no translado devido à fragilidade dos gessos, possivelmente, só depois de 1880 ela se especializou na reprodução do patrimônio belga. Montens esclarece ainda que o período entre 1871 e 1884, ficou conhecido como “Museu das trocas”, pois, à medida que se produziam as primeiras reproduções da arte belga, o núcleo de reproduções estrangeiras também era incrementado, já que eram realizadas trocas dessas peças por outras, dos demais museus europeus. Não por acaso o SKM foi um dos primeiros museus a intercambiar suas peças com eles, endossando a iniciativa. (Montens, 2016).

Seguindo a prática que se instaurava, parte do acervo de moldagens formado pela Bélgica foi providenciada para a exposição de comemoração de 50 anos de independência do país, realizada em 1880. Com o término do evento, os pavilhões desocupados no Parque do Cinquentenário (*Parc du Cinquantenaire*) acabaram se tornando depósito do resultado das novas trocas. No período, o país criou um fundo para reproduções de obras artísticas, organizado pela Comissão Real e denominando “Museu de intercâmbios internacionais: Coleção de moldagens e reproduções de monumentos e objetos de arte”. (Montens, 2016). Foi entre 1883 e 1884 que o governo belga promoveu uma conferência com outras dez nações europeias, a fim de regulamentar as modalidades de trocas internacionais de moldagens. No entanto, a

tentativa fracassou — o OIM avalia que tal fato se deveu à falta de um órgão central para coordenar as ações. (OIM, 1927).

2.3 O modelo francês de museu de moldagens: Da escultura comparada aos monumentos nacionais

Como vimos, o “vandalismo revolucionário” praticado (Choay, 2006), principalmente no momento mais conflituoso da Revolução Francesa, arruinou muitos monumentos históricos, em especial os remanescentes da Idade Média. Segundo Beatriz Kühl (2007), na França do século XIX os intelectuais filiados ao Romantismo impulsionaram a ideia de que obras de arte deveriam ser de tutela do Estado e que a arquitetura medieval seria a obra-prima, vista como o grande símbolo da identidade nacional. Eles observavam no monumento histórico um alto potencial de rememoração. Preocupado com a conservação das tradições francesas, François Guizot, à época Ministro do Interior (posteriormente Ministro da Educação), criou em 1830 o cargo de “inspetor geral dos monumentos históricos”, que foi ocupado por Ludovic Vitet até 1834, embora a criação de uma Comissão de Monumentos Históricos só tenha sido oficializada em 1837. Dentre as atividades do cargo estavam a elaboração de inventários dos monumentos franceses, com estudos críticos sobre seus estilos, para a adoção de medidas de preservação efetivas. Pretendia-se, ainda, algum controle e padrão nas intervenções restaurativas, com base no que estava em voga em relação a monumentos naquele momento. (Kühl, 2007).

Em 1834, Vitet foi substituído por Prosper Mérimée, que assim como ele “condenava todas as formas de vandalismo e tinha em Viollet-le-Duc seu conselheiro para as obras de restauração arquitetônica” (Kühl, 2007, p.121). Viollet-le-Duc, tal como Duban⁶⁰ e Lassus⁶¹, estava entre os arquitetos restauradores que coordenavam as principais obras de restauração das catedrais francesas danificadas na revolução. (Roussel, 1928). A prática de restauro amparou o aperfeiçoamento da experiência técnica e a formação de mão de obra para tal, bem como estimulou os estudos aprofundados sobre as origens e transformações dos estilos românicos e góticos, fomentando a teoria sobre os temas. (Kühl, 2007). Com isso, formou-se informalmente

⁶⁰ Félix Louis Jacques Duban (1798-1870), arquiteto e restaurador francês. Foi responsável pela reforma da edificação do antigo Convento dos Augustinhos, onde antes funcionava o Museu dos Monumentos Franceses, para abrigar a Escola Nacional de Belas Artes. Disponível em: <https://aegis-education.com/duban-felix/>. Acesso em: mai. 2024.

⁶¹ Baptiste Antoine Lassus (1807-1857), arquiteto e restaurador francês. Coordenou diversas obras de restauro, como a de Sainte-Chapelle, foi parceiro de Viollet-le-Duc no lançamento do restauro de Notre-Dame, em 1844. Disponível em: <https://arthistorians.info/lassusj/>. Acesso em: mai. 2024.

“um núcleo com interesse pela arte medieval e, através de seus trabalhos, textos e ensinamentos, conseguiu-se formar profissionais para os serviços voltados à preservação” (Kühl, 2007, p.121). Portanto, nos canteiros de obras, as equipes contavam com exímios mestres escultores e moldadores, a exemplo de Geoffroy-Dechaume⁶² e Auguste Malzieux. Os profissionais especializaram-se também na técnica estampagem em argila⁶³ (Roussel, 1928), isto é, um procedimento para obtenção da contrafórmula de uma peça, a partir de várias porções de barro.

Com a instauração da Segunda República, em fevereiro de 1848, veio à tona uma nova crise social e trabalhista na França. Os moldadores de Paris, representados por Malzieux, endereçaram em 24 de abril de 1848 uma petição ao ministro do governo, então provisório, onde expressaram o desejo de melhores condições de trabalho e de criação de uma oficina nacional, a saber, uma reivindicação “socioprofissional”. (Arnauld, s.d.). Naquele local seriam reunidas moldagens das obras-primas nacionais, para desenho, estudo e pesquisa, sendo que Malzieux colocara sua coleção de moldes e moldagens⁶⁴ à disposição para compor o acervo do museu reivindicado. (Arnauld, s.d.; Sumpf, 2010; Hofman, 2016). Posteriormente, a expertise desses mestres foi essencial para formar o Museu de Escultura Comparada, tanto porque parte de seus acervos pessoais foi incorporada ao do museu, quanto porque o ofício tradicional foi difundido para a oficina de moldagens da instituição. (Roussel, 1928). Outras razões culturais e sociais particulares ao território francês intensificaram a busca por um museu de moldagens dos monumentos do país⁶⁵, bem como a valorização dos estilos medievais como um reflexo do nacionalismo desabrochado após o período da Revolução.

Segundo Jean-Marc Hofman (2016), um museu para expor moldagens do patrimônio nacional francês era desejado desde a criação oficial da Comissão de Monumentos, em 1837. O autor argumenta que em um intervalo de quase 50 anos

⁶² Adolphe-Victor Geoffroy-Dechaume (1816-1892), ourives e escultor romântico. Ficou conhecido por seus trabalhos em colaboração com Viollet-le-Duc. Disponível em: <https://geoffroy-dechaume.art/en/homepage/>. Acesso em: mai. 2024.

⁶³ A estampagem em argila é uma técnica que envolve o uso de um molde para reproduzir uma forma ou textura em um modelo, no qual o barro é colocado e prensado. A estampagem é reproduzida em relevo oco ou redondo.

⁶⁴ Segundo Hofman, a coleção de Malzieux foi formada ao longo de sua experiência como moldador nas principais obras de restauro na França, mas também pelo fato de ter sido o indicado para as operações de moldagem em nome dos britânicos (como vimos na seção 2.2 desta tese), de modo que utilizou, além da expertise na técnica de estampagem em argila, uma coleção modelo de mais de 2000 exemplares da escultura e arquitetura medieval francesa. (Hofman, 2016).

⁶⁵ Vale lembrar que a coleção de moldagens do Museu de Escultura Comparada não era a única em Paris, pois o Louvre, a Escola de Belas Artes, o Arquivo Nacional, a Biblioteca Nacional e o Museu da Moeda também possuíam moldes e moldagens de seu acervo ou de peças estrangeiras, bem como infraestrutura e profissionais para realizar tal ofício. Entretanto, posteriormente, parte desses fundos seriam reunidos e centralizados no museu do Trocadéro.

existiram muitas iniciativas para a criação de um museu para atender à finalidade. Ele vem pesquisando o alcance desses dados para compreender de maneira ampla os antecedentes da criação do Museu de Escultura Comparada. Além da já mencionada petição de 1848, liderada por Malzieux, houve naquele mesmo ano, em 3 de novembro, uma solicitação de abertura de duas alas com moldagens nacionais no Museu Nacional da Idade Média⁶⁶, enviada pela Sociedade Nacional de Arqueologia ao Ministro de Interior. Embora a solicitação não tenha sido acolhida, houve uma contraproposta de organização das moldagens Museu da Indústria Arqueológica, coligado a uma fábrica de vitrais em Paris (Hofman, 2016).

A falta de aproveitamento por parte do Estado francês quanto à proposta de Malzieux fez com que, a partir de 1855, Viollet-le-Duc interviesse como mediador da reivindicação junto ao ministro, buscando novas soluções para a exibição da coleção de moldagens nacionais. O arquiteto-restaurador sugeriu até mesmo as expor em ordem cronológica em uma das salas térreas do Louvre (Hofman, 2016), no entanto, o que se sabe é que entre 1856 e 1858 esteve ativo o Museu de Arqueologia Medieval de Auguste Malzieux como possível correspondente francês ao Museu Real de Arquitetura, da Inglaterra. O acervo acabou se dispersando por falta de espaço e sede e um novo projeto foi levado adiante por outro escultor, também atuante no restauro de elementos artísticos e arquitetônicos no âmbito do século XIX, Victor Corbel⁶⁷. Após adquirir parte da coleção de Malzieux, Corbel a expôs em sua oficina, denominando a proposta de “Museu de Plástica e Arqueologia”. Entretanto, o museu de Corbel foi tão efêmero quanto o Museu de Arqueologia Medieval, de Malzieux. (Hofman, 2016).

Em uma carta que Viollet-le-Duc endereçou ao ministro, em 15 de julho de 1855, ele atribui a necessidade de criação do requerido museu à expertise francesa de moldar peças, visto que essa foi uma prática aprimorada nos canteiros das obras de restauro arquitetônicos, tanto para reconstruções de partes faltantes quanto para documentação dos ornamentos e estudo dos estilos (juntamente com a feitura de desenhos e gravuras).

⁶⁶ O Museu Nacional da Idade Média, também conhecido como “Museu do Cluny”, foi fundado em 1844 a partir da doação da coleção de arte medieval de Alexandre Du Sommerard (1779-1842) ao Estado. Sob responsabilidade da Comissão de Monumentos Franceses, foi sediado em duas antigas construções coligadas: a edificação das Termas Galo-Romanas e o prédio da moradia dos ‘ges de Cluny, denominado “Hôtel de Cluny”. Entre 1839 e 1843, Albert Lenoir (1801-1891), arquiteto-restaurador, filho Alexandre Lenoir, transformou o complexo em alas expositivas, pois vislumbrava um Museu de Antiguidades Nacionais, ou Museu de Arte Francesa, para o local. Disponível em <https://www.musee-moyenage.fr/lieu/la-creation-du-musee.html>. Acesso em: mai. 2024.

⁶⁷ Victor Corbel (1814-1874), escultor ornamentista francês, trabalhou em obras de restauro no âmbito da Comissão de Monumentos Históricos. Disponível em: https://www.geneanet.org/bibliothèque-genealogie/livre/531980/colgnln531980?nom=CORBEL&page=297&with_variantes=0. Acesso em: mai. 2024.

Viollet-le-Duc argumenta que, desde 1949, os profissionais estavam separando seus moldes, realizados nos locais de restauro, para os doar quando da “criação do tão esperado museu” (Lagabrielle, 2001 *apud* Hofman, 2016, p.3).

Viollet-Le-Duc não desistiu do projeto de que se tornara porta-voz em 1855, então, em 1879, escreve dois relatórios datados de 11 de junho e 12 de julho apontando como seria a organização do Museu de Escultura Comparada. Sua proposta era mostrar a analogia existente entre esculturas de escolas diferentes, separadas por séculos. Isto é, seria necessário comparar peças da antiguidade greco-romana com outras de períodos da Idade Média, de modo a comprovar a teoria de que “os procedimentos são idênticos na forma de interpretar a natureza” (Viollet-Le-Duc, 1879a, p.2, tradução nossa). Nesse aspecto, pretendia-se com essa proposta expositiva:

[...] reabilitar na opinião pública — ainda fortemente imbuída de teorias demasiado absolutas sobre a beleza exclusiva da arte clássica — a arte francesa dos séculos anteriores ao Renascimento. Quis, através da justaposição de séries de moldagens da arte antiga e da arte medieval francesa, provar que estas duas artes seguiram a mesma evolução: depois de um arcaísmo hierático estilizaram, durante um período de pico, formas vivas, depois caíram no Maneirismo. (OIM, 1927, p. 39, tradução nossa).

O Relatório nº 1, de Viollet-le-Duc, de 1879, parece ser um dos poucos documentos publicados noticiando parte do desfecho da campanha britânica de produção de moldagens francesas, em 1855, financiada pela *Architectural Association* (e que foi executada por Malzieux). Viollet-le-Duc relembra no relatório a carta que enviara há 24 anos ao Ministro de Belas Artes, em 30 de junho de 1855. Na ocasião, ele ressaltava as oportunidades perdidas por falta de apoio governamental à criação de um museu nacional para a tipologia. Explica ainda que a Comissão de Monumentos Históricos autorizou a retirada dos moldes dos monumentos franceses solicitados pela Inglaterra, mas que os arquitetos vinculados à Comissão sugeriram a contrapartida de que a nação vizinha enviasse duplicatas das moldagens à França. Essa conveniência, segundo Viollet-le-Duc, foi desperdiçada por falta de interesse do governo francês, que respondeu então que “o país não dispunha de museus com instalações adequadas para receber as coleções” (Viollet-le-Duc, 1879a, p.1-2, tradução nossa). Portanto, como não houve uma resposta oficial a respeito de a França providenciar um museu para tais fins — o relatório deixa isso implícito —, o outro país não enviou as remessas de moldagens sugeridas (Viollet-le-Duc, 1879a).

Viollet-le-Duc relembra ainda que na mesma carta de 1855 relatou o descaso do governo francês com o acervo de moldes produzido nos canteiros de obras de restauro arquitetônico, o que fez com que as peças fossem perdidas ou destruídas, como os inúmeros moldes de Notre-Dame, de Paris. Ele completa que não se aprofundaria nas

razões da indiferença do Ministério de Belas Artes às propostas, mas enfatiza que elas tiveram poder suficiente, a ponto de inviabilizar as ideias da Comissão de Monumentos Históricos (Viollet-le-Duc, 1879a). Nesse contexto, Viollet-le-Duc considerava as séries de esculturas e ornamentos franceses da Idade Média, formados para atender às coleções, muito completas, dos museus britânicos na década de 1850, como o SKM, o Palácio de Cristal e o Museu Real de Arquitetura. Não obstante, reclama que a “classificação” das coleções não possuía o rigor metodológico que se esperava de uma crítica mais severa, conforme a proposta que viria a apresentar em seu segundo relatório, contendo sua metodologia para a organização do Museu de Escultura Comparada (Viollet-le-Duc, 1979a).

Ainda no primeiro relatório, de 11 de junho de 1879, Viollet-le-Duc desenvolveu o conceito das salas do Museu de Escultura Comparada. Seu programa se dividia em três eixos: (i) relações entre esculturas de diferentes épocas da civilização; (ii) divisão das escolas de diferentes épocas na França; e (iii) estudo aprofundado da escultura aplicada à arquitetura. Em sua proposta disposição das salas ficou estabelecida no segundo relatório, de 12 de julho de 1879, como podemos ver na tabela 3, a seguir, que apresenta um compêndio de suas sugestões para a organização dos salões expositivos.

Tabela 3: Proposta de organização do Museu de Escultura Comparada – por Viollet-le- Duc, 1879.

Sala	Proposta /Conceito da sala	Escola francesa	Escola estrangeira
1	Destacar as relações que existem entre a estatuária em períodos arcaicos	Fim do XI a meados do XII	Egípcia (primeiras dinastias) Assíria
2	Estudo da natureza – abandono do hieratismo	Século XIII (Ile de France, Champagne, Picardie, Bourgogne)	Grega (Fídias)
3	Cânones dos antigos gregos. Mostrar a influência da Escola do Reno e da Flandres em Borgonha e como a escola da Ile de France e a de Champagne resistiram	Séculos XIV e XV	Antiguidade Greco-romana
4	Renascimento / Mostrar as diferenças em relação a estatuária italiana	Destaque para Flandres (escapou das influências anteriores)	Escola Italiana XIV e XV
5	Continuação do Renascimento / Ênfase no exagero da Escola de Michelangelo	Séculos XVI, XVII e XVIII	Fim do Renascimento Italiano / Séculos XVI, XVII e XVIII
6	Fragments de ornamentação escultórica aplicada à arquitetura / Colocar as fotografias dos edifícios dos quais esses fragmentos seriam originários	divididos por escolas dos séculos: XII, XIII, XIV, XV, XVI	

Fonte: Elaboração própria, 2024, baseada em Viollet-Le-Duc, 1879b, p.4-20.

Na oportunidade, o então Ministro da Educação Pública e Belas Artes, Jules Ferry, acolheu a iniciativa, aprovando-a em 4 de novembro, de 1879 e autorizando a criação de um “museu de documentação, destinado à instrução artística do público e ao trabalho dos membros do Serviço de Monumentos Históricos” (OIM, 1927, p.39, tradução nossa). O espaço escolhido foi o recém-inaugurado Palácio do Trocadéro, que ficou disponível após o término da *Exposição Universal* de 1878 e foi reaproveitado e adaptado a partir dos relatórios de Viollet-le-Duc. Possivelmente, os dois relatórios foram seus últimos textos publicados, pois em 17 de setembro daquele mesmo ano o arquiteto-restaurador viria a falecer aos 65 anos, sem ver, portanto, seu plano totalmente concretizado — a abertura oficial só ocorreu em 28 de maio de 1882, 2 anos após a autorização de criação, ficando sob a competência da Comissão dos Monumentos Históricos (Ministère, 1883, p.VIII-IX).

Em relação à sede do Museu de Escultura Comparada, sua relação com a cidade é histórica, uma vez que estava nas imediações da colina Chaillot, local escolhido para projetar futuros pavilhões das exposições universais em Paris, em 1867, 1878, 1889, 1900, 1937. A região já era um ponto estratégico da cidade, até que em 1867 foi arrasada pelo plano de urbanização proposto pelo então prefeito, Barão Haussmann⁶⁸, onde foi aberto o “Campo de Marte”. Desse modo, para a exposição de 1878 foi construído no local o Palácio do Trocadéro, em estilo mourisco, conforme vemos na figura 21. Para a edição da *Exposição Universal* de 1937, organizada e sediada na mesma localidade, houve a transformação do Palácio em um pavilhão moderno com fachada *Art Déco*, passando a ser chamado de “Palácio de Chaillot”⁶⁹ e apresentando um estilo “mais nacional” para uma edificação tão simbólica para o país. O pavilhão central foi completamente destruído e uma nova construção foi erguida em seu lugar, esse processo das obras pode ser visualizado na figura 22. Podemos notar também que o projeto preservou as duas alas de galerias do antigo palácio⁷⁰, possivelmente em razão de as moldagens de grande dimensão já se encontrarem instaladas e fixadas às paredes há cerca de 57 anos.

⁶⁸ Georges-Eugène Haussmann (1809-1891) foi um administrador público francês, responsável por um plano de urbanização que resultou no alargamento de ruas e transformações na antiga Paris.

⁶⁹ Construído por ocasião da *Exposição Internacional* de 1937, o *Palais de Chaillot* faz parte, juntamente com o *Palais de Tokyo* e o *Palais d'Iéna*, dos três edifícios destinados a permanecer após o evento. Parte do antigo palácio foi preservada, entretanto, a fachada foi recomposta em estilo *Art Deco*. Hoje, pode-se ver em seu centro o pátio dos Direitos Humanos, sob o qual se encontra o Teatro Nacional de Dança. A ala *Passy* abriga o Museu do Homem e o Museu da Marinha, a ala *Paris* acolhe a *Cité de l'architecture et du Patrimoine*. Disponível em: <https://www.citedelarchitecture.fr/fr/article/le-palais-de-chaiillot>. Acesso em: mai. 2024.

⁷⁰ Informações obtidas na exposição *Du Trocadéro à Chaillot – Histoire d'un palais*, exibida no *Cité de l'architecture et du patrimoine*, visitada pela autora desta tese em abril de 2024. (Du Trocadéro, 2024).

Figura 21: Palácio do Trocadéro – aproximadamente 1900.



Fonte:
<https://www.citedelarchitecture.fr/fr/article/le-palais-de-chaillet>. Acesso em: mai. 2024.

Figura 22: Transformação do Palácio Trocadéro em Palácio Chaillot (1937).



Fonte: Exposição *Du Trocadéro à Chaillot – Histoire d'un palais*, 2024. Foto: Acervo pessoal, abr. 2024.

Segundo a revista *Mouseion* de 1927, sobre a inauguração do Museu de Escultura Comparada em 1882, apenas duas das salas planejadas por Viollet-le-Duc foram inauguradas. Elas continham grandes moldagens, dispostas na galeria da ala do palácio voltada à Paris. Em 1889, quando a galeria do outro lado, o *Passy*, foi colocada à disposição do museu, era impossível desmontar os grandes moldes já expostos para chegar a uma apresentação cronológica. Portanto, nessa nova galeria houve uma adaptação do projeto, cuja disposição cronológica do acervo foi das artes do século XI ao século XIX. Em 1903, duas pequenas galerias exteriores foram anexadas, assim, o “lado parisiense” recebia as moldagens de escolas estrangeiras, e o “lado *Passy*” obras anteriores ao século XI, maquetes da arquitetura francesa, maquetes de esquadrias e alguns fragmentos de vitrais originais de interesse documental técnico. A cobertura das galerias era de vidro, de modo que todos os ambientes ficavam iluminados e apropriados para os estudos dos monumentos e dos estilos arquitetônicos. (OIM, 1927). A função didática e educativa do Museu de Escultura Comparada estava presente também no fato de ofertar cursos e treinamentos aos arquitetos do Serviço de Monumentos Históricos. (OIM, 1927).

As figuras 23 e 24, a seguir, são fotografias no início do século XX, de autoria de Camille Enlart⁷¹, diretor do Museu de Escultura Comparada de 1903 a 1927. No período de sua gestão, o acervo de peças estrangeiras já era satisfatório para o propósito de comparação entre escolas. Destarte, ele investiu no aumento substancial das coleções

⁷¹ Camille Louis Désiré Enlart (1862-1927), arqueólogo, medievalista, historiador da arte e fotógrafo francês, foi diretor do Museu de Escultura Comparada de 1903 até sua morte, em 1927. Disponível em: <https://www.inha.fr/fr/ressources/publications/publications-numeriques/dictionnaire-critique-des-historiens-de-l-art/enlart-camille.html>. Acesso em: mai. 2024.

de moldagens do patrimônio francês, notadamente com as peças de Paris, visto que desejava dar sequência ao que fora proposto por Viollet-le-Duc. Enlart deu atenção especial à documentação⁷², muitas vezes em colaboração com Jules Roussel⁷³, conservador assistente do museu à época, justamente pelo interesse de ambos em fotografia.

Figura 23: Primeira sala do Museu de Escultura Comparada, foto de Camille Enlart, início do século XX.



Fonte: *Cité de l'architecture et du patrimoine*. Disponível em: <https://www.citedelarchitecture.fr/fr/article/histoire-du-musee>. Acesso em: mai. 2024.

⁷² Para saber mais da gestão de Camille Enlart, ver Hofman, 2014.

⁷³ Jules Adolphe Napoléon Roussel (1865-1950) foi conservador adjunto do Museu de Escultura Comparada. No artigo da *Mouseion* de 1928, assina como diretor da instituição, possivelmente estava no lugar de Paul Deschamps (que viria a ser o próximo diretor), ou como diretor interino após a morte de Enlart.

Figura 24: Museu de Escultura Comparada: seção Renascentista. Foto de Camille Enlart, início do século XX.



Fonte: Médiathèque de l'architecture et du patrimoine/CMN. Disponível em: <https://www.citedelarchitecture.fr/fr/article/histoire-du-musee>. Acesso em: mai. 2024.

As moldagens expostas eram, em sua maioria, obtidas pela técnica de estampagem em argila, cujos custos eram financiados pelo Ministério da Educação Pública e Belas Artes. Entretanto, parte do acervo também foi encomendado a escultores locais, ou adquirido por intercâmbio com outros museus. (OIM, 1927). A partir do artigo publicado na *Mouseion* de 1927 sobre a “vida” do Museu de Escultura Comparada, compilamos a produção da Comissão de Monumentos Históricos em função de outras séries documentais de cópias, que logo foram incorporadas ao fundo principal e depositadas na biblioteca, quando esta foi aberta ao público, em 1889. (OIM, 1927). A saber:

- Levantamentos baseados em afrescos da Idade Média e do Renascimento, documentados a partir de 1840 por artistas contratados pela Comissão de Monumentos Históricos para os retratar em aquarela;
- desenhos arquitetônicos diversos, sendo a série mais emblemática a que contém cerca de 2.000 desenhos e aquarelas executados por Viollet-le-Duc para restaurações de monumentos franceses;
- fotografias de monumentos franceses e estrangeiros, produzidas a partir de 1850 em colódio. Havia mais de 121 mil itens.

Como vimos, o museu idealizado por Viollet-le-Duc teve seu nome escolhido em função da proposta expositiva — a comparação entre a arte dos monumentos franceses e a clássica, de forma cronológica. Em outras palavras, a missão principal da instituição sempre foi evidenciar a arte nacional e a consolidar nos estudos historiográficos da arte, mesmo que inicialmente utilizando inicialmente métodos comparativos. Com a morte de Enlart, em 1927, Paul Deschamps⁷⁴ assume a direção, convicto de que já não era mais tão necessário o esforço de colocar a arte francesa em comparação com outras artes globais. Ele aproveita a inauguração do Palácio do Chaillot, nova sede, para reestruturar a narrativa expositiva do espaço, proclamando de vez a autonomia do gótico. Assim, direciona a nova exposição à reflexão exclusiva acerca da arte nacional — desde suas origens, mas não mais em comparação com escolas estrangeiras⁷⁵. Logo, a partir de 1937, audiosamente, Deschamps renomeia a instituição como “Museu dos Monumentos Franceses”, possivelmente se apropriando da carga semântica do nome do antigo museu de Lenoir no imaginário francês. François Souchal (1976) sintetiza bem a gestão de Deschamps e afirma que

ele conseguiu concretizar esse interesse apaixonado pela escultura medieval ao assumir em 1927, depois de Camille Enlart, a direção do Museu de Escultura Comparada, com base numa ideia de Viollet-le-Duc no Palais du Trocadéro. A *Exposição Internacional* de 1937, ao construir o Palais de Chaillot em seu lugar, encorajou Paul Deschamps a repensar o Museu em diferentes bases, para dar à nova instituição o nome um tanto ousado de “Museu dos Monumentos Franceses”, que às vezes leva à confusão com o revolucionário museu de Lenoir, e embarcar na limpeza de todo um setor então quase desconhecido na arte francesa, a pintura mural medieval. Aproveitou as boas relações com os monumentos históricos para realizar um inventário exaustivo, campanhas de levantamento e cópias em grande escala, estas últimas expostas no novo Museu de Chaillot; museu original, com vocação educativa, que conserva os seus fiéis. Aí poderá acompanhar sem esforço a evolução da escultura das invasões bárbaras em Carpeaux e admirar as reproduções dos melhores frescos românicos e góticos. Paul Deschamps foi um descobridor, um criador, um curador, um animador. Recordaremos as exposições que organizou: Paixão na arte francesa, em 1934; Arte medieval iugoslava em 1950. Dedicou duas importantes obras à história da pintura mural na França, escritas com seu fiel discípulo e coadjutor Mare Thibout: *A Alta Idade Média e o Período Românico* (1951) e *O Início da Era Gótica* (1963). A sua preocupação em contribuir eficazmente com o seu contributo científico para a preservação do património monumental fez dele o Diretor-fundador do Gabinete de Documentação dos Monumentos Históricos, também no Palais de Chaillot, onde os arquitetos encontram referências valiosas para os seus restauros (Souchal, 1976, p.201-202, tradução nossa).

⁷⁴ Paul Deschamps (1888-1974), francês, historiador da arte medievalista. Foi conservador do Museu de Escultura Comparada durante a gestão de Enlart, sucedendo-o na direção entre 1927 e 1957.

⁷⁵ As moldagens de obras estrangeiras foram redistribuídas aos museus de Paris com afinidade temática.

Deschamps permaneceu na direção por mais 30 anos, até 1957. Além da remodelação do nome institucional e do novo foco expositivo, sua gestão ficou marcada pela aquisição de coleções de reproduções de murais (do século XI ao XVI) e vitrais. Acreditamos que ele tenha investido na formação de acervo com cópias de pinturas murais, tanto porque estavam surgindo tecnologias capazes de auxiliar o processo de reprodução, quanto porque a preservação de pinturas murais estava se tornando uma preocupação cada vez mais presente no âmbito internacional, notadamente devido à repercussão sobre o estado de conservação dos pigmentos das pinturas da gruta de Lascaux, aberta à visitação pública desde 1940. Avaliamos que isso certamente influenciou as novas políticas institucionais voltadas à valorização, sobretudo da pintura mural gótica, uma vez que a arquitetura e a escultura já eram amplamente documentadas no museu. Entretanto, o antigo fundo de moldagens, composto principalmente de itens de arte monumental francesa do século XI ao XIX, continuou sendo seu grande símbolo. A figura 25 apresenta parte do processo de remodelação e inserção de novas moldagens nas salas dedicadas aos séculos XIII e XIV durante este período de transformação no museu. Já a figura 26 apresenta André Malraux, enquanto Ministro da Cultura (1959-1969), na inauguração de duas novas salas de reproduções de pinturas murais.

Figura 25: Museu dos Monumentos Franceses. Sala gótica -séculos XIII-XIV.
Foto de Charles Hurault, sem data.



Fonte: *Cité de l'architecture et du patrimoine / Musée des Monuments français*.
Disponível em:
<https://www.citedelarchitecture.fr/fr/article/histoire-du-musee>. Acesso em: mai. 2024.

Figura 26: Museu dos Monumentos Franceses – Inauguração das novas galerias de pinturas murais e vitrais com a presença de André Malraux, 9 de março de 1959.



Fonte: *Cité de l'architecture et du patrimoine / Musée des Monuments français*. Disponível em:
<https://www.citedelarchitecture.fr/fr/article/histoire-du-musee>. Acesso em: jun. 2024.

Em 1971, o Museu dos Monumentos Franceses foi temporariamente fechado, sendo reaberto apenas a partir de 2007, quando se transformou em “Cidade da Arquitetura e do Patrimônio”. O novo projeto passou a apresentar um complexo alusivo a uma cidade, abrigando ainda, além o acervo do antigo Museu dos Monumentos Franceses, uma coleção de arquitetura moderna e contemporânea composta por maquetes, modelos, fotografias, desenhos e protótipos (séculos XIX, XX e XXI), a Escola Chaillot, uma plataforma de criação arquitetural, a Biblioteca e o Arquivo⁷⁶. A tabela abaixo traz os períodos e denominações do museu em suas diversas fases.

Tabela 4: Fases do modelo de museu de moldagens francês

Denominação/tradução	Período
<i>Musée de Sculpture Comparée</i> / Museu de Escultura Comparada	1879 - 1937
<i>Musée des Monuments Français</i> / Museu dos Monumentos Franceses	1937 - 1971
<i>Cité de l'Architecture et du Patrimoine</i> / Cidade da Arquitetura e do Patrimônio	2007 - atual

Elaboração própria, 2024.

A partir da tabela 4 é possível identificar claramente que o modelo francês de museu de moldagens — pois ficou posto como tal — nunca teve o substantivo “moldagens” em seu nome. Veremos, nas seções a seguir, que o Museu de Escultura Comparada não foi o primeiro e nem o único nesse formato. No entanto, foi o que se eternizou como o arquétipo da tipologia, a ponto de se sobressair até mesmo perante as demais oficinas de moldagens existentes na França, que acabaram por incorporar-se a ele em 1928.

2.4 A cooperação entre museus e oficinas de moldagens, de acordo com o Escritório Internacional de Museus e com as publicações da *Mouseion*

A Primeira Guerra Mundial (1914-1918) deixou relações diplomáticas degeneradas. Em decorrência, em 1919, foi realizada em Paris a Conferência de Paz. Dos desdobramentos desse evento em relação às medidas para resoluções de conflitos surgiu a Sociedade das Nações (SDN), ou Liga das Nações⁷⁷. Este órgão mediava as cooperações internacionais, tendo seu secretariado sediado em Genebra. No período Entreguerras foram criadas e mantidas sob supervisão da SDN outras organizações, com intuições específicas quanto à diplomacia que se buscava estabelecer. As questões

⁷⁶ Disponível em: <https://www.citedelarchitecture.fr/fr/collections>. Acesso em: mai. 2024.

⁷⁷ A Liga das Nações foi uma organização intergovernamental existente entre 1919 e 1946, antecedendo a Organização das Nações Unidas (ONU).

relacionadas à cultura e à educação foram tuteladas pela Comissão Internacional para Cooperação Intelectual (CICI), precursora da UNESCO, através do Instituto Internacional de Cooperação Intelectual (IICI), localizado em Paris.

Em 1926, Henri Focillon⁷⁸, representante francês na Subcomissão de Letras e Artes⁷⁹, do IICI, propôs a criação do Escritório Internacional de Museus (OIM)⁸⁰. Segundo Ivan Coelho de Sá, a função dessa iniciativa pioneira, antecessora do atual Conselho Internacional de Museus (ICOM), era tratar questões particulares aos museus, ao mesmo tempo em que buscava “promover a cooperação entre as nações por meio da integração dos museus ao desenvolvimento científico e cultural” (Sá, 2020, p.136-137).

Até o início do século XX as problematizações acerca de um museu ainda não eram complexas o suficiente para compor um campo científico específico, e era chamado de “museografia”, delimitação dada à área de estudo que hoje é a museologia. Isto é, concentrava-se em discutir a forma com que a práxis profissional era explorada, o que, inevitavelmente, tornou-se um embrião para as transformações conceituais que se desenvolveram no decorrer do século XX. Enquanto o OIM esteve em atividade, de 1926 a 1946, a organização promoveu conferências para a comunidade museológica internacional e editou publicações, como a *Muséographie*, uma série de monografias, e a própria *Mouseion*.

Ivan de Sá avalia que a materialização desta revista foi a estratégia mais eficaz para fomentar a museografia. A partir dela, a concepção do termo foi ampliada para além de ser apenas a “descrição” dos museus, e passou a ser considerada “como um vasto espectro de técnicas atinentes ao pleno funcionamento das instituições museológicas” (Sá, 2020, p.138). Isso porque a publicação divulgava os últimos estudos sobre “gestão, pesquisa, documentação, conservação, restauração, comunicação, exposição e educação” (*Ibid.*, p.295) em museus, desempenhando um diálogo fundamental entre os profissionais e suas instituições, e colaborando para a construção do campo. (Sá, 2019).

⁷⁸ Henri Focillon (1881-1943), historiador da arte francês. Disponível em: <https://arthistorians.info/focillonh/>. Acesso em: mai. 2024.

⁷⁹ A Subcomissão de Letras e Artes foi criada em 1925, no mesmo ano que as Seções de Relações Artísticas e a Seção de Relações Literárias do IICI. A partir de 1931, tornou-se Comitê Permanente de Letras e Artes. Disponível em: https://atom.archives.unesco.org/commission-internationale-de-cooperation-intellectuelle-comite-permanent-des-lettres-et-des-arts?sf_culture=fr. Acesso em: jun. 2024.

⁸⁰ O OIM era governado por uma comissão de direção composta por cinco membros, incluindo: um delegado da CICI; um delegado da Comissão de Letras e Artes; o secretário da CICI; e o diretor do IICI. A comissão de direção era ainda orientada por um comitê de gestão e um comitê de amigos de museus. Disponível em: <https://atom.archives.unesco.org/international-museums-office-imo>. Acesso em: jun. 2024.

Sá explica ainda que a revista, publicada entre 1927 e 1946, quando lançada possuía o subtítulo *Boletim Internacional de Museografia*, permanecendo assim até 1929. No ano seguinte foi denominada “Revista Internacional de Museografia”. Sua edição manteve regularidade até 1939, porém foi comprometida entre 1940 e 1946, devido à Segunda Grande Guerra. (Sá, 2020). A respeito da temática principal, o autor menciona que

havia colunas sobre as atividades dos museus e realizações do próprio OIM, mas a ênfase maior eram os artigos de conhecidos profissionais, sobretudo europeus e norte-americanos, com importantes atuações na área da museografia: diretores e conservadores/curadores de museus; arquitetos; historiadores da arte; restauradores, químicos e biólogos que se dedicavam ao exame científico e ao tratamento de coleções musealizadas; peritos nas áreas de iluminação e expografia; além de especialistas em educação em museus e em legislação de patrimônio (Sá, 2020, p.138).

Após pesquisa no índice das edições da *Mouseion*, foram selecionadas edições de seis anos — 1927, 1928, 1929, 1931, 1933, 1937 —, com artigos de interesse para o recorte desta tese e análise crítica. Eles estão dispostos na tabela a seguir:

Tabela 5: Artigos sobre a cooperação de Museus e Oficinas de moldagens - Revista *Mouseion*

REVISTA MOUSEION - OIM			
Ano	Artigos de interesse para a pesquisa	Autoria	Página
1927 A1 N1	<i>La Coopération des Musées de Moulages</i> (A Cooperação de Museus de Moldagens)	OIM	22-28
	<i>La Vie des musées: Le Musée de sculpture comparée du Trocadéro, à Paris</i> (A vida dos museus: O Museu de Escultura Comparada do Trocadero, em Paris)	OIM	39-44
1928 A2 N4	1º - <i>Accord entre Musées et ateliers de moulages. Reunión d'experts tenué à Genève (18-19-janvier 1928)</i> (Acordo entre Museus e Oficinas de Moldagens. Reunião de especialistas em Genebra)	OIM	43-65
	2º - <i>L'Atelier de moulage des Musées nationaux de Berlin</i> (A oficina de moldagem dos Museus Nacionais de Berlim)	Théodore Demmer ⁸¹	46-48
	3º - <i>Les ateliers de moulage em Angleterre</i> (As oficinas de moldagens da Inglaterra)	Sir Cecil Harcourt Smith ⁸²	49-53

⁸¹ Theodor Demmler (1879-1944), alemão, historiador da arte. Em 1919 foi nomeado diretor dos museus estatais de Berlim. Disponível em: <https://www.deutsche-biographie.de/sfz15378.html>. Acesso em abril de 2024

⁸² Cecil Harcourt-Smith (1859-1944), arqueólogo, trabalhou no Departamento de Antiguidades Gregas e Romanas do Museu Britânico a partir de 1879. Foi diretor do V&AM de 1909 até se aposentar, em 1924. Já aposentado, foi nomeado conselheiro das Coleções de Arte Reais, e de 1928 a 1936 também foi inspetor das Obras de Arte Reais e representante britânico no OIM. Disponível em: <https://arthistorians.info/harcourtsmithc/>. Acesso em abril de 2024.

	4º - <i>Le Musée de reproductions d'oeuvres d'art de Madrid</i> (O Museu de reproduções de obras de arte de Madrid)	Gonzalo Diaz Lopez ⁸³	54-59
	5º - <i>Les ateliers et les musées de moulages français</i> (As oficinas de museus de moldagens francesas)	Paul Vitry ⁸⁴	60-63
	6º - <i>Le Musée de sculpture comparée du Trocadéro à Paris</i> (O Museu de escultura comparada do Trocadero em Paris)	Jules Roussel	64-67
	7º - <i>L'Atelier de moulage des Musées royaux du Cingquantenaire à Bruxelles</i> (A Oficina de moldagens dos Museus Reais do Cinquantenário de Bruxelas)	Jean Capart ⁸⁵	68-70
1929 A3 N7-9	<i>Réunion des délégués des Musées et Ateliers de moulages</i> (Reunião dos representantes dos Museus e Oficinas de moldagens)	OIM	85
	<i>L'activité de l'Office International des Musées – IV Exposition Internationale des Moulages</i> (Boletim da exposição internacional de moldagens)	OIM	184-188
	<i>L'activité de l'Office International des Musées – Exposition Internationale des Moulages</i> (Boletim de atividades do OIM - Exposição internacional de moldagens)	OIM	304
	<i>L'activité de l'Office International des Musées – Exposition Internationale des Moulages</i> (Boletim de atividades do OIM - Exposição internacional de moldagens)	OIM	134-135
1931 A5 13-14	<i>L'activité de l'Office International des Musées – Exposition Internationale des Moulages</i> (Boletim de atividades do OIM - Exposição internacional de moldagens)	OIM	252
1933 A7 23-24	<i>L'activité de l'Office International des Musées</i> <i>Accord Entre les ateliers de moulages: surmoulages</i> (Acordo entre as oficinas de moldagens: sobre moldagens)	OIM	270-272
1937 A11 N39-40	<i>L'activité de l'Office International des Musées</i> <i>Répertoire des collections de moulages et problèmes connexes</i> (Repertório de coleções de moldagens e problemas conexos)	OIM	270-272

Elaboração própria, 2023.

⁸³ Gonzalo Diaz Lopez (?-?), foi oficial do corpo técnico de arquivistas, bibliotecários e arqueólogos, tendo assumido em 1913. Disponível em: <https://pares.mcu.es/ParesBusquedas20/catalogo/autoridad/167910>. Acesso em: mai. 2024.

⁸⁴ Paul Vitry (1872-1941), historiador da arte francês, foi curador de esculturas do Louvre. Disponível em: <https://arthistorians.info/vitryp/>. Acesso em: abr. 2024.

⁸⁵ Jean Capart (1877-1947), egiptólogo, professor de arte antiga e arqueologia na Universidade de Liège. Foi curador-chefe do Museu Real de Arte e História, de 1925 a 1942. Em sua gestão admitiu o químico Paul Coremans, justamente por ambos estarem muito ligados à questão da autenticidade das novas aquisições e ao estado de preservação da coleção. Disponível em: <https://arthistorians.info/capartj/>. Acesso em: abr. 2024.

Outras edições da revista contêm artigos discutindo cópias e/ou moldagens, mas sem representar o interesse desta pesquisa, são eles: *La question des reproductions* (1931)⁸⁶; *La collection de moulages de L'Institut d'art et d'archéologie de Paris* (1933)⁸⁷; *La réglementation des copies dans les musées* (1940)⁸⁸. Portanto, serão usados apenas os artigos referentes às tentativas de regulamentar as atividades de cooperação intelectual e técnicas quanto à produção e troca de moldagens entre os museus e oficinas.

2.4.1 Acordo de Cooperação de Museus de Moldagem (1927)

A primeira edição da revista *Mouseion*, em 1927, traz acordos e cooperações fomentados pelo OIM, como o de calcografias e o de museus de moldagens. Em relação às moldagens, foram apresentadas pautas para fomentar o intercâmbio entre as oficinas com essa expertise e entre as instituições nacionais congêneres. Para tal, a decisão fundamental era de que seria necessário padronizar as formas de documentação e as fotografias das instituições, de modo a compor catálogos conjuntos (universais). Nesse caso, o OIM se colocou como órgão internacional de apoio para a questão das trocas de moldagens entre as nações, uma vez que a falta de uma organização assim havia contribuído para a falha das iniciativas no século anterior, a exemplo da tentativa de Cole em 1867, e da reunião belga de 1883-84. A Subcomissão de Arte e Letras, do IICI, tomou como base a experiência antecedente, relativa às calcografias (gravuras sobre metal) que, desde 1925, discutiam questões relativas às trocas de provas entre as principais oficinas do gênero. Entretanto, para o acordo das moldagens, deveriam ser observadas as particularidades dos objetos — que eram mais pesados, ocupavam mais espaço, e demandavam mais custos de transporte e locais maiores de acondicionamento.

⁸⁶ Trata-se de uma reflexão sobre as possibilidades e consequências do uso de pátina em moldagens, escrito pelo diretor da *Kunsthalle* de Hamburgo, Gustav Pauli, que analisa a sensação de falsificação em contrapartida da necessidade de exportar cópias não apenas brutas, mas contemplando a magnitude da policromia de uma escultura em madeira dourada, por exemplo, já que para ele os leigos poderiam compreender erroneamente tais peças, porque não viam em que material os originais haviam sido produzidos. Então, as oficinas do seu país passaram a contratar exímios pintores, a fim de realizar pátinas que remetessem ao suporte original (bronze, madeira policromada, madeira bruta, mármore etc.).

⁸⁷ O boletim contendo os feitos do ano anterior e escrito por Elly Niki, em relação à coleção de moldagens do Instituto de Arte e Arqueologia de Paris, relata como se desenvolveram as galerias de gessos de Arte Antiga para ensino de história da arte e arqueologia, na Sorbonne, nos cursos de estética e urbanismo ministrados no Instituto de Arte e Arqueologia. Assim, foi instalado um pequeno museu de arte greco-romana pelos professores de história e arte antiga.

⁸⁸ O artigo *Regulamento de cópias em museus* (1940) — no original, *La réglementation des copies dans les musées* — não trata de regulamentação relativa à reprodução mecânica, como fotografia e gesso, e sim discorre sobre a atividade dos copistas nos principais museus.

A proposta do acordo de cooperação se justificou, pois, a partir do século XIX, as moldagens e, consequentemente, as galerias e museus contribuíram para “alargar a educação artística a todas as camadas sociais e ao desejo de melhor estudar a história das influências artísticas que estabeleceram laços entre os povos” (OIM, 1927, p.22, tradução nossa). Ou seja, era evidente o caráter democratizante que as moldagens proporcionavam à arte, ao mesmo tempo em que confluíam com os objetivos de pacificação da Liga das Nações. Para que as relações entre os museus da mesma tipologia não se limitassem apenas às trocas, o OIM sugeriu uma reunião com seus representantes para o ano seguinte. As finalidades das cooperações seriam interessantes, pois visavam diminuir os custos de produção e transporte, bem como evitar os danos provenientes das longas viagens, de forma que poderiam corroborar para sanar lacunas quanto aos períodos da história da arte nos acervos dos museus já existentes, ou daqueles em processo de formação.

No primeiro texto do acordo, de 1927, percebemos sempre a preocupação em pautar a importância das moldagens enquanto ferramentas para o ensino da história da arte. Outra atenção constante era quanto à conservação das peças usadas de modelo para a confecção de moldes, visto que seriam produzidos a partir das superfícies das mesmas. Nesse sentido, destaca-se a indicação da elaboração de inventários (universais) das peças que já haviam sido moldadas em alguma ocasião, cujas fôrmas-mães estivessem em bom estado para produzir mais provas. (OIM, 1927). Com tal providência visava-se “permitir a coordenação de esforços”, de modo a “evitar que as mesmas esculturas fossem moldadas várias vezes enquanto outras, igualmente interessantes, ainda não foram moldadas” (OIM, 1927, p.23-24, tradução nossa). Assim, o OIM enfatiza os quatro eixos a serem abarcados pela proposta de cooperação e perseguidos pelos signatários, descritos abaixo:

- 1) Inventário de moldes em bom estado: um senso amplo entre as instituições para listar os moldes com “boas cavidades”, evitando que a mesma peça fosse manipulada em excesso.
- 2) Distribuição de moldagens: a criação de depósitos para facilitar o transporte e as trocas; orientações quanto às diretrizes dos bancos de fotografias e identificação de catálogos de vendas (contendo nome do artista, escola, data e dimensões da obra); listas de obras para diversos tipos de museus de moldagens. Ou seja, sugestões e medidas para fomentar algum tipo de financiamento coletivo e para a redução de custos de produção das moldagens.

- 3) Indicação de novas moldagens: tópico destinado a trazer atenção sobre os originais pouco conhecidos, muito distantes ou que estivessem em vias de desaparecer, a exemplo das esculturas ao ar livre. Demonstrava a urgência de registro daquelas esculturas.
- 4) Aperfeiçoamento das técnicas de moldagens: para isso o OIM sugeria a criação de um “manual de moldador” contendo a descrição da técnica de estampagem em argila e de procedimentos para conservação de provas e moldes, com medidas para garantir sua qualidade (indicação de matérias-primas, técnicas, tempo de renovação dos moldes, posição de selos de identificação etc.). Havia incentivo às investigações e testes de materiais mais duráveis que o gesso, como a brita ou cimento. (OIM, 1927).

Estes quatro eixos funcionaram como uma preparação para a reunião almejada, que foi marcada para janeiro do ano seguinte, em Genebra. A ata do encontro, bem como os artigos dos representantes dos museus e oficinas nacionais ali presentes, foram publicados na edição posterior da *Mouseion*, em 1928, quando o acordo de cooperação firmado fora atualizado.

2.4.2 Reunião em Genebra: Atualização do Acordo de Cooperação de Museus e Oficinas de Moldagens (1928)

Como visto, em 1927 a CICI recebeu solicitações por parte dos peritos do OIM e da Subcomissão de Letras e Artes pedindo uma convocação para analisar questões relativas à moldagem de obras de arte. Portanto, em 18 de janeiro de 1928 ocorreu em Genebra a primeira reunião de especialistas para Cooperação de Museus e Oficinas de Moldagens, presidida por Jules Destrée⁸⁹. A ata desta reunião foi publicada na *Mouseion* nº 4, de 1928, contendo as principais deliberações sobre o acordo, e artigos sobre os serviços de moldagens nacionais ali representados. Estão listadas a seguir as instituições presentes, bem como seus representantes e os cargos que ocupavam.

⁸⁹Jules Destrée (1863-1936), advogado belga, crítico cultural e político socialista. De 1919 a 1921 foi Ministro das Artes e Ciências da Bélgica. Foi membro da CICI de 1922 a 1932. Em julho de 1922, sugeriu formar o que se tornou o IICI, embora, de acordo com seu planejamento, a sede deveria ser em Bruxelas. Enquanto secretário do OIM, foi presidente do Comitê Belga de Cooperação Intelectual. A partir de 1932 (até sua morte, em 1936), foi presidente do Comitê Permanente de Artes e Letras do IICI. Disponível em: https://atom.archives.unesco.org/destree-jules?sf_culture=fr. Acesso em: abr. 2024.

Tabela 6: Participantes reunião em Genebra (1928).

Instituição	Representante/cargo
Museu do Cinquentenário de Bruxelas	Jean Capart (curador-chefe)
Departamento de Escultura Cristã dos Museus Estatais, Berlim	Theodor Demmler (diretor)
Museus Nacionais Gregos	Emile Gilliéron ⁹⁰ (funcionário)
Direção Geral de Belas Artes, Itália	Attilio Rossi ⁹¹ (inspetor sênior)
Museu de Escultura Comparada, Paris	Jules Roussel (diretor)
Inspeção das Obras de Arte Reais	Sir Cecil Harcourt-Smith (representante no OIM)
Museu do Louvre	Paul Vitry (curador do departamento de escultura)
Secretariado da Liga das Nações	George Oprescu ⁹²
IICI/OIM	Richard Dupierreux ⁹³

Fonte: Elaboração própria, 2024, baseada em OIM, 1928, p.43.

Na ocasião, discutiu-se a necessidade de ampliação dos estudos técnicos e conceituais sobre as moldagens e sobre os museus já existentes, e foram acordados planos de pesquisa e de trabalho a ser percorridos pelos signatários, cujo objetivo seria fomentar e viabilizar uma cooperação intelectual significativa. Para isso, as resoluções giraram em torno de investigar os quatro pontos destacados:

- 1) Formas jurídicas de contratos de trabalho: viabilidade de acordo técnico para sustentabilidade das oficinas — por exemplo, elaboração de projetos de catálogos conjuntos, ou a possibilidade de cooperação entre oficinas e museus diferentes, para coprodução de moldes difíceis e dispendiosos.

⁹⁰ Emile Gilliéron Père (1850-1924), arqueólogo, artista e restaurador suíço, trabalhou nas escavações de Knossos no início do século XX. Disponível em: <https://www.britishmuseum.org/collection/term/BIOG58463>. Acesso em: mai. 2024.

⁹¹ Attilio Rossi (1875-1966) foi um historiador da arte e funcionário da *Direzione Generale delle Antichità e Belle Arti*, onde desempenhou importantes funções. Disponível em: https://vive.cultura.gov.it/it/biblioteca-archeologia-e-storia-arte/da-non-perdere?force=1&trigger_nid=253. Acesso em: jun. 2024.

⁹² George Oprescu (1881-1969), crítico de arte, colecionador e historiador. Foi secretário do CICI até 1930, quando voltou à Romênia, permanecendo no Comitê de Letras e Artes até 1939. Foi o fundador do Instituto de História da Arte da Academia Romena, em 1949. Disponível em: <https://www.istoria-artei.ro/g-oprescu-the-founder--m102?lang=en>. Acesso em: abr. 2024.

⁹³ Richard Dupierreux (1891-1957) foi jornalista, doutor em direito, crítico de arte, professor do Instituto Superior de Artes Decorativas de Bruxelas, entre outras atividades. Foi coordenador do OIM. (Disponível em: https://data.bnf.fr/fr/13187360/richard_dupierreux/. Acesso em: jun. 2024).

- 2) Normas para um acordo comercial: possibilidade de criação de um serviço de trocas de fotografias documentais de moldagens à venda; fomento de trocas de catálogos etc.
- 3) Pesquisas sobre os **tipos de museus de escultura comparada**, para organização de uma exposição conjunta.
- 4) Estado jurídico das moldagens: discussão sobre a necessidade de autorização de reprodução e questões legais (*royalties*). (OIM, 1928, grifo nosso).

O trecho destacado no item 3 — “tipos de museus de escultura comparada” — se refere à tradução literal do nome dado na redação da ata à nova tipologia de museu em elaboração, que, até então, era posto oficialmente como “Museu de Moldagens”. No entanto, veremos ao longo da análise dos artigos da revista *Mouseion* que, em diversas circunstâncias, os autores fazem referência ao método do museu francês como o símbolo da tipologia.

No acordo firmado em 1928 há sugestão e previsão de adesão de outros países, que assim desejasse. Os signatários também se comprometiam a realizar um repositório internacional unificado de moldagens, com as obras que cada oficina seria capaz de reproduzir. Para isso, era preciso que se padronizasse fotos e catálogos de venda. Destaca-se que havia a preocupação com falsificações ou com perda de qualidade das provas, convencionando-se então a identificação das oficinas por selos ou carimbos, de forma a garantir a procedência de cada peça. Por fim, foi discutida novamente a necessidade de elaboração de uma lista das obras ameaçadas de destruição, cuja moldagem fosse desejável, corroborando com sua documentação. (OIM, 1928).

Quanto a este último ponto, podemos ver seus desdobramentos na Carta de Atenas, de 1931. Esta foi uma das grandes conferências promovidas pelo OIM a partir da preocupação com os “monumentos de interesse histórico, artístico ou científico pertencentes às diferentes nações” (OIM, 1931b, p.1) e que foram danificados, modificados ou movimentados em decorrência da guerra. Uma das recomendações da carta orientava a não “retirar a obra do lugar para o qual ela havia sido criada”, mas, na falta dos originais, admitia-se a execução de moldes.⁹⁴ (OIM, 1931b). Esse

⁹⁴ Em 1936, o OIM realizou ainda um estudo que resultaria em um projeto para tratar da Convenção para Proteção de Edifícios Históricos e Obras de Arte em Tempos de Guerra, apresentado em 1938. A preocupação com o contexto sociocultural durante guerras esteve presente nas Conferências Internacionais de Haia de 1899 e de 1907, assim como no Pacto de

posicionamento era coerente com toda a carga teórica que estava sendo discutida em relação às moldagens desde o século XIX.

Ainda na ocasião da reunião em Genebra, especialistas apresentaram boletins com o panorama das oficinas de moldagens que estavam ali representando. No próximo subtópico, destacamos as principais condições, à época, das oficinas nacionais da Alemanha, Inglaterra, Espanha, França e Bélgica. Embora estivessem presentes também representantes da Grécia e da Itália, eles não apresentaram artigos por escrito à *Mouseion* de 1928. Já a Espanha, esta não enviou representante para a reunião, mas submeteu um artigo para publicação, contendo um estudo sobre o Museu de Reproduções Artísticas, de Madri.

2.4.2.1 *Boletins das Oficinas de Moldagens de Museus: Alemanha, Inglaterra, Espanha, França e Bélgica (1928)*

Por relatarem a produção técnica, documental e operacional do serviço de cada oficina nacional, optamos por chamar de “boletins” os textos submetidos pelos especialistas à revista *Mouseion* nº 4, de 1 de abril de 1928. Eles descrevem a organização das oficinas de moldagens em diferentes países e os autores sugerem possíveis cooperações entre as instituições que representam. De modo geral, todos apresentam o histórico resumido da criação ou oficialização institucional; os materiais e procedimentos técnicos utilizados por eles para a produção dos moldes e moldagens; também levantam dados quantitativos do escopo material da produção, contabilizando sua documentação fotográfica e suas peças. Informam ainda como cada oficina realiza a identificação das peças em exposição e/ou como devem ser registradas para inventário e catálogo. A tabela 7, abaixo, identifica os boletins, seus autores, além de dados sucintos das oficinas:

Washington de 15 de abril de 1935. Em 1954 foram elaboradas normativas assinadas por toda a cúpula lá reunida. Foi estabelecido o texto da Convenção para Proteção de Bens Culturais em caso de conflito armado, assinalando diretrizes éticas e responsáveis entre as nações, relacionadas aos bens culturais durante situações bélicas.

Tabela 7: Oficinas e Museus de Moldagens de acordo com a reunião de Genebra (1928).

Local	Autor artigo	Criação/abertura
Oficina de moldagem dos Museus Estatais de Berlim	Théodore Demmler	Criação: 1840 Expansão: 1891
Oficinas de moldagens da Inglaterra (SKM/V&AM e Museu Britânico)	Sir Cecil Harcourt Smith	Por volta de 1921
Museu de reproduções artísticas, de Madri (antigo edifício do Bom Retiro)	González Diaz Lopez	Criação do museu: 1878 Oficialização do museu: 1881 Criação da oficina de moldagens: 1920
Oficinas de moldagens dos museus francesas	Paul Vitry	Unificadas na oficina central do Trocadéro: 1928
Oficina do Museu de Escultura Comparada do Trocadéro	Jules Roussel	Criação: 1879 Abertura: 1882
Oficina de moldagens do Museu Real, Bruxelas	Jean Capart	1880

Elaboração própria, 2024. fonte: OIM, 1928.

A seguir, apresentamos um compilado de cada artigo/ensaio levado pelos representantes das instituições que publicaram sobre suas oficinas e museus de moldagens nacionais naquela edição da *Mouseion*.

2.4.2.1.1 *Oficina de moldagem dos museus nacionais de Berlim, Alemanha*

O texto sobre a oficina de moldagens dos museus estatais de Berlim (*Gipsformerei der Staatlichen Museen*) foi escrito em alemão por Theodor Demmler, e traduzido para o francês ao ser publicado na revista. Demmler o abre com uma breve contextualização da oficina alemã, que foi criada por volta de 1840 para atender à demanda de ampliação das coleções da Academia Real. As primeiras aquisições não foram cópias italianas prontas, e sim moldes. A coleção foi impulsionada a partir das expedições de escavações arqueológicas (no Egito, Grécia e Mesopotâmia, entre outras), uma vez que eram acompanhadas por profissionais que moldavam os achados no local, pois, por vezes, as peças originais ficavam no país de procedência. Em Berlim, as moldagens eram expostas e tidas como documentos das expedições científicas. (Demmler, 1928).

Segundo o autor, foi apenas a partir de 1870 que a oficina nacional iniciou a moldagem da escultura medieval alemã, motivada pela ruína a que os monumentos locais estavam cada vez expostos, e pelo fato de que os moldes preservariam seu

formato. Logo, a oficina foi ampliada, servindo também como depósito de moldes e moldagens, com capacidade para entregar cerca de 4.600 peças diferentes utilizando a técnica de estampagem em argila e colocando selos de identificação (Demmler, 1928). A oficina era responsável pelas vendas e postagens das moldagens, para isso, possuía itens prontos e catálogos impressos com as informações necessárias, incluindo ilustrações nos seguintes cadernos publicados:

- caderno sem número - lista antiga sem ilustrações de objetos pré-históricos, etnológicos e antropológicos - 1911;
- caderno I - Antiguidade Egípcia e Ásia Ocidental - 1925;
- II - Antiguidade Clássica - 1928;
- III - Itália e Bizâncio - 1926;
- IV - Alemanha, França, Holanda, Inglaterra (Idade Média e tempos modernos) - 1925.

Demmler salienta ainda que houve um aumento significativo das vendas e de novos clientes após a Primeira Guerra Mundial. Entre os principais compradores estavam museus, escolas e universidades, bem como residências particulares. No entanto, depois dos conflitos o valor de confecção do molde e da moldagem havia subido cerca de 30% (matéria-prima e mão de obra). (Demmler, 1928). Se repararmos bem, na lista dos catálogos, o caderno publicado em 1911 (sem número) traz os vestígios das expedições arqueológicas, objetos que originaram a oficina alemã. Fica subentendido que nos últimos anos, a partir de 1925, estavam intensificando a produção e aumentando significativamente seu repertório geral.

2.4.2.1.2 *Oficinas de moldagens da Inglaterra*

Logo de início o texto nos informa que na Grã-Bretanha não havia oficinas de fundição de moldagens até o fim da Primeira Grande Guerra. Seu autor, Cecil Harcourt-Smith, conta como foi a oficialização por parte do Estado britânico, que sempre se interessou em comercializar moldagens, sobretudo para fins didáticos. No entanto, pelo menos até 1920, tanto o Museu Britânico quanto o SKM/V&AM terceirizavam a produção, bem como a venda de moldes e moldagens⁹⁵. Assim, uma vez autorizada a

⁹⁵Os museus britânicos produziam apenas peças metalúrgicas, por eletrotipias, para reproduzir moedas e pequenos objetos. Harcourt-Smith alerta para o perigo das falsificações via fundição por eletrotipias, onde aplicam-se pátinas. Por isso, ele aconselha que todos os moldes de

produção da cópia pela oficina particular contratada, os museus não assumiam qualquer responsabilidade sobre a qualidade e legalidade da peça. Quando apareciam itens duvidosos no mercado, os compradores acabavam reclamando aos museus do país que detinham a peça original, e não a quem os vendeu (Harcourt-Smith, 1928).

No caso dos contratos para produção de moldagens de peças do Museu Britânico, de 1837 a 1921, foram todos celebrados com a casa italiana *M.M. Bruciani et cie*. Para tal, havia um acordo onde o direito de compra da primeira tiragem era concedido ao museu, que guardava também os moldes consigo. As demais peças poderiam ser vendidas sem *royalites* pela oficina. Em 1880, refizeram esse acordo, adicionando *royalites* sobre as vendas da *Bruciani* para o governo britânico. Na ocasião, um fundo específico foi criado para adiantar parte do dinheiro de produção das moldagens e as viabilizar. Para reduzir os gastos com aluguéis de galpões, e sem local adequado para acondicionar as peças vindas com os contratos, algumas peças acabaram em um porão do Museu Britânico por anos. Foi quando contrataram um dos moldadores da casa *Bruciani* para garantir sua conservação. Ao mesmo tempo, foi introduzido um sistema de cobrança de direitos de imagem, onde o Estado recebia cerca de 15% sobre os valores de venda de todas as moldagens fundidas em gesso provenientes de moldes de tasselos — nos casos em que foram utilizados moldes à gelatina⁹⁶, não eram devidos *royalties*, dado que a confecção era mais simples, barata e menos fiel à obra original. (Harcourt-Smith, 1928).

Durante a Primeira Guerra, a casa *Bruciani* faliu. Então, segundo Harcourt-Smith, a Inglaterra se viu forçada a produzir suas próprias moldagens. Fato que se concretizou por intermédio da Real Academia de Belas Artes e do mecenas inglês William Petersen, que comprou o negócio e o doou ao Estado com a condição de que se tornasse uma empresa estatal. (Harcourt-Smith, 1928).

reprodução de esculturas antigas de bronze sejam produzidos exclusivamente em gesso, ou que haja alguma proteção jurídica. (Harcourt-Smith, 1928).

⁹⁶ Em relação aos moldes de gelatina, foram muito comuns a partir do final do século XIX, até fins do século XX, representando um grande avanço na produção de uma oficina, pois não apresentavam tantas marcas de costura, e exigiam menos reparos nas marcas de junções dos tasselos do molde. Havia economia de tempo na execução das impressões. No entanto, os moldes foram adaptados, recebendo um fundo que servia de matriz para cada novo fluxo de gelatina. Entre as desvantagens estavam o peso, a dificuldade de manusear, a limitação no número de impressões (renovação a cada seis ou sete), e a complexidade do processo de fundição a quente que a gelatina exigia (Lebrun, 2016).

2.4.2.1.3 Museu de Reproduções Artísticas, de Madri, Espanha

Embora não tenha participado da reunião em Genebra, Gonzalo Diaz Lopez escreveu e enviou para a *Mouseion* o boletim do Museu Nacional de Reproduções Artísticas, de Madri, relatando que quando o museu foi criado, em 19 de novembro de 1878, havia sido instalado nas dependências do antigo edifício do Bom Retiro⁹⁷, mas só foi aberto ao público em 1881 (Lopez, 1928). O local fora escolhido pelo fato de ter passado por vários processos de reocupação, devido às transformações da cidade. Então, àquela altura, era necessário promover um uso e garantir a conservação do forro pintado por Luca Giordano em uma das salas. Assim, o estadista Antonio Canovas del Castillo, teve a “iniciativa de instalar no recinto uma série de reproduções de estatuária clássica” e “cópias das estátuas do Partenon” (Lopez, 1928, p.55, tradução nossa). A partir disso o fundo foi ampliado com coleções, atingindo cerca de 3 mil objetos classificados da seguinte forma:

Tabela 8: Seções Museu Nacional de Reproduções, de Madri.

1 ^a seção: Arte Antiga	1 - Arte oriental (egípcia, assíria, fenícia e hindu); 2 - Arte grega (arcaica e, também, escultura ibérica pré-romana); 3 - Arte grega clássica; 4 - Arte romana (e hispano-romana).
2 ^a seção: Arte Medieval	1- Arte medieval espanhola, romana e cristã; 2 - Arte visigótica e moçárabe ⁹⁸ ; 3 - Arte árabe e mudéjar; 4 - Arte romana; 5 - Arte gótica espanhola; 6 - Arte medieval belga.
3 ^a seção: Arte Moderna	1 - Arte italiana; 2 - Arte espanhola; 3 - Arte belga; 4 - Arte decorativa moderna.

Elaboração própria, 2024, baseada em Lopez, 1928, p.55-60.

⁹⁷ O *Casón del Buen Retiro* foi construído em 1637 como casa de baile do Palácio do Bom Retiro da Corte do Rei Felipe IV. O restante do complexo foi demolido no século XIX, restando apenas parte do jardim e o *Casón*, assim, recebeu ornamentação neoclássica adicional e passou a ser sede do Museu de Reproduções Artísticas até 1961. Dez anos depois começou a abrigar parte do Museu do Prado.

⁹⁸ Estilo que floresceu na Espanha desde o século XIII até o XVI, caracterizado por elementos de arte do Cristianismo e o emprego de ornamentação árabe.

O caráter conferido ao acervo — didático, democrático e útil à pesquisa acadêmica — é elucidado por Lopez em todo o texto, notadamente ao descrever o material existente para consulta na biblioteca, que não se restringia aos livros e publicações impressas, mas também possuía uma seção gráfica com mais de 5 mil fotografias e gravuras, como aquelas

representando nomeadamente os objetos que aparecem na Exposição Histórica da Europa, em 1892, e uma série de moldes fotografados pelo Professor F. Noack que se encontravam no Seminário de Investigação Arqueológica da Universidade de Berlim (Lopez, 1928, p.59-60, tradução nossa).

A oficina de moldagens do Museu de Reproduções Artísticas só começou a produzir as próprias peças em 1920 (Lopez, 1928), possivelmente pelo mesmo motivo que a Inglaterra passou a contar com oficinas próprias após a Primeira Guerra Mundial: por falta de fornecedores e para reduzir custos com matéria-prima e deslocamentos das peças.

Além do descrito por Lopez, acrescentamos alguns dados recentes: em 1961, o espaço do *Casón del Buen Retiro* foi anexado ao Museu do Prado. Em seguida, o Museu de Reproduções Artísticas foi fechado e seu acervo foi acondicionado provisoriamente no Museu da América. Em 1990 esteve mais uma vez em local provisório, ocupando os porões do edifício do Museu Espanhol de Arte Contemporânea, hoje sede do Museu do Traje. Somente em 2011 o acervo foi incorporado aos fundos do Museu Nacional de Escultura, localizado em Valladolid, também na Espanha. Por ironia ou não, foi graças ao recebimento das coleções de moldagens nacionais que este museu de esculturas recuperou tal denominação, pois no momento das negociações estava sendo arbitrariamente rebatizado como “Museu Nacional Colégio de São Gregório”⁹⁹.

2.4.2.1.4 Oficinas de moldagens dos museus franceses e oficina do Museu de Escultura Comparada

Na quarta edição da *Mouseion* existem dois artigos/boletins falando das oficinas de moldagens na França: o primeiro foi escrito pelo curador do Departamento de Escultura do Louvre, Paul Vitry; na sequência, há outro, escrito pelo, à época, diretor do Museu de Escultura Comparada, Jules Roussel, sendo que este referencia ainda um artigo que escreveu no ano anterior para a mesma revista, como leitura complementar à sua abordagem. Com o intuito de não deixar este tópico extenso e repetitivo, à frente serão unidas as considerações sobre os três artigos mencionados, dado que Vitry

⁹⁹ Disponível em: <https://www.cultura.gob.es/mnescultura/colecciones/reproducciones-artisticas.html>. Acesso em: abr. 2024.

anunciou que, a partir daquela data, as oficinas nacionais de moldagens de Paris — localizadas no Louvre, na Escola de Belas-Artes e no Museu de Artes Decorativas — seriam centralizadas no subsolo do Trocadéro (Vitry, 1928). Com relação ao serviço da oficina do Museu de Saint-Germain, especializado na reprodução de um grande número de pequenas peças arqueológicas (pré-históricas e galo-romanas), seu funcionamento se manteria próprio, assim como foram igualmente exceções o Gabinete de Medalhas da Biblioteca Nacional e o Arquivo Nacional, por terem demandas específicas, não dependendo, portanto, da oficina central do Trocadéro. (Vitry, 1928).

Segundo Vitry, o fundo de moldagens mais antigo da França, remontando ao Império e à Revolução, foi constituído no Louvre, onde se estabeleceu uma oficina que acabou reunindo moldagens de parte de peças do museu (antigas, medievais, renascentistas e modernas). A coleção incluía ainda as moldagens das esculturas descobertas nas escavações de Delfos, já que, por causa de um acordo com o governo helênico, durante um tempo a exploração fora reservada à França. De acordo com o autor, naquele momento, essas eram as únicas moldagens em exposição no Louvre. (Vitry, 1928).

Alguns dados curiosos sobre outras coleções de moldagens, tanto em Paris quanto no interior do país, são descritos pelo curador do Departamento de Escultura do Louvre — Vitry menciona as moldagens de esculturas do Camboja e da Indochina adquiridas pelo Trocadéro¹⁰⁰, e salienta a especificidade do Museu de Etnografia (localizado em outras alas da mesma edificação), que continha séries de moldagens baseadas em monumentos americanos. Ele cita também museus municipais ou regionais de fora de Paris que utilizavam, à época, a moldagem para compor e incrementar seu acervo, a exemplo de Versalhes — Museu Houdon; Marselha — Museu Puget; Dijon — Museu Rude; Avignon — o *Palais des Papes*; Tours — Museu Lapidário de La Psalette; Angers — Museu Saint-Jean; Montpellier — a coleção do Abade Didelot adquirida pela Universidade; etc. Por fim, Vitry enfatiza as universidades cujas cadeiras de arqueologia demandavam o uso de moldagens como material didático, como as de Lyon, Lille, Montpellier e Bordeaux, Estrasburgo, entre outras. (Vitry, 1928).

Jules Roussel, naquele momento já como conservador adjunto do Museu de Escultura Comparada, aproveita o fato de que na edição anterior da *Mouseion*, a nº 1, de 1927, já havia publicado um texto robusto com dados históricos, técnicos e materiais do Museu de Escultura Comparada, e usa sua seção para destacar os objetivos do

¹⁰⁰ Com a mudança da proposta do Museu de Escultura Comparada, para Museu dos Monumentos Franceses em 1937, a coleção foi cedida para o Musée indochinois du Trocadéro (posteriormente, incorporado ao Musée Guimet, um Museu Nacional de Artes Asiáticas, localizado em Paris).

museu com as cooperações técnicas propostas pela reunião em Genebra. Roussel aponta as poucas moldagens necessárias para compor a cronologia das escolas representadas no acervo, bem como cita quais peças foram permutadas com outras oficinas de moldagens¹⁰¹. O conservador traz, ainda, alguns exemplos de obras de arte de outros países e acondicionadas em território francês cujas feituras de moldes seriam desejáveis. No entanto, para ele, a fotografia poderia funcionar como recurso expográfico, preenchendo lacunas de cronologia, no caso da ausência da moldagem de determinada peça. (Roussel, 1928). Nesse sentido, segundo o autor, as cooperações com instituições similares poderiam corroborar com a completude do acervo do Trocadéro, mas também das cooperantes. (OIM, 1927).

No artigo do ano anterior, Roussel identifica a dinâmica dos custos e despesas para a produção das moldagens, que funcionava da seguinte maneira: o chefe da equipe de moldadores detinha a concessão dos moldes, sua produção tinha supervisão do diretor do Museu, para garantir que o desgaste das cavidades dos moldes não prejudicasse a qualidade das provas (OIM, 1927, p. 43). Porém sua maior queixa era em relação ao valor excessivo das restaurações necessárias nas moldagens devido à fragilidade do gesso. Tais custos estavam inviabilizando a confecção de moldagens, sobretudo as de maiores dimensões.

No texto de 1928, o autor resume e descreve breves recomendações de conservação, que já estavam em prática e continuariam em vigor na conduta da nova oficina central. Suas preocupações giravam em torno de minimizar danos no manuseio, no acondicionamento e/ou no deslocamento das moldagens; da identificação das peças através de selos; do controle de qualidade com os moldes; de testes de materiais e técnicas diferentes, buscando melhores propriedades físicas (vários tipos de gessos e materiais mais resistentes); e de experimentos com as três técnicas para moldagem, a saber, estampagem em argila, moldagem oca e gelatina. (Roussel, 1928). Por fim, Roussel não deixa de expressar sua opinião ética a respeito das sobremoldagens, classificando-as como “crime”. Por isso ele anseia e apela que a nova oficina central seja forte o suficiente para denunciar peças que não forem realizadas por seu *corpus*. (Roussel, 1928).

¹⁰¹ No ano corrente receberam peças moldadas dos Museus e Oficinas de Moldagens da Itália, Bélgica e Nova York.

2.4.2.1.5 Oficina de moldagens do Museu Real do Cinquentenário, Bruxelas, Bélgica

O boletim belga foi apresentado por Jean Capart, curador-chefe do Museu Real do Cinquentenário, que se mostra preocupado com a conservação das obras em madeira policromada, em bronze ou em mármore durante a estampagem de molde diretamente do original. Para tal, descreve as técnicas que a oficina vinha utilizando e sugere a argila como o material que oferece menos risco ao objeto original no processo, desde que isolado com pó de talco para o desmolde. Assim, evitaria que a argila impregnasse na peça. (Capart, 1928). Outro método usado lá era o à gelatina, mas só em casos de peças que podiam ser movimentadas. Por ser um molde rígido, a impermeabilização era garantida com goma laca. Para Capart, esse tipo de molde possuía maior vida útil, pois o processo de endurecimento da gelatina poderia ser refeito. Entretanto, a “técnica do molde oco” era mais precisa, dado que os tasselos eram confeccionados ao redor do modelo, e a impermeabilização garantida com sabão. (Capart, 1928).

À época, a oficina de moldagem do Museu Real do Cinquentenário possuía moldes capazes de produzir 2.835 objetos diferentes. No decorrer do boletim, Capart demonstra a preocupação com os catálogos de exposições, que funcionavam também para venda das moldagens. Então, sugere métodos para otimizar o trabalho e minimizar as dificuldades orçamentárias (materiais e mãos de obra). Ele descreve os testes em andamento com gesso, cimento e imitações de pedra, para verificar possibilidades de maior resistência física das provas. Por fim, concorda com a colocação de selos para evitar falsificações, e registra que todas as moldagens produzidas por eles recebiam uma placa de cobre com o carimbo que dizia “*Musées royaux du Cinquantenaire, atelier de moulages, Bruxelles*”. (Capart, 1928). As figuras a seguir demonstram como era a configuração da oficina belga no período.

Figura 27: Oficina de Moldagem do Museu do Cinquentenário de Bruxelas.



Fonte: <https://www.artandhistory.museum/fr/atelier-de-moulage>. Acesso em: jun. 2025.

Figura 28: Oficina de Moldagem do Museu do Cinquentenário de Bruxelas.



Fonte: <https://www.artandhistory.museum/fr/atelier-de-moulage>. Acesso em: jun. 2025.

Além das fotos, acrescentamos que o *Parc du Cinquantenaire*, em Bruxelas, foi inaugurado em 1880 para a Exposição Nacional em comemoração aos 50 anos da revolução da Bélgica, que acarretou a independência ao país. Pretendia-se que servisse como vitrine internacional dos produtos de arte e da indústria belgas, e para a ocasião foi instalada a própria oficina de moldagens, em meio aos pavilhões, seguindo a tendência europeia. Ao longo dos anos, alguns museus foram ali instalados, e posteriormente a oficina de moldagens foi incorporada ao Museu Real de Arte e História (MRAH), este que na atualidade ainda está em funcionamento, produzindo moldagens sob encomenda, com as técnicas tradicionais, a partir dos antigos moldes do século XIX¹⁰² — que ainda possuem boas cavidades —, assim como realizam pátina imitativa nas superfícies das peças prontas.

2.4.3 Reunião de representantes de museus e oficinas de moldagens (1929): Organização da Exposição Internacional de Moldagens

Na revista de 1929, A3, nº 7, foi publicada a ata de uma nova reunião de representantes de museus e de oficinas de moldagem (*Réunion des délégués des Musées et Ateliers de moulages*), realizada em 14 de janeiro. O encontro aconteceu na sede do OIM, em Paris, por convocação da CICI. A pauta era única: alinhar as operações de organização para a *Exposição Internacional de Moldagens*, que deveria

¹⁰² Os moldes pertencem ao patrimônio do museu, estando em bom estado de conservação, é autorizada a utilização para novos pedidos. O tempo de produção é de aproximadamente 2 anos. Escolas, museus e até mesmo particulares podem as encomendar. Para acessar o catálogo, ver: <https://www.artandhistory.museum/fr/atelier-de-moulage>. Acesso em: jun. 2025.

acontecer naquele mesmo ano. Estiveram presentes representantes ligados à Alemanha, Bélgica, França, Inglaterra e Itália, a saber:

Tabela 9: Participantes reunião de organização da Exposição Internacional de Moldagens (1929).

Representação	Participante / Cargo
Museu Real do Cinquentenário (Bélgica)	Jean Capart / diretor
Museu Staatlichen (Alemanha)	Theodor Demmler / diretor
Seção de Obras de Arte Real (Inglaterra)	Sir Cecil Harcourt-Smith / Inspetor Geral
Belas Artes de Roma (Itália)	Attilio Rossi / Inspetor Geral
Museu de Escultura Comparada (França)	Jules Roussel / Diretor
Comissão para a Cooperação Intelectual	von Schmieden/ Representante
Museu do Louvre (França)	Paul Vitry / Curador do departamento de escultura
IICI	Dupierreux / Chefe da Seção de relações artísticas
IICI	Jeane Lejeaux ¹⁰³

Elaboração própria, baseada em OIM, 1929a, p.85.

Os pormenores da exposição foram votados e os pontos unânimis descritos na ata publicada. As questões tratadas versam sobre padrões de peças gráficas e de orçamento dos custos com logística e transporte das peças, definição do local e data, curadoria das peças, entre outros. A ideia inicial, logo refutada, consistia na produção de três exposições dedicadas a períodos diferentes e com peças de tamanhos reduzidos.¹⁰⁴ (OIM, 1929a). Todavia, a Comissão decidiu por planejar apenas uma exposição, com a possibilidade de esta ser itinerante e incluir peças maiores, podendo contar com algumas exibições de moldagens de medalhas, placas e selos, excluindo-se as peças que não possuíssem qualquer caráter “essencialmente artístico”. Por isso, era desejável que fossem priorizadas reproduções de esculturas “da Antiguidade, da Idade Média, do Renascimento e da época moderna até aos primeiros anos do século XIX” (OIM, 1929a, p 86).

¹⁰³ Jeanne Lejeaux (1884-1978), historiadora da arte formada pela Escola do Louvre. Disponível em: https://data.bnf.fr/fr/11816387/jeanne_lejeaux/. Acesso em: abr. 2024.

¹⁰⁴ A inspiração da proposta de três exposições também veio do acordo entre as Oficinas de Calcografias Nacionais, que estabeleceu, em 1927, exposições de gravuras em Roma, Madrid e Paris, cuja finalidade era a divulgação e o acesso do público, que poderia inclusive comprar tiragens em preços justos. Entretanto, na tarefa de reunir as moldagens, havia outras complexidades potencializadas pelo maior número de oficinas oficiais e por conta do peso e volume das mesmas, onerando e dificultando transporte, manuseio e armazenamento (OIM, 1929, p. 187-188).

A Comissão escolheu o município de Colônia, na Alemanha, que pelo segundo ano se disponibilizava para eventos da SDN. A opção seria viabilizada aproveitando-se um centro de convenções já existente. A edificação havia sido inaugurada no ano anterior e, com o término da grande Exposição Internacional de Imprensa¹⁰⁵, estava sem uso. O período escolhido foi de 2 de agosto até 1 de outubro daquele mesmo ano. (OIM, 1929a). O interesse por uma cidade do interior da Alemanha para sediar a primeira edição da Exposição foi, em tese, esclarecido em outro boletim, o volume seguinte da revista, que se encontrava motivada por poder propagar o tema e influenciar pequenas localidades a produzir moldes da escultura regional. (OIM, 1929b).

Permitam-nos uma breve contextualização da cidade escolhida para a exposição unificada de moldagens. Colônia, em alemão “*Köln*”, sempre foi muito populosa e é uma das cidades mais antigas do país. Sempre teve um posicionamento estratégico por estar às margens do rio Reno, principal rota de comércio entre a Europa Ocidental e a Oriental, próximo às fronteiras da Bélgica e dos Países Baixos. A ocupação do território em que está localizada remonta ao Império Romano (século I a.C), onde era a capital da província romana, Germânia Inferior. Teve um longo histórico de ocupações por outros povos, que acabaram por a transformar em um centro com muitas influências. Entre essas ocupações, esteve sob domínio dos revolucionários franceses de 1794 a 1814, e, nos anos seguintes, de tropas prussianas e russas. Durante a Primeira Grande Guerra sofreu bombardeios, sem danos materiais significativos, contudo, a cidade permaneceu ocupada pelo Exército Britânico até 1926.

Na ocasião da reunião para organizar a exposição, ficou definido que todo material gráfico para catálogo, legendas e cartazes deveria ser aprovado pelo OIM antes de ser impresso e divulgado, bem como os preços de entrada previamente acordados. As moldagens em exibição poderiam receber páginas artísticas ou ser apresentadas sem pintura, e nos catálogos deveriam constar os valores de ambas as possibilidades. Em cada uma das exposições a ser programadas haveria um balcão de informações com catálogos e preços, e os visitantes poderiam fazer encomendas (cada oficina se responsabilizando pelo prazo e condições de entrega destas). Os custos com a preparação da exposição — como realização de provas, embalagem, seguro e o transporte — seriam arcados pelo próprio serviço participante. Porém, os custos das exposições subsequentes seriam dos novos centros organizadores. A propósito disso, a Bélgica deixou registrado na ata que estava disposta a arcar com as despesas para

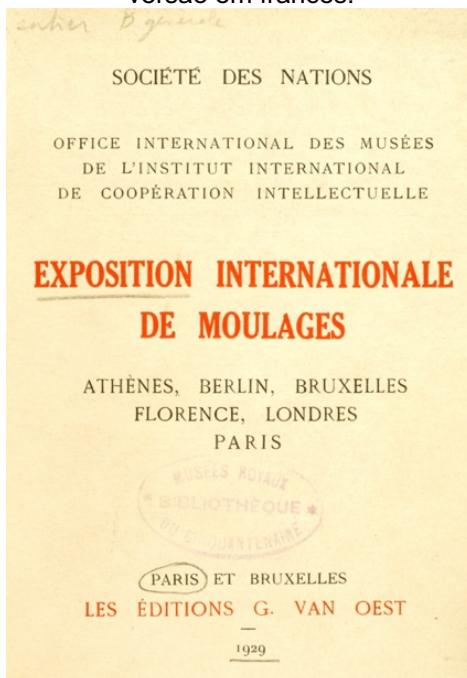
¹⁰⁵ A “*Exposition internationale de la presse*” (Exposição Internacional da Imprensa) ficou conhecida como “*la Presse, 1928*”, aconteceu de maio a outubro de 1928, teve o intuito de fomentar a importância do setor de imprensa e das técnicas de comunicação modernas, mas também de colocar a cidade de Colônia no mapa internacional. Disponível em: <https://desintegration.ihaus.org/fr/foire-de-cologne-deutz-i-presa-1928/>. Acesso em: abr. 2024.

reorganizar a mesma exposição de Colônia nos museus de suas cidades no ano seguinte. (OIM, 1929a).

2.4.4 *Exposição Internacional de Moldagens e os Boletins de atividades do OIM*

A primeira edição da Exposição Internacional de Moldagens, como previsto, aconteceu de 2 de agosto a 1 de outubro de 1929, em Colônia, no Palácio das Nações. O evento foi organizado e coordenado pelo OIM, e contou com o apoio dos serviços das oficinas e museus de moldagens da Alemanha, Grécia, Bélgica, Itália, Inglaterra e França¹⁰⁶. Com isso, os expositores reuniram cerca de 400 reproduções de obras, desde o Egito Antigo, até o século XIX. (OIM, 1929b), divulgadas no catálogo da exposição, conforme capa da versão em francês observada na figura 29.

Figura 29: Catálogo da Exposição Internacional de Moldagens em Colônia/Alemanha, 1929, versão em francês.



Fonte: Montens, 2016, p.15. Disponível em: <https://journals.openedition.org/insitu/12564>. Acesso em : mai. 2024.

¹⁰⁶ A troca de correspondências entre os representantes do OIM e das oficinas para a tratativa da exposição ocorreu durante o primeiro semestre de 1929 e pode ser acessada nos arquivos da UNESCO. Disponível no link: <https://atom.archives.unesco.org/exposition-internationale-des-moulages-cologne-bruxelles>. Acesso em: abr. 2024.

A cerimônia de abertura da Exposição Internacional em Colônia, contou com representantes do OIM, o prefeito da cidade, “bem como numerosas personalidades do mundo artístico, acadêmico e diplomático” (OIM, 1929b, p.186, tradução nossa). Os discursos solenes foram transcritos na revista *Mouseion* de 1929, A3, nº 8. Então, percebemos que, em tom amistoso e de “reaproximação”, os presentes foram se parabenizando pelo feito coletivo, cultivando o “espírito de cooperação internacional” (OIM, 1929b, p.186). O texto segue apresentando parte do prefácio do catálogo da exposição, escrito por Destrée na qualidade de presidente do gabinete do OIM, que apontou os objetivos da organização em relação à exposição. O mais específico era “fornecer o esboço de um pequeno museu de moldagens”, tendo no montante de peças reunidas as principais reproduções “necessárias à educação e formação do gosto público” (OIM, 1929b, p.184), como se fosse um *kit* básico de moldagens para qualquer museu em formação, conforme relata:

Na exposição atual você encontrará várias moldagens menores e algumas maiores, das oficinas de Atenas, Berlim, Bruxelas, Florença, Londres e Paris. Constituem, de certa forma, uma amostragem que serviria para preparar estes pequenos museus de escultura por moldagem, que poderíamos chamar, usando uma expressão comum, “Museus de Escultura Comparada”. Não há dúvida de que um tal museu deveria incluir obras que não pudessem ser reunidas aqui, por razões puramente orçamentais. Mas tal como está, esta exposição é uma indicação do que é possível, no que diz respeito ao museu, para administrações públicas em áreas urbanas que não poderiam formar coleções originais interessantes, porque seriam demasiado caras, mas que estão conscientes dos seus deveres educacionais para com as massas. Este é, em todo caso, o desejo subscrito pela Comissão para a Cooperação Intelectual, da SDN, quando aprovou o projeto, cuja execução foi confiada ao Gabinete Internacional de Museus (OIM, 1929b, p.185, tradução nossa).

Para enfatizar ainda mais o porte do acontecimento coletivo, Destrée destaca o empenho especial do OIM e relembra as iniciativas precursoras, aqui já relatadas, lançadas em 1867 na Exposição de Paris e reforçadas em Bruxelas, em 1883. Para ele, todo o esforço de 1929 só foi possível porque

os diretores de museus e oficinas estabeleceram as bases de um sistema de troca de documentação, de moldagens e informação sobre os moldes de obras em curso, bem como alguns princípios para a realização conjunta de moldes difíceis e dispendiosos (OIM, 1929b, p.184-185, tradução nossa).

Os resultados da exposição foram contabilizados no boletim posterior a ela, apresentado na *Mouseion* nº 9. A avaliação foi otimista e os objetivos satisfatórios:

- Catálogos: 500 exemplares — todos vendidos.
- Público: 20 mil visitantes.
- Encomendas de moldagens: 15 — 11 para Berlim, 3 para Paris e 1 para o SKM/V&AM, de Londres.
- Ampla divulgação na imprensa internacional.

Ainda segundo esse boletim da revista nº 9, o sucesso da exposição foi tão grande que, após, a Secretaria do OIM recebeu solicitações de “grandes instituições de ensino que se propõem a fundar coleções de moldes com fins educativos” (OIM, 1929c, p.304, tradução nossa). No ensejo, reafirmou-se o compromisso com a já anunciada exposição em Bruxelas, conforme solicitado pela Bélgica na reunião de janeiro, em Paris.

A nova edição da *Exposição Internacional de Moldagens* aconteceu de maio a dezembro de 1930. A organização foi novamente do OIM e contou com o apoio das oficinas de Atenas, Berlim, Bruxelas, Florença, Londres e Paris. O local escolhido foi o Museu Real de Arte e História, no Parque do Cinquentenário, em uma ampla galeria em seu nártex. Tanto o público quanto a imprensa receberam bem o projeto, que contou com visitas guiadas pelo serviço educativo do MRAH. Entretanto, na ocasião o OIM notou um grave limite para seus objetivos: o já alto preço das moldagens estava ainda maior devido aos custos de embalagens e transporte. Por isso, muitos pedidos e encomendas realizados ao longo da exposição estavam sendo cancelados. Infelizmente os empecilhos foram suficientes para que a Comissão e as oficinas participantes concordassem em encerrar a série de exposições após a segunda edição. Entre os principais obstáculos, como mencionado, estavam a fragilidade das peças que não suportavam muita movimentação e os elevados custos de transporte e seguros. (OIM, 1931a). O acervo formado foi oferecido e doado à seção História da Arte e Arqueológica da Universidade de Bruxelas, que se tornou posteriormente o Museu Léon Leclère, hoje Museu de História da Arte e de Arqueologia (Philipp, 1931; Gesché-Koning, 2009).

Como sugestão para a redução dos custos e aumento das cooperações entre as oficinas, ficou registrado que, oportunamente, seria convocada uma reunião para regulamentação do processo de sobremoldagens. Isto é, fariam nova atualização do acordo, pautando a possibilidade de usar uma moldagem como modelo para produção de outras peças, deixando o processo menos dispendioso. Nesse caso, em troca da permissão para retirada de moldes, seriam estudadas porcentagens para o pagamento de *royalty* à oficina original, que havia produzido a primeira tiragem. (OIM, 1931a).

Sendo assim, na *Mouseion* de 1933, n.23-24, são listadas as oficinas de moldagens que assinaram o novo acordo, relacionado às sobremoldagens: as de Atenas, Bruxelas, Florença, Madri e Paris. Os representantes das de Londres e de Berlim não estiveram presentes. Na ocasião, foram pautadas medidas para aumentar a sustentabilidade das oficinas e, consequentemente, prosseguir com os propósitos do OIM de difusão de acervos. Assim, foram estabelecidos sete princípios para a regulamentação de diretrizes para o processo de feitura de moldagens secundárias, a saber:

1º: A moldagem secundária só é permitida em benefício de uma oficina de exploração oficialmente reconhecida e que ofereça todas as garantias, tanto para a perfeição da execução técnica quanto para a observância rigorosa dos compromissos internacionais.

2º: A moldagem secundária não é permitida de uma vez por todas por um acordo geral, mas deve ser objeto de um contrato especial para cada peça explorada.

3º: Todo contrato de autorização de exploração por moldagem secundária inclui o fornecimento, pela oficina que abriga o modelo original, de uma prova-tipo com sua estampa, que será usada para fazer o molde secundário. Quando este estiver desgastado, apenas a prova-tipo deve ser usada para fazer um novo.

4º: Toda prova feita pela oficina de moldagem secundária deve ter sua marca, para evitar falsificações.

5º: As despesas de execução e envio da prova-tipo são suportadas pela oficina de moldagem secundária.

6º: Toda prova feita no molde executado pela oficina de moldagem secundária deve incluir em seu preço um direito de sobremoldagem a ser pago à oficina detentora do molde original. Na determinação desse preço, também deve-se levar em conta os direitos autorais.

7º: Em caso de desacordo entre duas administrações nacionais, cada uma delas pode recorrer aos bons ofícios do *Office International des Musées* e, eventualmente, solicitá-lo a resolver arbitrariamente a disputa (OIM, 1933, p.252, tradução nossa).

Em 1937, o assunto da produção de um catálogo (universal) com o repertório das moldagens produzidas pelas principais oficinas europeias voltava a ser pauta nos boletins de atividades do OIM. Daquela oportunidade, o assunto foi resgatado, pois buscava-se organizar material didático para o Centro Internacional de Institutos de Arqueologia e História da Arte¹⁰⁷, por conta da proposta de Cooperação Intelectual no domínio da Arte, da Arqueologia e da Etnologia. Assim, são listadas diversas ações, dentre elas a tentativa de corrigir os erros que inviabilizaram a continuidade e expansão do catálogo da *Exposição Internacional de Moldagens* de Colônia e de Bruxelas. (OIM, 1937a).

É interessante notar que o boletim de 1937 apela para outras funções das moldagens que não apenas o estudo direto de história da arte e da arqueologia — mas também a possibilidade de uso para reconstituição da integridade de uma obra desmembrada, e até mesmo para substituição de originais expostos a intempéries. Na ocasião, o redator do texto coloca que a referência para a pauta se encontrava no

¹⁰⁷ O interesse em resgatar o assunto — cada vez mais disperso entre as metas e prioridades de ações do OIM — deveu-se ao fato de o antigo Departamento de Arte ter sido reorganizado a partir da reunião de julho de 1936, passando a se denominar “*Département d'art, d'archéologie et d'éthnologie*”. Ele foi criado no âmbito do CICI, para ficar responsável por todas as atividades do IICI relacionadas à arte, arqueologia e etnologia, compreendendo as atividades dessas disciplinas junto aos seguintes órgãos: (i) OIM; (ii) *Commission Internationale des Monuments historiques*; (iii) *Centre international des Instituts d'archéologie et d'histoire de l'art*; (iv) *Commission Internationale des Arts et Traditions populaires*; (v) *Centre d'études en matière d'architecture et d'urbanisme*. (OIM, 1937b).

relatório publicado na edição anterior, denominado “*Pour um répertoire des oeuvres d'art démembrées*”, escrito pelo professor. W. Deonna, diretor do Museu de Arte e de História de Genebra. (OIM, 1937a).

No mesmo boletim, é revelado ainda que o acordo a respeito das sobremoldagens, discutido em 1933, acabou não entrando em vigência, não só porque algumas oficinas não compareceram (por motivos internos) à reunião de anuência, mas, porque “a instabilidade dos preços e as constantes flutuações nas taxas de câmbio impediram sua implementação” (OIM, 1937a, p.270, tradução nossa). Portanto, mesmo com os planos de cooperação para redução de custos na produção de moldagens, esta se tornava cada vez mais inviável. Como sugestão, registrou-se que fosse organizado “um regime baseado na reciprocidade e incluindo, entre outras coisas, facilidades de transporte e taxas aduaneiras” (*Ibid.*). Não foram identificadas na *Mouseion* outras publicações que dessem sequência ao tema ou à sugestão. Suspeitamos de que os conflitos advindos dos combates, aliados aos desgastes já vivenciados pelas tentativas de cooperação e pelos cada vez mais altos custos de produção devido às flutuações de câmbio constantes, tenham paralisado de vez as publicações sobre o tema na revista.

2.4.5 Síntese dos itens da tipologia “museus de moldagens nacionais”, a partir das publicações da *Mouseion*

Nos subtópicos das seções anteriores, descrevemos os acordos, reuniões e exposições estabelecidos pelo OIM em prol da cooperação técnica entre museus e oficinas de moldagens (nacionais). Usamos como fonte publicações de edições da revista *Mouseion* dos anos 1927, 1928, 1929, 1931, 1933 e 1937. Agora, analisaremos o que foi apreendido quanto aos principais pontos convencionados para compor a tipologia “museus de moldagens nacionais”, até então em construção. Foram traçados dois grupos, o primeiro contém itens que dizem respeito às oficinas e à conservação do objeto moldagem; o outro está relacionado às técnicas de museus descritas para o tratamento técnico do acervo:

- Grupo 1: materiais e técnicas; carimbos/selos de identificação; pátinas.
- Grupo 2: fotografias; inventários; catálogos; vendas.

A metodologia de produção recomendada em 1928 pelos representantes dos museus e oficinas era a combinação da estampagem em argila — como técnica para reter o formato — com o gesso — como material, para preencher os moldes. Um dos pontos positivos da técnica estava em ser a menos danosa para o original, ao mesmo tempo em que seria a melhor maneira para reproduzir cada mínimo detalhe. A desvantagem estava na complexidade e no alto custo. O gesso, por sua vez, um material

versátil embora consideravelmente frágil, ainda era o material mais promissor. As oficinas se encarregavam de restaurar as peças danificadas, além de produzir novos exemplares.

Os autores apresentaram constantemente as preocupações de suas instituições sobre os perigos das falsificações e dos danos aos objetos originais moldados. Tanto que, em 1933, foi assinado um acordo prevendo rigor na permissão de sobremoldagens. Dessa forma, discursaram a respeito das questões éticas adotadas à época, tanto pelas oficinas que produziam moldagens quanto pelos museus que as adquiriam, para evitar a circulação de peças sem algum tipo de certificação. A constatação da necessidade de identificação em cada peça produzida foi unânime, pois, além de evitar fraudes, garantir-se-ia qualidade e procedência. A seguir, as figuras 30, 31, 32 e 33 ilustram selos e carimbos de oficinas atuantes no período (encontrados atualmente no acervo do agora Museu Nacional de Escultura).

Figura 30: Selo “Leopoldo Malpieri - Formatore Roma”.



Foto: Autoria própria. Museu Nacional de Escultura, Valladolid, Espanha, 2024.

Figura 31: Selo “Musées Nationaux – Moulage”.



Foto: Autoria própria. Museu Nacional de Escultura, Valladolid, Espanha, 2024.

Figura 32: Carimbo “Brueciani. & Co. London”.

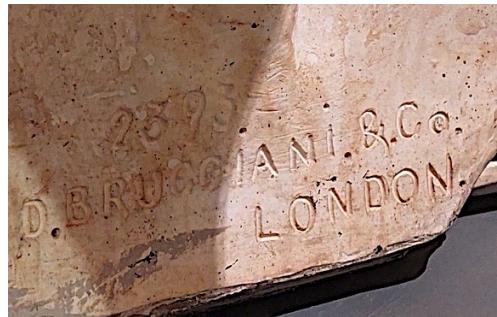


Foto: Autoria própria. Museu Nacional de Escultura, Valladolid, Espanha, 2024.

Figura 33: Carimbo “Real Academia de Bellas Artes / Taller de Vaciados / Madrid”.

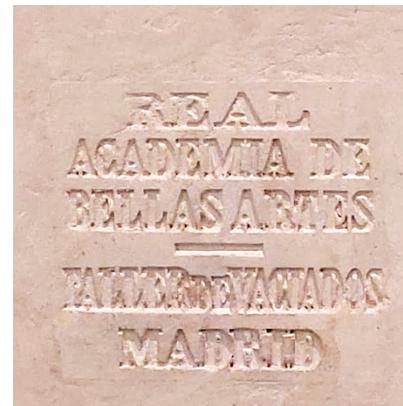


Foto: Autoria própria. Museu Nacional de Escultura, Valladolid, Espanha, 2024.

Com relação às técnicas utilizadas, podemos apreender que os esforços estavam centrados em padronizar as diretrizes de documentação e fotografia das moldagens, a fim de facilitar a elaboração de catálogos e inventários. Assim, haveria a

possibilidade de divulgação das peças à venda, ou disponíveis para trocas, garantindo a sustentabilidade dos museus, das oficinas e dos intercâmbios diplomáticos propostos pelo OIM. Outros objetivos com os catálogos consistiam na elaboração de uma publicação coletiva — universal — tanto para reduzir o manuseio desnecessário de originais quanto para proporcionar um compêndio de peças básicas para novos museus do gênero. Oportunamente, tentou-se retomar essa medida junto às estratégias de reconstituição de peças arqueológicas desmembradas, ou para substituição de originais.

Com a sistematização dos catálogos universais seria possível produzir listas tanto das peças de interesse, que ainda não haviam sido moldadas, quanto dos moldes em bom estado, à disposição para os cooperantes. A almejada publicação coletiva foi alcançada, em certa medida, com a publicação do catálogo da *Exposição Internacional de Moldagens*, de Colônia, em 1929. Àquela altura, esboçaram-se problemas em relação à propriedade de imagem, como os direitos autorais e *royalties*, mas sem grandes avanços. As oficinas da Inglaterra sempre se apresentaram mais preparadas para tais cobranças, já que vinham de uma tradição de contratos terceirizados com outras oficinas. Como não foi percebida qualquer proposta ou alternativa efetiva listada para a questão de valores e direitos, acreditamos que a falta de consenso também possa ter prejudicado o andamento das cooperações, contribuindo para o esvaziamento dessa pauta nas publicações seguintes.

Não se sabe os reais motivos da não participação da Alemanha e da Inglaterra na reunião de 1933, mesmo após o sucesso da exposição em Colônia e do tão comentado esforço coletivo. Por isso, também não é conhecido o posicionamento dos dois países quanto à sobremoldagem, e se concordavam ou não com os termos do acordo. A não participação de ambas as representações certamente enfraqueceu a continuidade e o aprofundamento no assunto, sem embargo, podemos suspeitar que a Inglaterra era favorável à prática, pois, se lebrarmos bem, Henri Cole presenteou a França com uma moldagem secundária da fachada da Catedral de Santiago de Compostela em 1867, após o término da Exposição Universal de Paris.

É importante levarmos em consideração que independentemente de os acordos terem perdido força e adesão ou não, o fato é que essas discussões foram amplamente publicadas e distribuídas por todo lado — primeiro na Europa e Estados Unidos, logo chegando ao Brasil, com as edições da *Mouseion* sendo distribuídas aos principais museus, como o MHN, MNBA e, também, ao IPHAN. (Sá, 2019). Interessante notar que os artigos sobre o tema ficaram cada vez menores no decorrer das edições: nas primeiras publicações eram extensos, nas últimas existiam apenas breves boletins

compilando as pautas, contudo, grande parte dos artigos aqui analisados se autorreferenciam.

Como vimos, a convenção proposta por Cole na exposição de 1867, bem como o engajamento belga para o debate em 1883-84, não obteve grandes alcances. Nesse aspecto, o OIM aponta por diversas vezes nos artigos que a falta de uma sede e de uma instituição para se responsabilizar por organizar as diretrizes foi o erro. Portanto, a proposta conduzida durante parte das décadas de 1920 e 1930, analisada em volumes da *Mouseion*, corroborava com os objetivos e estratégias diplomáticas do OIM. E tal contexto, a proposta também seduzia por oferecer sustentabilidade aos cooperantes, seja fomentando o intercâmbio de saberes e mão de obra entre as oficinas, seja comercializando seus itens. Não obstante, os elevados custos de produção e manutenção das moldagens — mão de obra, matéria-prima, transporte, armazenamento, embalagem, restauração de peças danificadas, testes de materiais mais resistentes etc. —, combinados com as dificuldades logísticas — devido a peso e volume —, podem ter freado e até mesmo desencorajado o OIM em relação às discussões em torno da tipologia de museu que estava em formação.

O fato de a sede do editorial da *Mouseion* também ser em Paris, possivelmente contribuiu para consolidar o Museu de Escultura Comparada como o arquétipo de referência para a tipologia. E não devemos esquecer do potencial de sua oficina de moldagens. Sem dúvidas, o fomento estatal aliado à tradição e expertise dos mestres e escultores franceses em confeccionar moldagens foi essencial para esse sucesso, que ficou evidente quando as demais oficinas dos grandes museus parisienses foram centralizadas no Trocadéro. A renomeação para “Museu dos Monumentos Franceses” o consagrou ainda mais, visto que a alusão ao museu de Lenoir absorveu a força que já estava presente no imaginário social em prol da valorização do patrimônio nacional.

Concluímos este capítulo, que trouxe um panorama amplo dos principais museus e oficinas de moldagem europeus que resistiram ao século XIX e estiveram em seu auge no início do século XX, a exemplo do SKM/V&AM, do Museu de Escultura Comparada, e da oficina do Cinquentenário de Bruxelas. Também pudemos ter uma noção da existência de projetos para criação de museus da tipologia que não resistiram por muito tempo, como o Museu Real de Arquitetura, na Inglaterra, ou o Museu de Arte Medieval, de Malzieux, na França, cujos vestígios são bastante desconhecidos. Assim, buscamos esmiuçar todas as propostas que tentaram se consolidar durante a prática internacional de preservação, de modo que, no próximo capítulo, observaremos com atenção como as publicações da *Mouseion* podem ter ressoado, enquanto matrizes para a criação de museus da tipologia no contexto brasileiro.

CAPÍTULO 3

A CRIAÇÃO DE UMA COLEÇÃO DE MOLDAGENS BRASILEIRAS: MOLDADORES, DEPÓSITO PROVISÓRIO E EXPOSIÇÕES EXPERIMENTAIS DO PATRIMÔNIO HISTÓRICO E ARTÍSTICO NACIONAL (1938- 1955)

3 A CRIAÇÃO DE UMA COLEÇÃO DE MOLDAGENS BRASILEIRAS: MOLDADORES, DEPÓSITO PROVISÓRIO E EXPOSIÇÕES EXPERIMENTAIS DO PATRIMÔNIO HISTÓRICO E ARTÍSTICO NACIONAL (1938-1955)

Este capítulo busca compreender os procedimentos técnicos e conceituais para sustentar as tentativas, no contexto brasileiro, de criação de uma coleção¹⁰⁸ de moldagens nacionais, bem como a organização de eventos para as exibir. Deste modo, partimos do pressuposto de que os artigos da revista *Mouseion* que tratam sobre o tema tiveram impacto nas ações que descretas a seguir. Analisaremos em que medida tais artigos repercutiram no planejamento de atividades do PHAN e, para isso, recorremos a pesquisas documentais em fontes primárias e secundárias, onde identificamos ocasiões em que o assunto das moldagens esteve presente nas ações do órgão, ou em colaboração com outros entes públicos e privados em prol da viabilização do plano de um museu de moldagens nacionais. A análise cobre o período de 1938 a 1961, estando, portanto, dentro da “fase heroica”¹⁰⁹.

A metodologia utilizada para recompor os dados, isto é, os indícios encontrados, foi baseada no que o historiador Carlo Ginzburg classificou como “paradigma indiciário”. O autor descreve tal método como um “modelo da semiótica médica”, onde os sintomas são pistas — não diretamente experimentados pelo observador, mas fornecendo a ele um conhecimento indireto, indiciário, conjectural do todo. Ginzburg demonstra como essa técnica foi e ainda é utilizada em inúmeras situações e profissões, sobretudo no que concerne à capacidade humana de “ler” e decifrar pistas, ao seu instinto caçador e investigativo. Inclusive, o paradigma indiciário é usado até mesmo por historiadores da arte, como no caso Morelli (visto no Capítulo 1), que por também ter formação como médico se apropriou dessa forma de investigação para olhar questões referentes às autorias das obras. (Ginzburg, 1989).

¹⁰⁸ Neste trabalho optamos por utilizar o termo “coleção” e não “acervo”, pois, segundo André Desvallées e François Mairesse, a noção de coleção refere-se a um conjunto de objetos reunidos intencionalmente com base em critérios temáticos, simbólicos ou científicos, formando um conjunto coerente e significativo. Já acervo designa o conjunto mais amplo de bens sob a guarda de uma instituição, incluindo tanto coleções quanto outros materiais não organizados sob uma lógica curatorial. Assim, enquanto coleção possui uma dimensão simbólica e epistemológica, acervo possui um caráter mais administrativo e institucional. (Desvallées; Mairesse, 2013).

¹⁰⁹ Segundo Luís Saia, os 30 anos em que Rodrigo Melo Franco de Andrade (1898-1969) esteve à frente do PHAN era conhecido como “fase heroica” (1937-1967), pois foi marcado pela dificuldade de recursos financeiros e humanos na instituição, além de um esforço grande para desbravar as ações necessárias para a consolidação da mesma e da ideia de patrimônio nacional em construção. (Telles, 2012, p.285).

As fontes foram compreendidas e tratadas como peças de um quebra-cabeças documental, que releva as inúmeras articulações políticas realizadas e os múltiplos interesses em torno da temática. Em vista disso, construímos uma narrativa que contempla quem foram as personalidades que produziram as moldagens nacionais e como foi a organização de eventos para suas exibições, e, no quarto capítulo desta tese, acompanharemos a idealização e tentativa de desenvolvimento de projetos para coordenar espaços museológicos para tal fim. Sendo assim, é reunida nas próximas seções uma historiografia baseada em vários documentos, de naturezas diversas, como correspondências, ofícios, notícias de jornais, notas técnicas, notas fiscais, além de projetos, plantas e orçamentos, encontrados principalmente em subséries documentais da série “Arquivo Técnico Administrativo” do Arquivo Central do IPHAN (ACI/RJ). Vale acrescentar que o Fundo “IV Centenário da Capital” do Arquivo Histórico Municipal de São Paulo foi essencial para encontrarmos respostas e documentos complementares importantes para o entendimento dos processos em questão.

3.1 A organização do patrimônio histórico e artístico brasileiro

A reverberação de um modelo francês sempre foi sentida nas diferentes formas de institucionalização de políticas culturais no Brasil. No século XIX, quando a família real portuguesa se instalou no país para fugir dos ataques napoleônicos, trouxe consigo elementos necessários para uma “improvisação” de campo cultural local. Como já se sabe, os modelos de museus e academias de arte, embora trazidos pelos portugueses, nada mais eram que adaptações dos já conhecidos modelos franceses. Tanto é que, a pedido de Dom João IV, a base da criação da Academia Imperial de Belas Artes (AIBA)¹¹⁰ (1816) foi implantada pelos artistas da Missão Francesa, comitiva responsável pelas primeiras moldagens da arte clássica ao Brasil¹¹¹. Dessa forma, tal recurso didático proporcionaria apoio à aprendizagem para cadeiras que precisavam de modelos para o desenho de observação. (Sá, 2004).

¹¹⁰ Com a reforma do ensino, promovida por Benjamin Constant em 1890 na capital, a partir de então a AIBA se torna Escola Nacional de Belas Artes (ENBA).

¹¹¹ Quando as moldagens clássicas perderam sua função inicial devido às modificações nas metodologias de ensino no século XX, o acervo passou a ser exposto no Museu Nacional de Belas Artes, criado em 1937. A partir de 1979, com a criação do Museu Dom João VI pelo professor Almir Paredes Cunha, na EBA/UFRJ, parte desse acervo foi dividido entre ele e o Museu Nacional de Belas Artes, que reuniu as obras e documentos antigos, preservando a história do ensino artístico no país

Só no século seguinte viriam ações e iniciativas que estimulariam com maior vigor a organização jurídica e institucional da preservação do patrimônio brasileiro¹¹², reflexo do emergente nacionalismo no país após a Proclamação da República. No ano de 1922, em especial, houve diversos episódios-chave que perpassavam o tema da identidade nacional, como a Semana de Arte Moderna, a criação do Museu Histórico Nacional¹¹³ (MHN) e do curso de museus (este por Gustavo Barroso¹¹⁴), além de ter sido o ano da Exposição Internacional do Centenário da Independência do Brasil¹¹⁵.

Na década seguinte, o Decreto nº 22.928, de 12 de julho de 1933, alçaria a cidade de Ouro Preto à patrimônio nacional e, em 14 de julho de 1934, o Decreto nº 24.735 criou a Inspetoria de Monumentos Nacionais, ligada ao MHN e dirigida por Barroso. A Inspetoria funcionou até 1937, período em que atuou, sobretudo, para impedir que obras de arte do país se dispersassem pelo comércio de antiguidades e para evitar a destruição de monumentos, motivada pela modernização das cidades.

Durante a primeira metade do século XX, os grupos que disputavam o protagonismo na organização da memória e identidade nacional viam no Barroco o estilo eleito como a primeira corrente genuinamente brasileira. Do mesmo modo, operou o movimento Neocolonial, na década de 1920, representado pelo engenheiro português Ricardo Severo e pelo médico pernambucano José Mariano. (Pinheiro, 2011). O Barroco concebia ainda a corrente nacionalista e saudosista, representada por Gustavo Barroso. Entretanto, foram os modernistas que se legitimaram nessa celeuma, inventando uma

¹¹² Dentre as tentativas de lei que não entraram em vigor estavam o Anteprojeto elaborado em 1920 pelo conservador de antiguidades clássicas do Museu Nacional, Alberto Childe, a pedido do então presidente da Sociedade Brasileira de Belas Artes, Bruno Lobo, que previa a desapropriação de todos os bens e a proteção tão-somente de bens arqueológicos; e o Projeto de Lei do deputado Luiz Cedro, em 1923, para proteção dos monumentos históricos e artísticos do país, esquecendo-se dos bens arqueológicos; o Projeto de Augusto de Lima, de 1924, para impedir a saída para o estrangeiro de obras de arte tradicionais brasileiras. (SPHAN/PRÓ-MEMÓRIA, 1980).

¹¹³ A cerimônia de abertura do Museu Histórico Nacional, em 7 de setembro de 1922, também surge sob todas essas influências do nacionalismo alavancado pelas exposições universais. De modo que o prédio ocupado pelo museu também foi o Palácio das Grandes Indústrias na Exposição Internacional do Centenário da Independência.

¹¹⁴ Gustavo Barroso (1888-1959), professor, ensaísta, romancista, bacharel em direito, dentre outras funções públicas. Destaque para a de fundador e diretor do Museu Histórico Nacional (a partir de 1922). No mesmo ano criou um curso técnico de museus, que foi implantado como curso de museus em 1932. (Sá, 2013). Barroso foi representante do Brasil em várias missões diplomáticas, dentre as quais estão a Comissão Internacional de Monumentos Históricos (criada pela Liga das Nações) e a Exposição Comemorativa dos Centenários de Portugal (1940-1941), além de ter sido membro do Conselho Consultivo do PHAN. Disponível em: <https://www.academia.org.br/academicos/gustavo-barroso/biografia>. Acesso em: out. 2024.

¹¹⁵ Para a exposição que comemorou o Centenário da Independência do Brasil foram edificadas instalações provisórias para alguns pavilhões, e outros, já existentes, foram reformados ou adaptados, a maioria em estilo neocolonial. Foi o caso do conjunto que abriga o Museu Histórico Nacional, reformado para o evento. (Rocha-Peixoto, 2000).

ideia de nação moderna e inserida na história da arte universal a partir da autonomia da arte brasileira, observada especialmente no Barroco mineiro. (Chuva, 2003).

O Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (SPHAN), ou apenas PHAN, foi criado ainda de modo provisório em 1936, na Era Vargas¹¹⁶, até sua efetiva implantação em janeiro de 1937, funcionando desde o início no âmbito do Ministério da Educação e Saúde (MES), conforme art. 46º do Projeto de Lei nº 378. (SPHAN/PRÓ-MEMÓRIA, 1980). Em novembro do mesmo ano foi promulgado o Decreto-Lei nº 25, legislação basilar para a organização da proteção do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, valorando os bens materiais¹¹⁷. O processo de seleção do que deveria ser considerado de valor nacional, neste período, foi restrita e reflete parcialmente o país, nomeadamente relacionados à história oficial e ao passado colonial. (Fonseca, 1997; Rubino, 1996; Chuva 2003; Pinheiro, 2006). Em tal contexto, a Lei nº 378, de 13 de janeiro de 1937, que institucionaliza a criação do órgão, dá uma nova organização ao Ministério da Educação e Saúde:

Art. 46. Fica criado o Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, com a finalidade de promover, em todo o país e de modo permanente, o tombamento, a conservação, o enriquecimento e o conhecimento do patrimônio histórico e artístico nacional.

§ 1º O Serviço de Patrimônio Histórico e Artístico Nacional terá, além de outros órgãos que se tornarem necessários ao seu funcionamento, o Conselho Consultivo.

§ 2º O Conselho Consultivo se constituirá do diretor do Serviço de Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, dos diretores dos museus nacionais de coisas históricas ou artísticas e de mais dez membros, nomeados pelo Presidente da República.

§ 3º O Museu Histórico Nacional, o Museu Nacional de Belas Artes e outros Museus Nacionais de coisas históricas ou artísticas, que forem criados, cooperarão nas atividades do Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, pela forma que for estabelecida em regulamento (Brasil, 1937, n.p.).

Uma das estratégias do grupo de intelectuais modernistas ligado ao PHAN a fim de estabelecer a autonomia da arte brasileira foi o “pertencimento à civilização ocidental, consagrado pela associação inédita entre as formas e princípios renovadores do Barroco e a produção arquitetônica moderna” (Chuva, 2003, p.333). Assim, ao “estilo

¹¹⁶ O período em que Getúlio Vargas governou o país (1930-1945) ficou conhecido como “Era Vargas”, tendo como fases: Governo Provisório (1930-1934); Governo Constitucional (1934-1937); e Estado Novo (1937-1945). Nesta última fase, uma ditadura, havia controle intenso nos meios de comunicação (TV, rádio e jornal), sendo encerrada por pressão militar. Anos mais tarde, Vargas foi eleito por voto direto e governou de 1951 até sua morte, em 1954. Disponível em: <https://expo-virtual-cpdoc.fgv.br/governo-vargas>. Acesso em: out. 2024.

¹¹⁷ A problematização sobre a necessidade de acautelamento de outras formas de patrimônio cultural, sobretudo de natureza intangível, só viria a entrar no debate das políticas públicas no país a partir da década de 1980, ganhando força com o art. 216 da Constituição Federal de 1988 e, posteriormente, com a promulgação do Decreto nº 3.551, de 4 de agosto de 2000, que instituiu o registro de bens culturais de natureza imaterial que constituam patrimônio cultural brasileiro.

Barroco brasileiro” atribuía-se ser uma arte inédita nas classificações, que, apesar de ter base e influência da matriz portuguesa colonizadora, diferenciava-se nas particularidades e adaptações regionais. Ao mesmo tempo, foi traçada toda uma tática para associar o estilo ao compartilhamento de valores “universais”, também atribuídos de forma atemporal à arte clássica e à moderna. (Chuva, 2003, p.328-329; Julião, 2006), em que até mesmo cidades inteiras eram vistas como uma obra de arte (Sant’Anna, 2015). Com isso visavam “descobrir” uma arte totalmente brasileira, observada especialmente na arquitetura oficial e religiosa, ou no interior desta, a partir da identificação de “processos de adaptação dos modelos formais importados às condições locais” (Pinheiro, 2006, p.9-10). Márcia Chuva aponta que

essa cronologia comportava, em não mais de 250 anos (fins do século XVI e começo do XIX), as fases do processo civilizatório do mundo europeu ocidental: o clássico grego; o românico; o gótico; e o renascentista. Todas essas fases estavam reunidas por uma adjetivação comum a todas elas no Brasil — o Barroco —, que colocava as origens da nação brasileira sincronizadas com a história do mundo “civilizado”. Aparentemente queimando etapas, essa cronologia sintetizava experiências e tirava-lhes o sumo essencial de forma a atualizar a nova nação que, num curto espaço de tempo, alcançava o tempo do velho mundo. Estavam sendo forjadas uma ancestralidade e uma herança que permitiriam à nação prosseguir acompanhando, sincronicamente, a partir de então, a evolução da “arte universal” (Chuva, 2003, p.326).

O primeiro diretor-geral do órgão brasileiro de proteção foi Rodrigo Melo Franco de Andrade¹¹⁸, que, de acordo com Letícia Julião, “buscava não apenas restaurar os testemunhos do passado, mas fazer sua releitura, associando a preservação do atrimônio à construção de uma nacionalidade” (Julião, 2006, p. 23). Para Maria Cecília Londres Fonseca, o engajamento dos intelectuais do PHAN, na esfera pública, ia além de lhes fornecer remuneração, mas também os mantinha ao “abrigo de imposições ideológicas” em relação ao governo ditatorial em vigência à época. Havia uma dupla “cooptação das elites” e, por isso, a “consagração de bens de arte erudita como patrimônio nacional”, de modo a equilibrar a “imagem de um governo que recorria a conteúdos culturais para a persuasão ideológica” (Fonseca, 1997, p.137).

Os estudos sobre o patrimônio colonial e identificação de artistas do período foram muito incentivados por Franco de Andrade. A instituição editou, desde a sua criação em 1937, a Revista do Patrimônio¹¹⁹, periódico em que eram publicados artigos

¹¹⁸ Rodrigo Melo Franco de Andrade (1898-1969), advogado, esteve à frente do PHAN por 30 anos, período chamado de “fase heroica” (1937-1967).

¹¹⁹ A revista do IPHAN foi lançada em 1937 e publicava ensaios e artigos que discorriam sobre temas pertinentes ao conhecimento teórico, técnico e prático (experimental) do patrimônio nacional em (re)descobrimento. Suspensa durante alguns anos, retornou em 1980 em outro formato, e, em 1994, voltou a ser editada no modelo antigo. Disponível em:

e ensaios de especialistas da área, muitos deles pertencentes ao próprio corpo técnico. Segundo Maria Sabina Uribarren, isso se fez presente pois a “ideia de que estudiosos pertencentes à instituição ou ligados a ela possuíam um critério técnico, apurado, capaz de examinar e definir a autenticidade de monumentos, pinturas e esculturas” era explorada para ratificar o valor de “autenticidade” destacado em determinado patrimônio como “verdadeiramente nacional”. (Uribarren, 2015), consagrando o símbolo máximo da autonomia da arte brasileira na obra de Antônio Francisco Lisboa, o Aleijadinho. Filho de mãe escravizada e pai português, o escultor — atuante entre a segunda metade do século XVIII e início do XIX em Minas Gerais — representava a “síntese racial havida na sociedade colonial e, por isso, peça-chave no imaginário resgatado para materializar diversas representações do Brasil” (Uribarren, 2018, p.112).

Nos anos iniciais e de consolidação do PHAN, passaram pelo Brasil historiadores da arte de outros países que contribuíram para divulgação da arte nacional, no próprio território e fora dele, e que foram essenciais para dar “legitimidade e visibilidade internacional ao patrimônio brasileiro, por se alinharem às concepções que fundamentavam a existência do Barroco no Brasil, em especial, na chamada ‘arquitetura de interior’ presente nas igrejas setecentistas mineiras” (Chuva, 2006, p.322-323). Entre eles, o norte-americano Robert Smith¹²⁰, que visitou o Brasil pela primeira vez ainda em 1937, e passou a produzir vasta documentação fotográfica em suas viagens, focando em arte colonial, a fim de a comparar à arte portuguesa (Reis Filho, 2012).

Na década de 1940, até mesmo um curso de história da arte foi contratado para o corpo técnico do PHAN, ministrado pela historiadora da arte alemã, Hanna Levy¹²¹, também autora de artigos na Revista do Patrimônio, a exemplo de *A propósito de três teorias sobre o Barroco*, de 1941, em que discorre sobre a teoria do Barroco a partir de Heinrich Wölfflin, Max Dvořák e Leo Balet¹²², chegando à conclusão de que os três,

<http://portal.iphan.gov.br/publicacoes/lista?categoria=23&busca=&pagina=4>. Acesso em: out. 2022.

¹²⁰ Robert Chester Smith Junior (1912-1975), historiador de arte norte-americano. Passou a se interessar pela história da arte e arquitetura portuguesas e, consequentemente, a compará-las com a colonial brasileira. Visitou o Brasil por ocasião de bolsa de estudos em 1937, sendo responsável por documentações fotográficas da arquitetura brasileira, naquela e em outras viagens de estudos. Exerceu muitos cargos na Biblioteca do Congresso. Segundo Myriam Andrade de Oliveira, ele publicou diversos textos sobre seus estudos no Brasil. (Oliveira, 2023).

¹²¹ Hanna Deinhard Levy (1912-1984), historiadora de arte alemã, esteve no Brasil entre 1937 e 1947, colaborando com o PHAN. Publicou na Revista do PHAN os seguintes artigos: *Valor artístico e valor histórico: Importante problema da história da arte* (1940); *A propósito de três teorias sobre o Barroco* (1941); *A pintura colonial no Rio de Janeiro: Notas sobre suas fontes e alguns de seus aspectos* (1942); *Modelos europeus na pintura colonial* (1944); e *Retratos coloniais* (1945).

¹²² Leonard Balet (1878-1965) foi um musicólogo e historiador de arte holandês-alemão. Também tinha uma visão marxista em sua teoria. Deixou a Alemanha em 1933, até 1937 atuou em Paris como professor visitante na Sorbonne. A partir de 1938, se exilou em Nova York, onde ensinou

apesar de virem de escolas diferentes de pensamento, viam “o problema do valor” como central para perceber a relação existente entre a arte e a história (Nakamuta, 2009). Para Levy, no entanto, a teoria de Balet era a mais apropriada para o entendimento das “características principais do Barroco como expressão geral de uma dada época, sem sacrificar as riquezas múltiplas dos fenômenos particulares”. Por isso, ainda conforme a autora, era mais hábil para “resolver os problemas da história da arte brasileira” (Levy, 1941 *apud* Nakamuta, 2009, p.37). Interessante notar que Levy já orientava quanto ao “uso de inventários, livros de registros e até mesmo as fontes visuais” como indícios para classificação de arte, e que, naquele momento, previa que a comparação com outras obras e monumentos seria “essencial para a compreensão da produção artística de determinados períodos, especialmente as que possuem pouca documentação textual existente” (Nakamuta, 2009, p.34).

Outro historiador da arte que esteve pelo país, também escrevendo suas impressões sobre Aleijadinho, foi o inglês John Bury¹²³. No entanto, quem certificou na arte “universal, a imagem do Barroco brasileiro como o marco da historiografia da arte no país” foi o historiador de arte francês Germain Bazin¹²⁴ em *L'architecture religieuse baroque au Brésil* (1956-1958) e *Aleijadinho et la sculpture baroque au Brésil* (1963). (Uribarren, 2022).

Munido dessa visão em relação ao que deveria ser consagrado, desde suas primeiras ações o PHAN tomou para si a missão de produzir moldagens dos bens culturais que estava classificando como “de valor nacional”. Portanto, faria ainda parte do programa de políticas públicas de preservação de patrimônio no Brasil a criação de um museu de moldagens nacionais¹²⁵ que, entre outras funções, guardaria documentos em formato de peças tridimensionais para preservação de informações dos originais, além de que serviria como um importante recurso para difusão do conhecimento sobre

história da arte e filosofia no Brooklyn College até 1948, e depois na *New School for Social Research* até 1952. (Kern, 2019).

¹²³ John Bernard Bury (1917-2017), historiador da arte inglês, esteve no Brasil na década de 1940 a serviço da Shell, publicando sobre Aleijadinho nos boletins da empresa. De volta à Inglaterra, publicou: *Jesuit Architecture in Brazil* (1950), *Estilo Aleijadinho and the Churches of the XVIIIth Century Brazil* (1952) e *The Borrominesque Churches of Colonial Brazil* (1955) — pouco conhecidos no Brasil. Sua obra *A arquitetura e a arte do Brasil* foi traduzida por Myriam Andrade Ribeiro e publicada pelo PHAN em 1984 e em 2006. (Oliveira, 2006).

¹²⁴ Germain Bazin (1901-1990), historiador de arte francês, foi curador chefe da Seção de Pinturas do Louvre (1950-1965). Publicou em francês *L'architecture religieuse baroque au Brésil* (1956-1958) e *Aleijadinho et la sculpture baroque au Brésil*, traduzidos em 1963 para português. (Uribarren, 2022).

¹²⁵ No plano das ideias, em relação aos museus, Mário de Andrade tinha uma outra sugestão de modelo de “museu de reproduções”, que incluiria até mesmo sons projetados, de forma a comungar com sua visão sobre patrimônio: popular e acessível. (Chagas, 2006). Mário Pedrosa revisitou este modelo e o propôs a Oscar Niemeyer em 1958, para o Museu de Arte de Brasília. (Sant'Anna; Vasconcelos, 2021).

o Barroco brasileiro, aliando-o às matrizes internacionais. Também havia o fato de ser um local onde a comparação entre obras de relevância para a produção nacional se fazia possível, tanto para instrução pública quanto para aprimoramento de estudos e pesquisas, auxiliando a identificação de estilos, mestres e artífices.

Inúmeros são os autores que apontam que a criação de um museu de moldagens no Brasil não deu certo (Costa, 1986; 1987; Marinho, 1987; Mascarenhas, 2014; Soares, 2014; Uribarren, 2017), mas nenhum deles se aprofunda em como eram os projetos para tal, nem nos motivos para a inviabilidade compulsória dos mesmos. Contudo, veremos que a tentativa de levar esse plano ao êxito se tornou uma verdadeira obsessão para Franco de Andrade, que deixou os rastros da missão registrados não apenas nos documentos oficiais da instituição, mas também em diversas de seus artigos em periódicos, livros e apresentações de congressos.

Mariza Veloso Motta Santos define as posturas de trabalho técnico adotadas pelo diretor-geral — e, consequentemente, pelos técnicos da instituição — para legitimar e difundir as práticas de preservação validadas pelo próprio grupo como “Academia SPHAN”, embora não chegue a mencionar a produção de moldagens e a organização de espaços para serem exibidas como uma das habilidades desenvolvidas no âmbito¹²⁶. (Santos, 1996). Veremos ao longo do capítulo que, nitidamente, houve uma série de atividades rotineiras orquestradas por Franco de Andrade em torno da produção e visibilização de uma exposição da coleção de moldagens nacionais em formação, ao mesmo tempo em que tentava emplacar a criação de um museu para elas. A combinação das estratégias — eleger o Barroco como marco inicial da arte brasileira e produzir moldagens dos monumentos do país — contribuiu até mesmo para sistematizar as cadeiras de modelagem¹²⁷ e de arquitetura brasileira¹²⁸ em cursos universitários, além de ter gerado conteúdo para as discussões em torno da pauta da arquitetura de museus no Primeiro Congresso Nacional de Museus, realizado em Ouro Preto em 1956.

A respeito das iniciativas do PHAN no campo da museologia, Julião destaca que “marcaram um novo alento para os museus em geral, a exemplo de medidas que procuravam impedir a evasão de acervos do país e a implementação de uma política de criação de museus nacionais” (Julião, 2006, p.24). Logo, a instituição geria propostas

¹²⁶ A autora destaca as atividades de “pesquisa, viagens, tombamento e restauração” (Santos, 1996, p.90)

¹²⁷ A disciplina inicialmente chamava-se “modelagem”, atualmente seu conteúdo programático é encontrado em cadeiras como “plástica” ou “representação tridimensional”.

¹²⁸ A cadeira “arquitetura no Brasil” só veio a se consolidar no país entre as décadas de 1940 e 1950. Quando não era possível realizar visitas de campo, os professores precisavam apresentar repertório visual aos estudantes a partir de livros, apostilas, coleções de fotografias, *slides*, compilações de desenhos etc. (Lira *et al.*, 2021). Nesse sentido, tanto na ENBA quanto na EAU/UFMG existiam moldagens nacionais como material de apoio aos docentes.

de museus nacionais ou regionais devido à prerrogativa de que sua criação ou gestão também seria função sua, de acordo com o art. 24º do Decreto-Lei nº 25 de 1937¹²⁹, que diz:

Art. 24. A União manterá, para a conservação e a exposição de obras históricas e artísticas de sua propriedade, além do Museu Histórico Nacional e do Museu Nacional de Belas Artes, tantos outros museus nacionais quantos se tornarem necessários, devendo outrossim providenciar no sentido de favorecer a instituição de museus estaduais e municipais, com finalidades similares (Brasil, 1937b, n.p.).

Ainda segundo Julião, as investidas da instituição para a formação do campo museológico foram menores do que as políticas de tombamentos naquele período, não obstante, foram criados importantes museus brasileiros¹³⁰. Estes não inovaram muito em sua temática, já que evidenciavam o que se procurava sacramentar em relação aos períodos oficiais da história do país e à ênfase na história colonial mineira (Julião, 2006), já a competência técnica de produzir moldagens nacionais, estava desde cedo estabelecida no primeiro regimento interno do PHAN, publicado em 1946. A seguir, podemos ver que a redação do texto apresenta uma missão bem delineada nesse sentido, mascarada de função da Seção de Obras¹³¹. Esta deveria:

I – Executar: [...] b) diretamente ou mandar executar de acordo com instruções de serviço baixadas pelo Diretor Geral, e dentro do plano anual de serviços, aprovado e mandado executar pelas autoridades superiores, moldagens dos elementos mais valiosos e característicos da arte tradicional do país (SPHAN, 1946, p.33).

Daí a hipótese de que tanto investimento em concretizar um plano envolvendo moldagens nacionais pode ter sido por influência dos artigos da *Mouseion*, publicadas pelo OIM. Sabe-se que essas publicações chegaram ao Brasil e circularam entre as instituições e profissionais atuantes na área de museus e patrimônio. Em relação ao reflexo das publicações no Brasil, Ivan Coelho de Sá considera que as repercussões

¹²⁹ Tal incumbência só deixou de ser função do PHAN a partir de 2009, com a criação do Instituto Brasileiro de Museus, mediante a Lei nº 11.906, de 20 de janeiro.

¹³⁰ No período foram criados os seguintes museus: Museu Nacional de Belas Artes, no Rio de Janeiro (1937); Museu da Inconfidência, em Ouro Preto (1938); Museu das Missões, no Rio Grande do Sul (1940); Museu Imperial, em Petrópolis (1940); Museu da República, no antigo Palácio do Catete, no Rio de Janeiro (1960); e três museus em Minas Gerais, o Museu do Ouro, em Sabará (1945); o Museu Regional de São João del Rei (1946); e o Museu do Diamante, em Diamantina (1954). (Julião, 2006).

¹³¹ O Decreto-Lei nº 8.534, de 2 de Janeiro de 1946 e o Regimento Interno de 1946 estabeleceram, oficialmente, a estrutura organizacional do PHAN em: (i) Gabinete do Diretor Geral; (ii) Divisão de Estudos e Tombamento (DET), esta compreendendo Seção de Arte e Seção de História; (iii) Divisão de Conservação e Restauração (DCR), responsável pela Seção de Projetos e Seção de Obras; (iv) Distritos, estes sendo o 1º Distrito, com sede na cidade do Recife, compreendendo os Estados do Rio Grande do Norte, Paraíba, Pernambuco de Alagoas; o 2º Distrito, com sede em Salvador, compreendendo Bahia e Sergipe; o 3º Distrito, com sede em Belo Horizonte, compreendendo o Estado de Minas Gerais; e o 4º Distrito, com sede em São Paulo, compreendendo São Paulo, Paraná, Santa Catarina e Rio Grande do Sul, além do Conselho Consultivo ligado à diretoria-geral. (Thompson, 2015).

das políticas difundidas pelo órgão podem ser identificadas desde a “implantação do curso de museus (1932), no Museu Histórico Nacional — primeira iniciativa de formação em museografia na América Latina” (Sá, 2020, p.152-153), e, também, na própria criação do PHAN. Sá coloca, ainda, vários exemplos do uso dessas fontes no livro *Matrizes do pensamento museológico de Gustavo Barroso* (2019). Assim, o autor revela que Barroso, além de representar o país junto ao OIM, recebia volumes da revista *Mouseion* e, embora não cite expressamente, essas foram suas referências em diversas partes do texto *Noções de organização, arrumação, catalogação e restauração*, do primeiro volume de *Introdução à técnica de museus* (Barroso, 1945). (Sá, 2019).

3.2 Moldadores ligados ao Patrimônio Histórico e Artístico Nacional

Ao longo de nossa pesquisa foi identificado que, entre as décadas de 1930 e 1960, Eduardo Tecles¹³² foi o principal profissional a se envolver oficialmente com a atividade de confeccionar moldes diretamente de obras originais para fundir moldagens em gesso a pedido do PHAN. Supomos que seu conhecimento geral em relação à técnica de moldagem adviesse de ter sido egresso da Escola Nacional de Belas Artes. Em 1938, passou a atuar como encarregado central da atividade, a pedido de Franco de Andrade, e muitas vezes amparado por prestadores de serviços, estes praticamente anônimos na história oficial. Logo passou a adaptar materiais e técnicas utilizadas para confeccionar as moldagens, à medida que ia experimentando e observando na prática as dificuldades locais. Parte de sua produção foi criada para ser a coleção principal do futuro Museu de Moldagens Nacional, entretanto, tais peças não chegaram a ser identificadas por selos ou carimbos, um dos critérios básicos problematizados sobre o tema na *Mouseion*.

Em paralelo, localizamos um dos planos coordenados pela Academia SPHAN para esse segmento, em que, em pelos menos duas oportunidades, incentivava-se a criação de uma escola informal de moldadores do patrimônio nacional. As ações foram identificadas em 1948 e 1953, quando Eduardo Tecles foi encaminhado para orientar os trabalhos de Jair Brandão, em Salvador, na Bahia, para realização de moldagens daquele Estado. Este último, em 1953, enquanto moldador, passou a treinar um outro profissional, vindo da regional do PHAN de Recife, Pernambuco. Infelizmente, naquele

¹³² Eduardo Benajrano Tecles (1890-1965), de Juiz de Fora, Minas Gerais, Brasil. Estabeleceu-se no Rio de Janeiro, estudou na ENBA entre as décadas de 1920 a 1930. Não foram encontrados dados precisos quanto à sua formação, possivelmente foi aluno da ENBA no início da década de 1930, pois foi um dos artistas expositores do Salão Revolucionário, em 1931, ocorrido durante a gestão de Lúcio Costa.

mesmo ano a falta de recursos paralisou a propagação da iniciativa, que estava a se expandir para o Nordeste brasileiro.

Em 1956, o professor Aristocher Meschessi, da Escola de Arquitetura da UFMG, envolveu-se com o tema ao ser convidado a sobremoldar peças da ENBA, a fim de compor material didático para disciplinas ligadas à arquitetura do Brasil. Em 1960, foi convocado para produzir uma nova geração da coleção de moldagens nacionais, mesmo momento em que o PHAN recomeça sua política pública para organizar, então, um Museu dos Monumentos Nacionais, demonstrando que seu modelo de inspiração continuava a ser a matriz francesa, mas que ele já estava atualizado quanto às transformações ocorridas em 1937 naquela instituição. Meschessi imprimiu na sua leva de peças um dos itens mais destacados pela revista para esse tipo de produção: a identificação da procedência de cada moldagem.

3.2.1 Eduardo Tecles

Os primeiros trabalhos de moldagens produzidos a pedido do PHAN ocorreram já nos primeiros anos de atuação da instituição. Encontramos registros e correspondências a partir de 1938 com ações para viabilizar o plano de confecção de moldagens do patrimônio nacional. Na ocasião, Franco de Andrade pediu orçamentos para profissionais, para a execução de reproduções dos profetas do Santuário de Bom Jesus do Matosinhos, em Congonhas do Campo (MG), por meio de moldes executados diretamente na superfície dos originais. O primeiro orçamento foi recebido em 11 de julho de 1938 e não especifica detalhes sobre técnicas, materiais e logísticas a ser utilizadas. O candidato, Victor Ornellas, apresenta apenas o valor de 6 contos de reis por cada cópia, já com o molde incluso, ou, se o contratante não dispusesse da quantia, poderia optar pelo pagamento do trabalho por diária. (Ornellas, 1938).

O próximo orçamento foi então expedido por Eduardo Tecles em 8 de agosto de 1938. O texto manuscrito, em letras bem delineadas, demonstra o interesse do candidato em executar primorosamente o trabalho. Ele exibe todo seu conhecimento técnico e vocabular em relação ao tema, bem como explica a logística e mão de obra auxiliar necessária para viabilizar a ação:

Cumprindo com prazer a incumbência de elaborar o orçamento para a moldagem e reprodução em gesso, das estátuas dos apóstolos existentes no Santuário de Congonhas do Campo, passo a V. Excelência, a presente exposição e orçamento.

Dos quatro processos em geral empregados para a moldagem dessa natureza, dois (fórmula “Tachellos” em gesso, ou fórmula à cola). Não podem ser empregados, porque os modelos não ficariam sem os vestígios dessa operação dado o estado de calcinação superficial, processado pela longa exposição à intempérie, devendo pois empregar

uma technica mista dos dois outros processos (cêra e argila), conforme as dificuldades e a natureza das regiões a moldar, operação delicada pelos materiais a empregar e pela posição dos modelos que não facilitam, ao operador; devendo construir um andaime em volta da estatua em que se estiver trabalhando bem assim uma cobertura que impeça a ação do sol ou das chuvas, ambos prejudiciais aos materiais e ao trabalho.

Será necessário alugar uma casa onde se possa instalar uma oficina para a qual irão as fôrmas e se farão as respectivas reproduções, depósito de materiais etc.

Sendo um serviço que exige meditação e paciência e, portanto, demorado, um único technico prolongaria o trabalho por muitos meses, procurei pessoas habilitadas que possam me auxiliar eficazmente, mas entre muitas, consultadas, poucas demonstraram ter noção exata da natureza do serviço a realizar. Selecionando pude entrar em combinação com dois profissionais, que me auxiliarão na execução do trabalho, mediante remuneração que, a escassez de especialistas e abundância de serviço no Rio, justifica tratando-se de ter que sair da capital, os materiais terão que ser enviados daqui.

Feitos os cálculos da mão de obra e material, para a primeira estátua a reproduzir, dado as despesas da instalação 5:000\$000 (cinco contos de Reis) e as outras 4:000\$000 (quatro contos de Reis) cada uma. Não dispondo de numerário para a despesa, será necessário um adiantamento, que em ocasião oportuna se combinará (Tecles, 1938a, p.1-2).

O texto bem elaborado mostra porque Tecles foi escolhido pelo diretor-geral para ser o responsável pela tarefa que se tornou sua missão nos longos anos em que serviu à instituição. Ele apresentou um diagnóstico das dificuldades técnicas em relação aos elementos integrados à arquitetura, e possíveis soluções, como a mistura de técnicas para produzir fôrmas capazes de retirar os decalques dos elementos pleiteados. Outro ponto interessante de sua proposta está bem marcado em sua noção de coordenação do serviço, já prevendo a necessidade de um espaço para instalar a oficina e depósito de materiais, de andaimes, e de seleção de dois auxiliares capacitados e disponíveis para sair da Capital Federal, à época o Rio de Janeiro, para o ajudar em uma localidade do interior de Minas Gerais. (Tecles, 1938a). Além disso, seu preço ainda era menor do que o de Ornellas.

A carta que Tecles enviou para Franco de Andrade em 24 de outubro de 1938 relata o andamento do primeiro trabalho de moldagem direta executado — a figura do profeta Jeremias. Por conta de os modelos estarem dispostos ao ar livre nas escadarias do adro da igreja, e sem a possibilidade de deslocamento, houve uma frustração quanto às técnicas pretendidas. Assim, o moldador teve que improvisar mais retoques que o esperado naquela primeira experiência, como podemos ver em seu relato:

Estou prestes a terminar o molde do Profeta Jeremias. O trabalho tem apresentado dificuldades não previstas.

Não pude empregar o barro, pois, a secagem produz-se em pequeno lapso de tempo e a consequente retração impede o emprego desse material.

Tenho usado a cera, que, devido ao fato do modelo estar exposto ao vento, também, produz um esfriamento rápido e alguma retração, o que não permite um calque rigoroso e me obriga a um trabalho de retoque, bem maior do que seria necessário, si o calque pudesse ser feito em condições normais.

Mas, com boa vontade, tenho procurado compensar os inconvenientes que se apresentam.

O Padre Muniz e outros sacerdotes viram alguns pedaços, já retocados, e tiveram a bondade de manifestar-se o seu agrado.

Mais alguns dias e terminarei o último pedaço do molde, restando o trabalho de enchê-lo, retocar os pedaços já cheios, e a reunião final das peças.

Creio que estará tudo pronto até o fim do mês.

Rogo-lhe, pois, mandar-me a requisição de despacho, para dois volumes, que farei seguir, logo que estiver concluído, e na mesma ocasião irei ao Rio (Tecles, 1938b, p.1).

Observamos as dificuldades encontradas por Tecles, que logo pensa em novos experimentos para as solucionar. Ele adapta a metodologia utilizada para a técnica de tasselos pretendida, utilizando a cera no lugar da argila para carimbar a superfície do modelo. Um outro teste seu esteve relatado em carta que Franco de Andrade lhe envia, no início de 1939, solicitando explicações após receber notícias da visita de Oscar Niemeyer ao canteiro de obras de produção de moldagens em Congonhas do Campo.

Vejamos:

Tive notícias de seu trabalho pelo arquiteto Oscar Niemeyer que aí esteve há dias. Descrevendo o processo de moldagem tal como teve ocasião de observar numa das estatutas de profetas, falou-me o Dr. Oscar numa **camada de massa impermeabilizante**, de cor preta, com que é coberta a pedra antes de ser aplicada a céra para tirar os moldes. Ficamos aqui no Serviço um pouco em dúvida sobre si essa camada impermeabilizante não prejudicaria as moldagens, por não permitir uma impressão direta da superfície da pedra na céra. Naturalmente não estamos a par, eu e as pessoas do Serviço com quem falei a respeito, das exigências desse trabalho para o qual é o Senhor pessoa autorizada. Mas dando-se a possibilidade de haver para o mesmo mais de um processo usual, julgamos ser de maior conveniência para o SPHAN aquele que resulte a reprodução mais absolutamente exata, ainda que seja de acabamento menos apurado considerada em si mesma, como obra em gesso. O nosso intuito é obter em cada moldagem, um novo original, por assim dizer, apenas noutra matéria. Por outro lado, a moldagem de "Barú" comparada com a primeira, de "Jeremias", deu-nos aqui, em geral, a impressão de um acabamento mais liso, notando-se menos a natureza da matéria original. Não sei se o Senhor empregou o mesmo processo de moldagem para as duas estatutas. É possível que a diferença que notamos seja proveniente da própria diversidade dos originais, mas, de qualquer forma, desejo esclarecer o assunto, de modo a poder determinar a orientação que será preferível tomarmos no prosseguimento dos trabalhos de moldagem. Peço que o Senhor me escreva o mais breve possível, descrevendo o processo que tem seguido, e expondo a possibilidade de outros, si é que os há sem inconvenientes mais sérios (Andrade, 1939a, p.1, grifo nosso).

Suspeitamos que a interface de cor escura aplicada nos originais para a produção dos moldes, que causou estranhamento e incitou a atenção de Niemeyer, de Franco de Andrade e dos demais colegas, tenha sido uma graxa, material comumente utilizado enquanto desmoldante. Entretanto, a fixação do diretor-geral do PHAN em produzir cópias do patrimônio nacional o mais perfeitas possível foi mais importante que a preocupação com a integridade física e preservação da matéria original — pedra sabão — que, por ser porosa, poderia ficar embebida e receber alterações com o procedimento. Não soubemos qual foi a resposta de Tecles, mas podemos imaginar que tenha se justificado e buscado outras técnicas, com materiais que chamassem menos a atenção, e que, certamente, causassem menos danos não só às cópias, mas aos originais.

Percorremos a Revista do Patrimônio em busca de mais informações, encontrando apenas uma nota de rodapé com um comentário do arquiteto José de Souza Reis descrevendo o plano de modelagens em tempo real, em 1939. Para ele, a identidade nacional deveria ser conhecida também por moldagens nacionais — e comenta que ações nesse sentido já vinham ocorrendo desde os anos iniciais do PHAN (1937, 1938) —, começando pelas esculturas do adro do Santuário de Congonhas do Campo:

Durante o ano de 1938, próximo passado, o Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional tomou a iniciativa de fazer executar as primeiras moldagens das doze estátuas dos profetas. Esse trabalho, de que foi incumbido o profissional Eduardo Tecles, ficou concluído nos primeiros meses do corrente ano. Os modelos de gesso obtidos se destinam, com outros, de várias obras de arte do país, em cuja execução o SPAN se vem empenhando, à constituição do futuro Museu Nacional de Moldagens, que o Ministério da Educação e Saúde se propôs organizar, por intermédio desta repartição. Essa iniciativa tornará possível o conhecimento em mais larga escala do nosso patrimônio de escultura e bem assim proporcionará meios mais acessíveis para o seu estudo objetivo (Reis, 1939, p.223).

Como os principais trabalhos destinados a Eduardo Tecles enquanto técnico do PHAN consistiam em realizar a moldagem das diversas obras atribuídas a Aleijadinho, o moldador se especializou tanto na obra daquele mestre que escreveu textos como *A obra e o autor* (s.d.)¹³³. De modo que relata minuciosamente suas impressões sobre os traços das obras por ele moldadas, já que, por vezes e por muito tempo, permaneceu com o rosto bem próximo aos detalhes de toda gama de peças atribuídas ao artista. Como vimos no Capítulo 1, para a confecção de moldagens é necessário um estudo rigoroso do modelo, justamente para encontrar as áreas de prisões dos moldes, isto é,

¹³³ Não sabemos se os textos escritos por Eduardo Tecles chegaram a ser publicados, eles estão datilografados e assinados, disponíveis no ACI-RJ, Série Personalidades Tecles, Eduardo Bejarano (Cx. 120. P.0393).

onde será necessário delimitar os tasselos. O processo é lento e detalhista, muitas vezes necessitando que o profissional fique por horas em cima de um andaime, observando de perto cada entalhe original, ou, quando trabalhando na oficina, retocando pormenores das moldagens, conforme as figuras a seguir:

Figura 34: Eduardo Tecles e seu assistente confeccionando tasselos no lavabo da Sacristia da Igreja da Ordem Terceira de Nossa Senhora do Carmo em Ouro Preto – Escultura original em pedra-sabão, autoria de Antônio Francisco Lisboa – Aleijadinho.

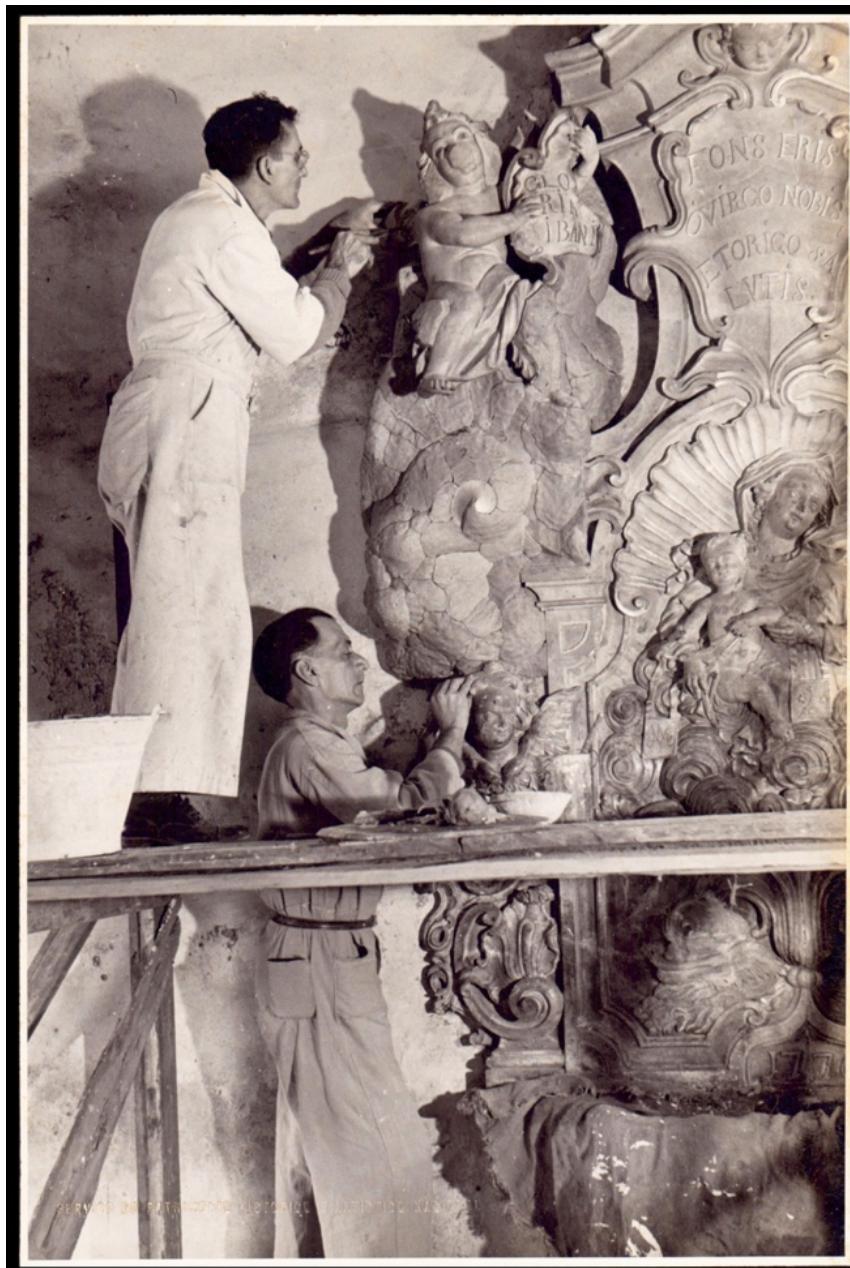


Foto: Marcel Gautherot. Fonte: ACI/ATA/MOLDAGEM/CORRESPONDENCIA - Belo Horizonte/MG (CX.269/E.03.04).

Figura 35: Eduardo Tecles retocando uma moldagem em 1953.



Foto de Eric Hess. Fonte: ACI/ATA/MOLDAGEM/CORRESPONDENCIA - Belo Horizonte/MG (CX.269/E.03.04).

A tarefa de autenticação de obras de arte é destacada por Uribarren (2015; 2017) como uma das funções de responsabilidade dos profissionais com formação em artes plásticas, contratados para trabalhar nos primeiros anos do PHAN. Sendo assim, eles ocupavam cargos denominados “peritos em belas artes”. O Decreto-Lei nº 25 de 1937, art. 28º, já expõe claramente a competência dos técnicos da instituição ao propor a fiscalização do comércio e de leilões de antiguidades, obras de arte de qualquer natureza, e manuscritos e livros antigos ou raros, que deveriam ser autorizados desde que os itens fossem previamente autenticados por seus peritos.

Segundo Uribarren, no período, a instituição dispunha de duas estratégias para este trabalho: (i) a pesquisa documental (nos arquivos das igrejas) e (ii) as análises formais, baseadas em teorias formalistas como a de Wölfflin. Assim, na falta de documentos históricos que a comprovassem, o que nortearia a determinação da atribuição seria a metodologia de observação minuciosa da repetição de detalhes que pudessem caracterizar artistas ou escolas. Ainda segundo a autora, o trabalho de autenticação estava vinculado ao anseio institucional “de ratificar determinado patrimônio como verdadeiramente nacional” (Uribarren, 2017, p.54-55).

Tecles foi contratado, inicialmente, como prestador de serviços, mas tão logo foi possível ocupou um cargo efetivo de perito em belas artes.¹³⁴ Nesse cargo, ele exercia diversas funções relacionadas à preservação de obras de arte, além de produzir moldagens do patrimônio nacional. Atrelado ao fazer prático de tal ação, estava posto o trabalho de pesquisa, logo, uma de suas tarefas era produzir estudos para apoiar as atividades de autenticação de obras. Dentre as pesquisas possibilitadas pelas moldagens, foi possível até mesmo a identificação da *Samaritana do chafariz* da rua Padre Faria, de Ouro Preto, considerada a primeira obra esculpida por Aleijadinho (Uribarren, 2017).

A dedicação de Tecles e o primor de seu trabalho podem ser apreendidos no trecho a seguir, destacado da entrevista realizada pela Senhora Teresinha Marinho com o arquiteto José de Souza Reis, em 7 de dezembro de 1982, para o projeto Memória Oral SPHAN/Pró-Memória. No decorrer da entrevista, quando perguntado a Reis sobre o diretor-geral, Rodrigo Melo Franco de Andrade, ele certifica o rigor com que o dirigente encarava o PHAN e os técnicos geridos por ele, e se lembra de um episódio ocorrido por volta da década de 1950, quando apenas Renato Soeiro¹³⁵ e Eduardo Tecles não foram advertidos:

Eu distinguiria na figura do Rodrigo dois Rodrigos um pouco diferentes um do outro. Um, o amigo fraterno, paternal, para todas as horas, principalmente as mais difíceis, como tive experiência própria. Outro, o diretor, também amigo, mas muito severo. Eu gostaria de lembrar que esse rigor se mostrou mais duro ao completar 20 anos a repartição, quando ele nos convocou para uma reunião na sala da diretoria e nos passou um verdadeiro sabão, exceto apenas quanto a duas pessoas: o Renato Soeiro, que foi o seu substituto na direção, e o **Eduardo Tecles, um profissional de uma dedicação fora de série e que foi o produtor das moldagens dos profetas do Aleijadinho e das portadas mineiras**. Exetuando esses dois, Rodrigo nos disse francamente que nós não merecíamos o que ganhávamos. O curioso é que, tempos depois, eu soube que isso teve uma reação do Lúcio Costa, que escreveu uma carta ao Rodrigo se queixando. Esse documento existe ainda hoje nos nossos arquivos e é curioso para mostrar realmente como o trabalho se processava na nossa área (Reis, 1982 apud Nakamuta, 2010, p.30-31, grifo nosso).

Consideramos, portanto, que Tecles não recebeu um título digno de sua posição durante o período em que foi perito no PHAN. Isso porque, mesmo que uma seção ou um setor de moldagens nacionais nunca tenha sido criado oficialmente dentro do organograma do órgão, ele foi colocado no lugar de um representante — um chefe —

¹³⁴ Não sabemos como eram os contratos de Tecles com o PHAN. Supomos que inicialmente sua contratação tenha sido para prestação de serviços avulsos e, à medida que um cargo fora liberado, houve sua contratação formal como perito.

¹³⁵ Renato de Azevedo Duarte Soeiro (1911-1984), arquiteto, foi chefe da DCR por 21 anos e, depois, sucedeu a gestão de Rodrigo Melo Franco de Andrade na direção da instituição por mais 12 anos.

dessa pasta, cuja função estava prevista à seção de obras da Divisão de Conservação e Restauração (DCR)¹³⁶. O relatório de atividades do ano de 1948 (ANEXO 1), único a que tivemos acesso, mostra como suas atividades eram diversificadas dentro da instituição. Todavia, estavam todas relacionadas de algum modo à conservação de obras de arte, como confecção de embalagens, vistorias de entrada e saída de peças, montagem de exposições etc. De acordo com a lista de tarefas realizadas no ano em questão, para além do envolvimento com as moldagens, encontram-se:

- Recondicionamento dos engradados contendo moldagens que constituíram grande parte da exposição de arte colonial no Cassino da Pampulha.
- Fiscalização do embarque e recepção desse material no Rio de Janeiro
- Embalagem de quadros para o Museu do Ipiranga
- Embalagem de uma estátua de profeta e de um baixo relevo. Peças essas destinadas ao Uruguai.
- Embalagem e montagem de uma estátua de profeta no Hotel Quitandinha.
- Embalagem de livros e material, destinados aos museus de Minas.
- Colaboração de vistorias em Cabo Frio, São Pedro da Aldeia e Saquarema.
- Colaboração na organização da exposição de pintura retrospectiva.
- Colaboração na organização do Salon de Belas Artes de 1949.
- Fiscalização da retirada do quadro *Ecce Homo*, existente no Mosteiro de São Bento, para a qual foi preciso demolir uma parede. Esse quadro destinou-se à exposição de pintura retrospectiva.
- Fiscalização e acompanhamento do transporte de quadros valiosos, do Mosteiro de São Bento para a exposição de arte retrospectiva e o retorno dos mesmos para o Mosteiro (Tecles, 1949, p.2).

Em 1949, quando já estava há pouco mais de 10 anos executando os trabalhos idealizados por Franco de Andrade, Tecles já podia comparar peças facilmente, por presenciar de muito perto as originais em que produzia os moldes. Para ele seria fácil conceber um “museu imaginário”, onde as moldagens pudessem ser exibidas lado a lado beneficiando os estudos e pesquisas sobre as obras de Aleijadinho, conforme destacou em trecho de sua comunicação institucional:

As moldagens reunidas facilitarão o estudo comparativo e divulgarão essa obra tão mal compreendida, embora tão discutida.

Os que negam ou atribuem ao [sic] Aleijadinho esta ou aquela escultura terão em breve, se se interessarem sinceramente pelo assunto, um meio seguro de adquirir conhecimentos úteis, comparando essas moldagens rigorosamente documentais.

Peças grandes e pequenas, cujos originais foram executados em épocas e lugares diversos, como Ouro Preto, Congonhas, São João del Rei, Sabará, terão como páginas de um livro, convidando a nossa curiosidade ao estudo e à compreensão desse artista de quem nos devemos orgulhar (Tecles, 1949b, p.4).

¹³⁶ Ressaltamos que, a exemplo, no âmbito da restauração, um setor de recuperação de obras de arte existia informalmente desde 1946, até ser regularizado em 1962. (Uribarren, 2015).

Segundo Uribarren, em 1952, o PHAN foi consultado por Pietro Maria Bardi¹³⁷, à época diretor do Museu de Arte de São Paulo (MASP), sobre a possibilidade de levarem peças originais de Aleijadinho para uma exposição no Museu l'Orangerie, em Paris. Na ocasião, Franco de Andrade sugeriu prontamente o envio de moldagens, justificando que a solução de levar cópias era boa por poder movimentar peças que, em sua maioria, não poderiam se mover facilmente, como itens de coleções particulares e eclesiásticas, ou bens integrados à arquitetura dos monumentos. (Uribarren, 2022). Porém, foi surpreendido com a impossibilidade de atender à sua própria sugestão, isto é, de enviar moldagens à exposição, recuando da oferta:

O nosso perito moldador está com a capacidade técnica muito reduzida em consequência de uma catarata por enquanto não operável. Não dispomos de substituto para ele nem de recursos para ajustar outro profissional da mesma idoneidade afim de se incumbir do serviço. Desculpe-nos a involuntária falta de préstimo: estou extremamente contrariado de não corresponder ao desejo do prezado amigo com a presteza adequada (Andrade, 1952b *apud* Uribarren, 2022, p.21).

A constatação do diretor-geral do PHAN, de que não havia substitutos para Eduardo Tecles, pode ter corroborado no ano seguinte, 1953, com a iniciativa de descentralização da função, e consequente difusão do seu conhecimento técnico em relação às moldagens para formação de outros moldadores no país. Também veremos que essa ação seria necessária para outros objetivos intrínsecos ao plano de criação de um museu de moldagens nacionais, pois ampliar-se-ia o repertório e a coleção de tais peças, com unidades de outras regiões, dando de fato um caráter um pouco mais nacional às selecionadas para assim se apresentar.

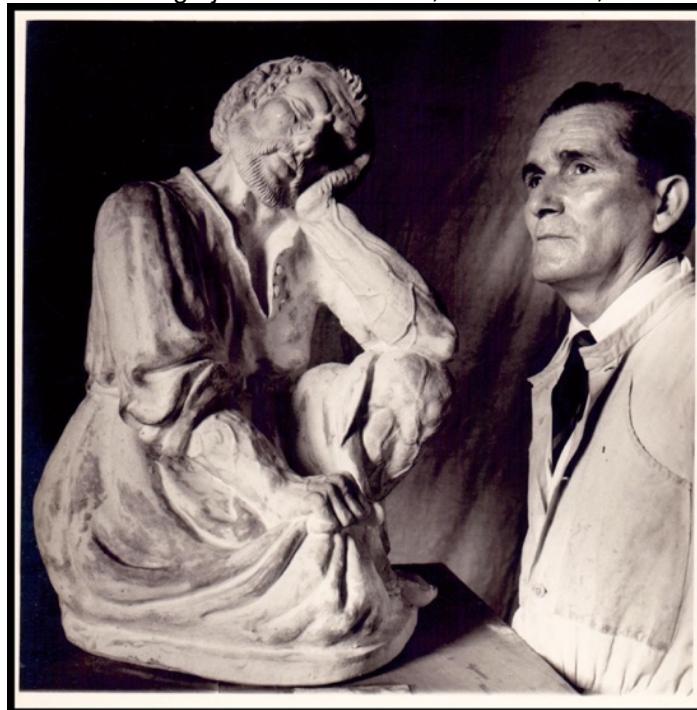
3.2.2 *Jair Brandão*

A primeira tentativa de formar novos moldadores, em regiões fora do predomínio das atividades de Eduardo Tecles (Rio de Janeiro e Minas Gerais), foi em 1948. Na época, o moldador foi enviado à Salvador, para prestar serviços a pedido de Franco de Andrade, e ficou responsável por verificar quais exemplares da capital baiana mereciam ser moldados, além de treinar um profissional daquela sede para realizar esses serviços sob sua orientação. (Tecles, 1949a). O técnico escolhido foi Jair de Figueiredo Brandão, que, segundo Ana Soares, era escultor e ocupava o cargo de perito em belas-artes

¹³⁷ Pietro Maria Bardi (1900-1999), italiano radicado no Brasil, multiprofissional reunia habilidades de museólogo, historiador de arte, escritor, marchand, colecionador, crítico de arte. Foi convidado por Assis Chateaubriand a ser o primeiro diretor do MASP. Transformou o mercado de arte brasileiro, trazendo muitas obras garimpadas pela Europa, mas também contribuindo sensivelmente para a difusão da arte brasileira. Disponível em: <https://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoas/32-pietro-maria-bardi>. Acesso em: out. 2024.

desde 1945. Entre suas tarefas, envolvia-se bastante com pesquisa, além de auxiliar diretamente Godofredo Filho, chefe do 2º Distrito, inclusive o substituindo quando necessário¹³⁸ (Soares, 2014). Na figura 36 podemos ver a foto de Brandão ao lado de uma das suas moldagens mais famosas, a imagem de São Pedro Arrependido, cujo original pertence ao Mosteiro de São Bento da Bahia e ocupava originalmente um nicho na Capela de Nossa Senhora do Monte Serrat, em Salvador¹³⁹.

Figura 36: Moldagem de São Pedro Arrependido, cujo original pertence à Ordem de São Bento e da Igreja de Monte Serrat, em Salvador, Bahia.



Fonte: ACI/ATA/MOLDAGENS/SALVADOR-BA - E.01.01.

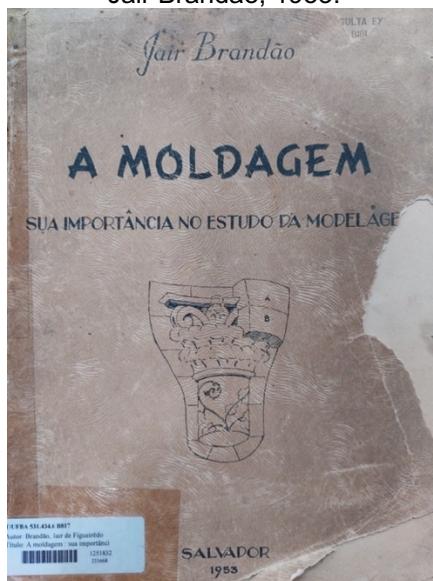
Jair Brandão foi requisitado oficialmente por Franco de Andrade ainda mais uma vez para produzir moldagens para o PHAN, em 1953. A atividade de moldador, concomitante às funções de técnico do PHAN, foi pontual, no entanto, a dedicação à experiência lhe proporcionou, segundo ele mesmo, conteúdo para escrever naquele mesmo ano a tese *A moldagem: Sua importância no estudo da modelagem*, utilizada para concorrer ao concurso de livre docência à cátedra de modelagem do curso de arquitetura da Universidade da Bahia¹⁴⁰, certame no qual foi aprovado. (UBA, 1954).

¹³⁸ Jair Brandão ficou à frente da representação do PHAN Bahia entre 1974 e 1975, após a aposentadoria de Godofredo Filho. (Soares, 2014).

¹³⁹ Atualmente, a imagem original encontra-se sob guarda do MAS/UFBA em regime de comodato. No nicho da Capela de Monte Serrat encontra-se uma das diversas moldagens existentes da peça, doada pelo Museu em 2000. (Mota; Sá, 2024).

¹⁴⁰ Atual Universidade Federal da Bahia (UFBA). À época, o curso de arquitetura pertencia à Escola de Belas Artes, fundada em 1877 junto à Academia de Belas Artes da Bahia. A Faculdade de Arquitetura passou a ser uma unidade autônoma a partir de 1954.

Figura 37: Capa do exemplar *A moldagem: sua importância no estudo da modelagem*, de Jair Brandão, 1953.



Fonte: Acervo da Biblioteca da Escola de Arquitetura da UFBA.

Foto: Autoria própria, 2021.

Entre as fontes utilizadas por Brandão para a tese estão livros e manuais de escultura, estuque, ornamento, figura humana, história da arte, química e também a revista do PHAN. Ele denomina e descreve a técnica “cera fria” ou “decalque de cera”, como um processo difundido e preferido pelo PHAN por apresentar vantagens como “ser o único capaz de resolver o problema dos grandes originais em posição vertical e fixos” (Brandão, 1953d, p. 2). Em seus relatórios, deixa registrado como as condições deste tipo de atividade eram insalubres, inseguras e dispendiosas. Por conta disso, receava algum acidente ao utilizar um fogareiro para esquentar a cera em cima do andaime. Além de que, para conseguir realizar as atividades, precisava trabalhar horas extras por conta de tanta complexidade.

[...] tenho o prazer de lhe comunicar que terminei definitivamente a moldagem da portada do Paço do Saldanha, montando o conjunto em 4 blocos separados, como me permitiu o espaço disponível. Segue anexa a última prestação de contas, constante de comprovantes pelo qual senhor pode ver que, recebendo \$70.000,00 (setenta mil cruzeiros), gastei \$72.005,00 (setenta e dois mil e cinco cruzeiros). Os dois mil cruzeiros excedentes do orçamento são referentes às despesas finais para as quais pedi ao Sr. Eduardo Tecles que conseguisse com esta diretoria um reforço que se tornou indispensável. Informado por aquele técnico que o senhor achou razoável o meu pedido, e não recebendo até hoje a referida importância, resolvi concluir o trabalho, usando crédito posto à minha disposição aqui em Salvador, para liquidar logo que a receba.

Tudo fiz para terminar dentro do orçamento, deixando mesmo de cobrar as horas extraordinárias a partir de 8 de junho, embora trabalhasse até o fim de julho. Aquela altura das despesas, vendo que não terminaria dentro do tempo previsto, comprehendi que não era possível nem justo continuar cobrando os extraordinários, podendo prejudicar o serviço e os meus auxiliares.

Aproveito a oportunidade para juntar as fotos que consegui dos conjuntos recentemente montados. Esta documentação confrontada com a que enviei anteriormente, espero que lhe dê uma ideia satisfatória do trabalho que a DPHAN me encarregou nos últimos 7 meses. Lamento que, devido à crise de material fotográfico reinante na praça e à reduzida distância da moldagem para a parede, não fosse possível uma fotografia de melhor qualidade.

Na expectativa de que tenha correspondido à confiança em mim depositada, subscrevo-me atenciosamente (Brandão, 1953b, p.1).

O processo narrado por Brandão diz respeito aos serviços prestados para realizar a moldagem da portada do suntuoso Paço do Saldanha¹⁴¹, que pertencia a uma casa colonial, às adjacências da Praça da Sé, no Centro Histórico de Salvador, e teve sua construção idealizada a partir de 1699. Com dois andares e um sótão, foi erigido com muitos elementos integrados à arquitetura, internos e externos, bastante sofisticados e requintados, como forros decorados, capela exclusiva com retábulo entalhado e dourado, painéis com azulejaria portuguesa, além de portais em detalhada cantaria nas entradas.

Eis que uma das fachadas exibe uma portada monumental em pedra lioz, perpassando os andares do edifício com colunas salomônicas, ramos de palmeiras, motivos florais, e atlantes emoldurando a porta do térreo e o peitoril da sacada do segundo pavimento (figura 38)¹⁴². O imóvel foi vendido e a partir de 1872 se tornou o Liceu de Artes e Ofícios. Desde 1938 o palacete encontra-se inscrito no *Livro de Tombo de Belas Artes* do IPHAN, demonstrando o valor singular, inclusive de sua portada¹⁴³.

¹⁴¹ Também conhecido como Palácio do Saldanha, ou Solar do Saldanha, está localizado à rua do Saldanha, nº 14, na esquina com a rua Guedes de Brito, região do Pelourinho, Salvador.

¹⁴² Existem fontes que atribuem o desenho e a execução da portada do Paço do Saldanha a Gabriel Ribeiro, carpinteiro português atuante em Salvador no período de construção do imóvel, mesmo mestre que projetou o frontispício da Igreja da Ordem Terceira de São Francisco da Penitência na cidade, com características do Plateresco (estilo nacional espanhol), inclusive mencionando que Germain Bazin teria sido o primeiro a fazer tal comparação. Disponível em: <https://hhip.org/en/Heritage/Details/1166>. Acesso em: fev. 2025. Contudo, nesta tese, não foi possível aprofundar nas questões de autoria do mesmo.

¹⁴³ No entanto, em 1968 um incêndio destruiu praticamente toda a edificação, arruinando telhado, capela, forros pintados, painéis azulejares, mobiliário, muitas das paredes internas, deixando inclusive a portada monumental bastante danificada. Infelizmente, o imóvel permaneceu em estado de ruína e abandono por anos, até ser completamente restaurado em 1996, quando voltou por um curto período a ser o Liceu de Artes e Ofícios. (Andrade Júnior; Leal, 2007). Esse sinistro torna a moldagem da portada do Paço do Saldanha, que está no MAB/FAAP, ainda mais importante, já que é um documento do seu estado, anterior ao incêndio e de exemplar tão único para a arquitetura colonial brasileira.

Figura 38: Portada do Paço do Saldanha (Portada - Casa à Rua Guedes de Brito, 14), 1941.



Foto de Eric Hess. Fonte:

<https://acervodigital.iphan.gov.br/xmlui/bitstream/handle/123456789/10938/F001671.jpg?sequence=1&isAllowed=y>. Acesso em: fev. 2025.

O relato de Brandão nos mostra o quanto trabalhoso foi executar a modelagem e fundição da portada do Paço do Saldanha, sendo necessários 7 meses de serviço, em que ele precisou trabalhar muito além do horário planejado, ainda que tendo um auxiliar nas tarefas. Outro ponto de destaque em sua correspondência sobre tal trabalho foi os elevados custos, visto que mesmo fazendo tudo ao alcance para economizar, inclusive deixando de cobrar as horas extras para finalização dentro do cronograma orçado, foi

preciso recorrer ao empréstimo de uma verba que o técnico havia recebido para outra demanda na instituição. As condições naquele período foram quão árduas que havia dificuldade até em conseguir material fotográfico para documentar o processo de execução e para enviar relatórios à sede. Os estudos para o planejamento da moldagem em questão começaram muito antes — em 1948, por circunstância da ida de Eduardo Tecles à regional do PHAN em Salvador, o arquiteto José de Souza Reis já informara ao diretor-geral sua sugestão para aproveitar a ida do perito à capital baiana:

Parece-nos que o trabalho de moldagem de grandes elementos arquitetônicos como, por exemplo, a portada do Liceu, poderá ser dividido em partes sem que acarrete desvantagem.

Ao contrário, pensamos que não só a moldagem de uma portada como está de uma só vez seja demasiadamente onerosa com relação aos serviços de preservação de monumentos, como também a execução de todo o trabalho, no momento, não seria talvez muito oportuna pela inexistência de local adequado para sua montagem e exposição.

Sugerimos, em virtude do exposto, a redução do trabalho, no caso do Liceu, a um dos elementos laterais, devendo ser elaborado pelo técnico moldador, Sr. Eduardo Tecles, um plano que permita a divisão do conjunto em 4 partes possivelmente, sem prejuízo para a montagem final de todo o elemento (Reis, 1948, p.1).

Em 1953, ainda por falta de uma oficina adequada para executar as tarefas de moldagens que lhe foram atribuídas, Brandão improvisou um depósito na Casa dos Sete Candeeiros¹⁴⁴, a fim de armar as peças de grande dimensão. Porém, a solução não foi bem vista por Franco de Andrade, que então lhe alerta: “não seria apenas o prejuízo de sujar a casa, a que alude sua carta, que desaconselhava a armação daquela moldagem ali e sim também o aspecto desarrumado, de oficina ou atelier, que não poderia ser evitado durante a fase de execução da montagem” (Andrade, 1953f, p.1). Os aborrecimentos do diretor são prontamente respondidos por Brandão, que afirma que a oficina utilizada por ele foi um barracão improvisado ao lado da Escola de Belas Artes da UFBA¹⁴⁵, onde realizou todas as “fundições, retoques e emendas de peças” (Brandão, 1953c, p.1), de modo que as levou todas inteiramente secas e prontas para a Casa dos Sete Candeeiros, justifica-se, dizendo ainda que a comprovação disso poderia ser apreciada com o aumento das despesas com transporte de peças. (Brandão, 1953c).

As figuras a seguir retratam parte do processo de produção da portada, como a montagem de andaimes na fachada da edificação, frente ao elemento original, e etapas de armação da moldagem em questão, após fundida. Notem que, provavelmente, o

¹⁴⁴ O 2º Distrito do DPHAN estava instalado na Casa dos Sete Candeeiros, em Salvador, onde funcionava também um pequeno museu. No fim da década de 1970 e início da de 1980, a sede passou para o Solar Berquó. (Andrade Júnior; Leal, 2007).

¹⁴⁵ Jair Brandão, possivelmente, já era professor por contrato temporário da Universidade, isto é, não possuía o cargo definitivo, que veio a conseguir pelo concurso onde apresentou sua tese sobre moldagens e modelagem no final daquele ano.

ambiente onde elas foram montadas era o espaço na Casa dos Sete Candeeiros, motivo de discórdia na troca de correspondências acima mencionada.

Figura 39: Andaimes em torno da Portada do Paço do Saldanha - Relatório de Jair Brandão, 1953.



Fonte: ACI/ATA Comissão IV Centenário de SP (1953 jan-mar 20.03 0002.1).

Figura 40: Ombreira esquerda da janela e ornatos, ao lado de um homem. Foto: 18 de março de 1953.



Fonte: ACI/ATA Comissão IV Centenário de SP (1953 jan-mar 20.03 0002.1).

Figura 41: Moldagem do frontão e verga da janela, portada do Paço do Saldanha (dimensões 2,23x2,82) em 07 de fevereiro de 1953.



Fonte: ACI/ATA Comissão IV Centenário de SP (1953 jan-mar 20.03 0002.1).

Figura 42: Armação parcial da parte superior (janela com coroamento) da moldagem da Portada do Paço do Saldanha, Salvador, Bahia - Dimensões 5,04 x 4,65m. Agosto de 1953.



Fonte: ACI/ATA/MOLDAGENS/BA-SALVADOR (cx. 269/E.01.03).

Figura 43: Armação da parte inferior da portada do Paço do Saldanha, Salvador/BA, 5,04 x 4,10m. Data: 1953.



Fonte: ACI/ATA/Moldagens/envelope.01.03 BA-Salvador.

Pode-se observar também como Brandão teve o cuidado de colocar um ser humano aleatório ao lado de uma das peças, para servir de referência a seu grande dimensionamento. Em outros casos ele próprio aparece “bem alinhado” ao lado das peças, realçando o estado asseado do ambiente. (Brandão, 1953a). Coincidência ou não, as figuras 42 e 43, acima, demonstram o empenho de Jair Brandão em ser fotografado na oficina com um uniforme impecável — talvez para enfatizar seu argumento, em que afirma não ter deixado o ambiente com aspecto desarrumado.

Destacamos que existem evidências de que a sede do PHAN no Rio de Janeiro planejava formar uma espécie de escola de moldadores no Nordeste. Isso porque, a pedido de Soeiro, a regional de Recife chegou a indicar um auxiliar para acompanhar os trabalhos de moldagens em Salvador, que ficaria hospedado na própria Casa dos Sete Candeeiros para viabilizar sua ida e reduzir o valor de suas diárias (Tecles, 1953a; Soeiro, 1953). Possivelmente por falta de verbas, esse plano também não foi continuado.

3.2.3 Aristocher Meschessi

Durante o período estudado, Aristocher Benjamin Meschessi foi o único moldador do patrimônio nacional a deixar suas peças identificadas de acordo com o que se descrevia na *Mouseion* como sendo a prática adequada para moldagens. Pouco se sabe sobre sua biografia ou formação, ou as fontes em que se baseava. Também egresso da ENBA, o que se sabe sobre ele, é que trabalhou em obras de restauração na Europa a serviço do Vaticano, onde provavelmente se aperfeiçoou na técnica da moldagem, sendo que a partir de 1952 passou a lecionar a cadeira de modelagem na Escola de Arquitetura da UFMG. (Mascarenhas, 2014; Augustin; Sehn; Rodrigues, 2017; Souza, 2018). Desse modo, acreditamos que ele tenha circulado entre oficinas de moldagem ainda existentes entre o início da década de 1930 e o fim da de 1940, além de que, na época, a técnica de moldagem era amplamente utilizada nos canteiros de obras do velho continente.

Pode-se considerar que o trabalho de Meschessi estava em consonância com as discussões em torno de identificação de moldagens em publicações da *Mouseion*. Sua referência à matriz francesa fica ainda mais evidente ao utilizar o termo “atelier”, em francês, em um dos seus carimbos, a saber: “Copiado do original por A. B. Meschessi, do Atelier de Escultura da Escola de Arquitetura da U.M.G” (figura 44), conforme vemos nas figuras a seguir:

Figura 44: Carimbo das peças produzidas pelo atelier de Meschessi- EBA/UFRJ
“Copiado do original por A. B. Meschessi, do Atelier de Escultura da Escola de Arquitetura da U.M.G”.



Fonte: Autoria própria, dez. 2023.

Figura 45: Carimbo das peças produzidas por Meschessi- MAB/FAAP: “Moldagem do original por A. B. Meschessi, do Atelier de Escultura da Escola de Arquitetura da U.M.G Belo Horizonte – Brasil”.



Fonte: Autoria própria, dez. 2023.

Figura 46: Professor Aristocher Benjamim Meschessi trabalhando na fundição de uma moldagem, década de 1960.



Fonte: Museu da Escola de Arquitetura – MARQ. Disponível em: <https://sites.arq.ufmg.br/marq/wp-content/uploads/2021/08/0587.06712A.jpg>. Acesso em: out. 2024.

Figura 47: Professor Aristocher Benjamim Meschessi retocando a moldagem de gesso de um profeta, década de 1960.



Fonte: Laboratório de Fotodocumentação Sylvio De Vasconcellos. Disponível em: <https://web.archive.org/web/20190910162714/http://www.forumpatrimonio.com.br/laboratorio/site.html>. Acesso em: out. 2024.

A partir da documentação pesquisada, apuramos que uma das motivações para que Meschessi se envolvesse com o tema se deu porque, em 1956, o então diretor da Escola de Arquitetura da UFMG, Aníbal Mattos, solicitou a autorização do PHAN¹⁴⁶ e do professor Alfredo Galvão, este na qualidade de diretor da ENBA, para a realização de cópias das moldagens “existentes dos profetas de Congonhas do Campo e elementos de arquitetura de São João del Rei e Ouro Preto, na Escola Nacional de Belas Artes” (Soeiro, 1956b, p.1). A medida havia sido pensada em conjunto com Sylvio de Vasconcellos¹⁴⁷, que chefiava o Distrito do PHAN em Minas Gerais e precisava de material didático para a cadeira de arquitetura no Brasil, que lecionava na capital mineira. (Mattos, 1956)¹⁴⁸.

Meschessi incorporou a atividade de produção das moldagens à sua prática de ensino e envolveu os estudantes com a oficina. Segundo Luciano Péret, a técnica utilizada pelo docente era o decalque à cera, sendo que a impermeabilização era obtida com uma interface de talco, mas, em algumas situações, precisava recorrer ao tasselo de gesso, cuja impermeabilização necessitava de gasolina ou um tipo de sabão (estearina). Na fundição das peças, sua oficina experimentou outros materiais além do gesso, como “o cimento com pó de pedra ou com arenito” (Péret, 1964, p.18-19).

Não podemos nos esquecer de mencionar que, durante sua atuação, havia um projeto de criação de um museu sobre a obra de Aleijadinho pela própria Escola de Arquitetura da UFMG. Acreditamos que tal fato tenha sido outro motivador da aproximação ainda maior entre as duas instituições, ou entre seus profissionais, em fins da década de 1950. Por sua vez, o PHAN, que quase sempre estivera interessado por emplacar seu projeto de museu de moldagens, flertou com a possibilidade. Porém, desentendimentos quanto às missões e objetivos, de ambos os lados, podem ter esfriado as negociações, não havendo consenso. Como, por exemplo, em 1959, quando o diretor da EAU/UFMG pede a opinião de Franco de Andrade em relação à sua

¹⁴⁶ O assunto foi analisado pelo diretor-geral substituto, o arquiteto Renato de Azevedo Duarte Soeiro, chefe da DCR por 21 anos, que depois sucedeu a gestão de Rodrigo Melo Franco de Andrade na direção da instituição por mais 12 anos.

¹⁴⁷ Sylvio Carvalho de Vasconcellos (1916-1979), arquiteto mineiro, autor de inúmeros estudos e artigos sobre o Barroco mineiro e a formação dos primeiros povoados na região. Foi chefe do 3º PHAN em Minas Gerais entre 1939 e 1969. Também foi um dos responsáveis pela instalação do Museu de Arte da Pampulha em 1957, e seu primeiro diretor. Na UFMG foi professor da Escola de Arquitetura, e diretor de 1963 a 1964, sendo afastado da direção com o golpe militar de 1964. Foi preso no dia 31 de março de 1964 e solto mediante habeas corpus em julho do mesmo ano, respondendo a três processos na Justiça Militar. Após período fora do Brasil, retornou ao país em 1967, retomando suas atividades no PHAN e na UFMG, mas já em 1969 é aposentado compulsoriamente. Disponível em: <https://memorialdaresistencia.org.br/pessoas/sylvio-de-vasconcellos/>. Acesso em: out. 2024.

¹⁴⁸ A Escola de Arquitetura da UFMG surgiu na década de 1930 de forma autônoma, não mais vinculada às escolas politécnicas ou de belas artes. Nesse sentido, a cadeira de arquitetura no Brasil, ministrada por Sylvio de Vasconcellos, surgiu de seu vínculo à Academia SPHAN.

proposta de que a oficina de Meschessi começasse a reproduzir em série as peças de que dispunha para serem colocadas à venda e garantir certa sustentabilidade ao projeto do museu. O nível das alterações entre as instituições pode ser visto no ofício que Franco de Andrade envia para Vasconcellos, sendo que este também era docente daquela Escola.

Acusando recebimento da carta nº 4, de 4 de fevereiro, corrente, fico inteirado de que a Escola de Arquitetura dessa Capital, ainda sem acomodações para guardar e expor as moldagens de peças de arte mineiras, cogita de reproduzir em série as peças de que dispõe, e de colocar à venda tais reproduções.

Sobre o assunto, cabe-me ponderar a V. S. a inconveniência de tais medidas, que fogem aos propósitos objetivados por esta repartição quando promoveu a moldagem de obras de escultura e de arquitetura antigas. As peças então obtidas se destinavam a servir ao estudo das manifestações artísticas tradicionais, tornando possível a consulta aos que não pudessem transportar-se aos locais onde se encontram os originais. Eventualmente, seriam também apresentadas em exposições públicas, até que se pudesse instalar o museu de moldagens, iniciativa essa de que a DPHAN não abriu mão, esperando poder concretizá-la tão logo disponha dos necessários recursos financeiros. Será sem dúvida interessante que a Escola de Arquitetura de B. H., como suas congêneres do país, possa igualmente organizar uma coleção de peças dessa natureza, para uso de professores e alunos. Contudo, não é aconselhável a reprodução em série dos modelos, com gradativa deformação ou alteração das características originais, e menos ainda a utilização mercantil desse material, que esta Diretoria jamais pensou em pôr em prática (Andrade, 1959, p.1).

A opinião de Franco de Andrade sobre o assunto é compatível com seu entendimento de público, mas ele era contrário à ideia de lucro. Ao mesmo tempo, demonstra sua visão romantizada e elitista de museus de moldagens, não tolerando a comercialização e consequente popularização das peças. Ele se mostra pouco informado quanto ao restante das discussões sobre venda de moldagens que permearam ainda alguns volumes da *Mouseion*, lançada como estratégia para dar sustentabilidade aos museus e às oficinas. Como apresentado no segundo capítulo, inclusive o próprio OIM incentivou a Exposição Internacional de Moldagens de 1929, em Colônia, cujo intuito era quase que exclusivamente promover a venda de peças e atestar o funcionamento das oficinas. Em relação aos receios do diretor do PHAN quanto às sobremoldagens, possibilidades de soluções para minimizar as deformações e a baixa qualidade da tiragem também já haviam sido temas discutidos na publicação.

Interessante notar que os artigos da *Mouseion* já incentivavam a venda de moldagens, inclusive como forma de sustentabilidade das oficinas. Portanto, diretrizes foram lançadas nesse sentido, para identificar as oficinas produtoras e os catálogos de vendas. Como visto, as edições da Exposição Internacional de Moldagens promovidas pelo OIM em 1929 e 1930, respectivamente em Colônia e em Bruxelas, apresentavam tais propostas, relatadas também na revista. Sendo assim, inferimos que deve ter havido

uma leitura seletiva ou parcial dos artigos por parte da direção do PHAN, onde Franco de Andrade apreendera apenas a ideia central da necessidade de produção de moldagens nacionais. Vale ressaltar que a resposta dele é coerente a seu perfil centralizador, cujo entendimento de serviço público partia de uma visão purista e romântizada, daí seu estranhamento quanto à sugestão de reprodução em série e vendas por parte da oficina de Meschessi. No entanto, seu receio de perda de qualidade da cópia poderia proceder, visto que, mesmo a Escola de Arquitetura estando empenhada na ação, não é possível identificar se já haviam providenciado uma metodologia de produção de moldes que permitisse várias cópias.

Ao que tudo indica, em fins da década de 1950 havia uma esperança de o museu de moldagens ser uma instituição independente. Veremos no quarto capítulo que o sonhado projeto se concretizou de algum modo, mas foi no Museu de Arte Brasileira (MAB) em 1961, perante o convênio assumido junto à Fundação de Armando Alvares Penteado (FAAP). O acervo de moldagens enviado para esse pleito foi produzido pela oficina de Meschessi (seção 4.3 desta tese), cuja influência europeia restou estampada na própria produção¹⁴⁹, ao lado da moldagem da portada do Paço do Saldanha, produzida por Brandão. O esperado museu da Escola de Arquitetura da UFMG, organizado apenas com moldagens de Aleijadinho em seu acervo, foi criado em 1966, sem interferência direta do PHAN.

3.3 O repertório de moldagens do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional

A coleção do PHAN se formou a partir das obras atribuídas a Aleijadinho, ao passo que ele havia sido eleito ícone da arte nacional pelo grupo, dentro da instituição, que selecionava e valorava os bens culturais do país. Dentre os critérios para escolher quais seriam as primeiras moldagens a ser realizadas, buscava-se prioritariamente as que não poderiam sair do lugar, isto é, que estivessem integradas à arquitetura, como púlpitos, portadas e, especialmente, os profetas fixados ao adro do Santuário de Bom Jesus de Matosinhos, em Congonhas do Campo. Segundo a historiadora da arte Myriam Andrade Ribeiro de Oliveira, a Igreja de Bom Jesus de Matosinhos, Matriz do Santuário, foi terminada em 1777, quando tem-se o planejamento para a construção do adro, que

¹⁴⁹ Não encontramos a documentação referente ao convênio firmado entre PHAN e a oficina dirigida por Meschessi, para produção das peças cedidas à FAAP em 1961. Entretanto, deve ser semelhante ao documento oficializando outro convênio de produção de moldagens, celebrado entre as duas instituições no período de 1971 a 1972, disponível em: IPHAN/ACI-RJ/ATA/Convênios – assunto: “Convênio MEC, através do IPHAN e a UFMG – Execução de Moldagem dos 12 profetas do Aleijadinho (Congonhas/MG)”.

só teve início 10 anos mais tarde com a coordenação de Aleijadinho (Oliveira, 2006, p.55). Em relação ao conjunto formado no complexo, a autora destaca que

essa grandiosa cenografia barroca descende em linha direta dos famosos sacromontes europeus, teatros simbólicos tradicionalmente encenados em “montanhas sagradas”, como a de Varallo no Piemonte italiano ou Braga no norte de Portugal, para que os cristãos impossibilitados de viajar à Terra Santa pudessem realizar na própria pátria “**peregrinações de substituições**”. Em Congonhas, seu principal encenador, o genial Aleijadinho, acumula as funções de diretor de cena, criador dos personagens e executor das esculturas que os representam, secundado nessa última tarefa pelos costumeiros auxiliares de sua oficina (Oliveira, 2006, p.14-15, grifo nosso).

O trabalho escultórico, cuja maior quantidade de peças foi finalizada por volta de 1805 foi denominado de “Monte Maranhão” e compreende seis Capelas de Passos, com 64 figuras entalhadas em madeira¹⁵⁰ por Aleijadinho e sua oficina, distribuídas em sete grupos de estações da Via Sacra (Oliveira, 2006) e no adro dos profetas. Neste último, arquitetou-se uma cena com doze profetas do *Antigo testamento*, em tamanho próximo ao real, esculpidos em pedra-sabão e distribuídos nas escadarias que separam a igreja das capelas. Os personagens representados foram Isaías, Jeremias, Ezequiel, Daniel, Jonas, Joel, Amós, Naum, Abdias, Habacuc, Oseias e Baruc. No entanto, segundo a análise iconográfica, “apenas Jonas e Daniel trazem atributos específicos (baleia e leão), fazendo-se a identificação dos demais pelos nomes inscritos no final do texto profético alusivo, gravado em latim nos filactérios¹⁵¹ que todos trazem lateralmente” (Oliveira, 2006, p.65).

Cabe salientar que, para Myriam de Oliveira, é fundamental a leitura completa da “composição geral do adro”, sobretudo para a interpretação dos “gestos e atitudes individuais de cada um dos Profetas” (Oliveira, 2006, p.61), sendo que “essa atitude fixaria o tipo iconográfico dos Profetas na arte ocidental: gesticulação eloquente e o porte de um rolo ou filactério com inscrição tomada à respectiva profecia” (Oliveira, 2006, p. 64-65). Em relação à indumentária, acredita-se que

a origem das exóticas roupagens dos profetas de Congonhas, que o viajante inglês Richard Burton chamou em 1869 de traje oriental convencional, foi pesquisada por Robert Smith, que concluiu tratar-se de tema de grande incidência na arte religiosa portuguesa do período 1500-1800, inspirado nas pinturas flamengas do final da era medieval. Da Europa do Norte, e especialmente dos Países Baixos, teria vindo, portanto, o costume de caracterizar profetas, patriarcas e outros personagens bíblicos orientais, com vestimentas exóticas e complicadas, incluindo longos casacos e mantos ornados de faixa

¹⁵⁰ A policromia do grupo dos Passos foi realizada posteriormente à feitura da talha, entre 1808 e meados do século XIX. Entre os mestres contratados para o trabalho estava o pintor Manoel da Costa Athaide. (Oliveira, 2006).

¹⁵¹ Rolos de pergaminhos com inscrições bíblicas, caracteriza a iconografia dos profetas na arte cristã. (Oliveira, 2006).

bordadas, completados por barretes em forma de turbantes (Oliveira, 2006, p. 71, grifos da autora).

Em vista disso, Myriam de Oliveira aponta que, como era usual, certamente Aleijadinho se inspirou em gravuras europeias para estabelecer seus temas iconográficos e artísticos. A autora cita ainda que Germain Bazin, por exemplo, havia identificado “uma série de gravuras de profetas, editada em Florença no século XV, que apresenta curiosas analogias com os profetas de Congonhas, da forma idêntica dos barretes arrematados por borlas à repetição de detalhes iconográficos, como a baleia do profeta Jonas ou a coroa de louros de Daniel” (Oliveira, 2006, p.72). A figura 48, abaixo, mostra o conjunto original, e as 49 e 50 apresentam, respectivamente, uma das reproduções do profeta Nahum produzidas pelo PHAN, e uma cópia contendo o recorte da face do profeta Ezequiel, tipo de moldagem que Tecles nomeou como “máscara”.

Figura 48: Visão geral do conjunto do adro do Santuário de Bom Jesus de Matosinhos, Congonhas do Campo, com os doze Profetas de Aleijadinho. Da esquerda para direita: Amós, Abdias, Jonas, Baruc, Isaias, Daniel, Jeremias, Oseias, Ezequiel, Joel, Habacuc e Naum.



Foto: Pedro Vilela/MTur. Disponível em: <https://www.cidadeecultura.com/congonhas-minas-gerais/>. Acesso em: jan. 2025.

Figura 49: Moldagem de Profeta Nahum de Congonhas do Campo, por Eduardo Tecles, em depósito – Depósito do PHAN, alt. 225cm, sem data.



Foto: Marcel Gautherot. Fonte: ACI/ATA/Moldagens/ MG-BH./CX.269/ p:03.06.

Figura 50: Moldagem de Máscara do profeta Ezequiel – Depósito do PHAN, sem data.



Foto: Marcel Gautherot. Fonte: ACI/ATA/Moldagens/ MG-BH/CX.269/ p:03.06.

Os relatórios de Tecles apontam que o repertório de moldagens do PHAN ia muito além das peças que sobreviveram e existem ainda na atualidade. Muitos objetos ligados à arte sacra colonial foram moldados — de balaústres, castiçais, colunas e lustres de madeira a lavabos e fontes de sacristias em pedra, entre outros elementos. A seguir, as figuras 51 e 52 trazem moldagens de balaústres da Igreja de N. S. do Carmo de Sabará, revelando outras experiências de moldagens produzidas pelo PHAN, ainda dentro das igrejas coloniais, destacando a talha da madeira. Na figura 53 pode-se ver moldagens de uma coluna do interior de uma igreja.

Figura 51: Moldagem de balaústre, Igreja N. S. do Carmo de Sabará, (~1947).



Foto: Marcel Gautherot. Fonte: ACI/ATA/Moldagens/ MG-Belo Horizonte/CX.269/ pasta: 03.01.

Figura 52: Moldagem de balaústre, Igreja N. S. do Carmo de Sabará. (~1947).

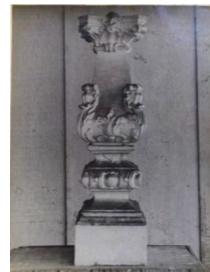


Foto: Marcel Gautherot. Fonte: ACI/ATA/Moldagens/ MG-Belo Horizonte/CX.269/ pasta: 03.01.

Figura 53: Moldagem de coluna acondicionada no depósito do PHAN, sem data.



Foto: Marcel Gautherot. Fonte: ACI/ATA/Moldagens/ MG-Belo Horizonte/CX.269/ pasta: 03.01.

Em um segundo momento, quando ficou evidente que uma coleção contendo apenas uma tipologia de bens e focada somente em um artista não seria digna de representar o que se pretendia com o projeto das moldagens e difundir a arte brasileira, houve uma tentativa de ampliação do acervo em formação, em que foram estudadas peças de outras localidades e obras de outro artista que atuou no período colonial brasileiro, Frei Agostinho da Piedade¹⁵². Houve uma outra tentativa, a partir de 1948 e sobretudo em 1953, de começar a moldar também elementos da arquitetura civil, mas que de alguma forma ainda se enquadrasse no critério de “nacional” para o grupo. Buscava-se elementos arquitetônicos que utilizassem soluções “abrasileiradas” no lugar dos cânones técnicos, incluindo os da fauna e flora locais, para justificar sua escolha.

As figuras 54 e 55 apresentam duas moldagens produzidas a partir de elementos integrados à arquitetura de escadarias de igrejas localizadas em Salvador, na Bahia. A primeira peça representa um dos poucos vestígios do estilo Rococó ainda existentes nas ornamentações das igrejas da cidade. (Guanais, 2024). De acordo com Luiz Freire (2006), a reforma neoclássica realizada ao longo do século XIX, modernizou as igrejas ao novo gosto em voga na época, transformando o interior da maioria dos templos. No caso da Igreja da Ordem Terceira de São Domingos (OTSD), a reforma modificou a talha do seu interior, durante a segunda metade do século XIX (Freire, 2006), onde restaram apenas alguns elementos do Rococó, concentrados na sacristia da mesma, como o forro, o arca e o arranque da escala em jacarandá (Guanais, 2024). Este último item foi uma das peças selecionadas para ser reproduzida, conforme a figura 54. Uma das possíveis explicações para a escolha pode se relacionar aos valores buscados pelos técnicos do PHAN no período, isto é, exemplares únicos e excepcionais.

Houve a produção de mais um arranque de escala na capital baiana, imaginamos que esta outra peça foi escolhida para ser moldada, dentre tantas possibilidades, por ser nitidamente um elemento exótico, visto que é ornamentado com uma folha de acanto que possui rosto antropomórfico sorridente e com língua aparente (figura 55). Vejamos como os “valores artísticos” das duas peças são distintos:

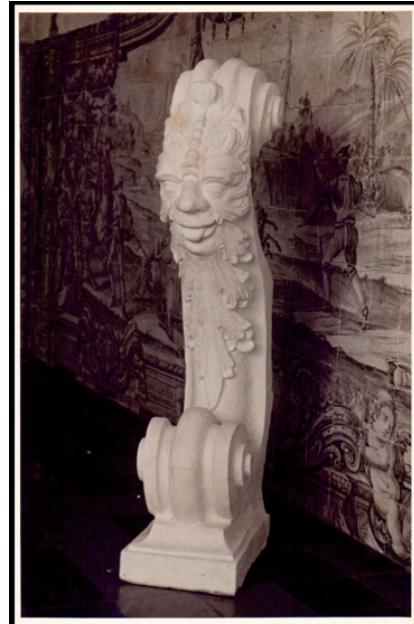
¹⁵² Frei Agostinho da Piedade (1580-1661) nascido em Alcobaça, Portugal, região de tradição escultórica ceramista, deixou quatro peças assinadas, duas delas datadas em 1636 e 1642, uma das assinadas em Olinda, no Pernambuco e três em Salvador, na Bahia, onde faleceu (Cardoso, 2014).

Figura 54: Moldagem do arranque da escada da Igreja da Ordem Terceira de São Domingos, Salvador, Bahia, Brasil.



Fonte: ACI/RJ/ATA/MOLDAGEM/Cx.01
[269] P.01 BA-Salvador E.01.01.

Figura 55: Moldagem do arranque da escada da Igreja de São Francisco, Salvador, Bahia, Brasil.



Fonte: ACI/RJ/ATA/MOLDAGEM/
Cx.01 [269] P.01 BA-Salvador E.01.02.

Durante a tentativa de diversificação dos tipos de elementos integrados moldados pelo PHAN, observamos a inserção de itens da arquitetura civil, como a tarja da sobreporta da Casa dos Sete Candeeiros (figura 56). A propósito, veremos no capítulo 4 que em 1953 o PHAN passou a buscar uma coleção de moldagens menos religiosa¹⁵³. Entretanto, tais experimentos não surtiram efeito com os possíveis mecenas de um dos projetos de museu de moldagens nacionais, visto que, embora fosse um elemento de um casario civil, ainda assim continuava sendo um exemplar da arte colonial, representando pouca ou nenhuma diversidade de períodos artísticos, e trazendo uma visão muito restrita da concepção da arte brasileira.

¹⁵³ Para saber mais, ver item 4.1.1 desta tese.

Figura 56: Moldagem da Tarja da Casa dos Sete Candeeiros, Salvador/BA, sem data.
(~1948).



Fonte: ACI/RJ/ATA/MOLDAGEM/Cx.01 [269] P.01 BA-Salvador / envelope:.01.02.

A seguir, trazemos uma tabela contendo os itens cujo registro de moldagem está em duas listagens encontradas na documentação analisada no ACI-RJ, uma datada de 1948¹⁵⁴ (ANEXO 2) e outra de 1956¹⁵⁵ (ANEXO 5). A diferença entre elas é que a primeira não continha as dimensões dos itens, e contemplava apenas elementos de Minas Gerais. Já a segunda, pareceu incorporar as novas experiências acrescidas ao repertório da instituição, bem como se preocupa em deixar explícito a grande dimensão das peças, dado crucial para planejamento de exibição, armazenamento, transporte e até mesmo a construção de um espaço de guarda. Não é possível mensurar quantas tiragens foram feitas de cada elemento listado, contudo o intuito desta tese é os destacar como uma espécie de portfólio contendo o repertório de moldagens produzidas pelo PHAN entre 1938 e 1956.

¹⁵⁴ Relação de moldagens diretas existentes no depósito do PHAN em 31 de dezembro de 1948, escrito por Eduardo Tecles em janeiro de 1949 para o relatório de atividades do ano anterior.

¹⁵⁵ Relação das moldagens executadas pela diretoria do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional a ser transferidas para o projetado Museu dos Monumentos Nacionais, em 1956.

Tabela 10: Repertório de moldagens do PHAN.

MINAS GERAIS		DIMENSÕES EM METROS
Ouro Preto	Portada completa da Igreja de SFA	10,15 x 4,80 x 1,20
	Medalhão da fachada da Igreja SFA	4,45 x 3,70
	Portada completa da igreja de N. S. do Carmo	8,90 x 4,80 x 1,05
	Portada completa da igreja de São Miguel e Almas	9,35 x 3,60 x 1,40
	Sobreporta da Igreja de N. S. das Mercês de cima	4,45 x 3,20 x 0,50
	Lavabo completo sacristia da Igreja de N. S. do Carmo	4,15 x 2,00 x 1,05
	Lavabo completo da sacristia da Igreja de S. Francisco de Assis e dois anjos porta-toalhas	4,30m x 2,00 x 1,15m
	Imagen de N. S. do Rosário do nicho da fachada da Igreja de Santa Efigénia.	1,52m (+ 0,60m de base)
	Imagen de N. S. do Carmo do Museu da Inconfidência	
	Imagen de São Miguel, existente no nicho da portada da igreja de São Miguel e Almas	1,75 (0,60 de base)
	Sobreporta de N. S. Mercês de baixo	4,45 x 3,30 x 0,50
	Dois relevos dos altares laterais da Igreja de N. S. do Carmo	0,65 x 0,65
	Dois relevos dos púlpitos da Igreja de SFA	0,85 x 0,80 x 0,30
	Frontispício da mesa do altar-mor da Igreja de SFA	2,00 x 0,90
	Busto da fonte da rua Padre Faria / Escultura que encima o chafariz do Alto da Cruz (Samaritana)	1,20 x 0,55 x 0,35
Congonhas do Campo	Doze estátuas dos profetas	Alturas variáveis a maior com 2,40
	Portada e sobreporta da Matriz	3,4x2,4x0,70
	Cristo existente no Passo da Flagelação	1,75
	Quatro relicários da Igreja do Bom Jesus.	0,8 x 0,3 x 0,15
	Cinco cabeças de figuras dos passos.	
Mariana	Fonte da Samaritana	
	Almofada do para-vento da porta da Igreja da Sé	
Sabará	Lustre de madeira da Igreja de N. S. Carmo	
	Dois púlpitos (Carmo)	1,12 x 1,10 x 0,70
	Figura de Atlante do coro (Carmo)	2,85 x 0,90 x 0,50
	Um balaústre e pilastra da balaustrada interna (Carmo)	
	Sobreporta da fachada. (Carmo)	4,00x 4,70 x 0,80
São João del Rei	Portada completa da Igreja de N. S. do Carmo	11,30 x 5,60 x 1,10
	Elementos da portada da Igreja de SFA: duas bases das pilastras; parte central inferior da sobreporta; relevo da chave do arco; um capitel de pilastra	3,10 x 3,00 x 0,60 Alizares 2,65 x 1,42 x 1,00 cada
Catas Altas	Imagen de Cristo crucificado (Matriz de N. S. da Conceição)	0,90 x 0,90
São João do Morro Grande (Barão de Cocais)	Imagen de São João Batista da portada da Igreja da mesma invocação	1,60 x 0,80 x 0,50
Bahia		
Salvador	São Pedro arrependido (Capela de Monte Serrat).	0,68 x 0,62 x 0,48
	Arranque da escada (Convento de São Francisco)	1,25 x 0,65 x 0,30
	Arranque de escada (Igreja da O. T. de São Domingos)	2,00 x 1,60 x 0,50

	Frontão e verga da porta do Solar dos Sete Candeeiros	2,45 x 1,40 x 0,70
	Um busto relicário (Mosteiro de São Bento)	1,05 x 0,62 x 0,40
	Portada do Paço do Saldanha	~10,00
Rio Grande do Sul		
São Miguel	Quatro imagens jesuíticas pertencentes ao Museu das Missões, procedentes dos Sete Povos das Missões Orientais do Uruguai	Sem informação ¹⁵⁶

Elaboração própria, 2024.

Vê-se que o repertório de moldagens listado é bem monótono. Como poderemos ver de forma mais aprofundada na seção 4.1.1 desta tese, a partir de 1953, Rodrigo Melo Franco de Andrade tenta diversificar um pouco mais a temática das peças, já que essa característica da coleção não estava atraindo tanto os potenciais mecenas em São Paulo, então a nova capital financeira do país. Já adiantamos que, no período, os Estados Unidos exerciam enorme influência nos países da América Latina devido à Guerra Fria¹⁵⁷. Dessa forma, através do Museu de Arte Moderna de Nova Iorque (MoMa/NY) lançava desde meados da década de 1940 novas tendências de cânones e discussões em torno da arte. Isto é, cada vez mais a arte nacional estava se desvinculando da ideia de arte colonial luso-brasileira. Portanto, muita autonomia e reconhecimento no cenário mundial de arte seria provocado pela Primeira Bienal de Arte de São Paulo, em 1950.

3.3.1 Distribuição das moldagens brasileiras

O intercâmbio de moldagens entre as nações era a premissa da cooperação entre museus e oficinas de moldagens proposta pelo OIM nas publicações da *Mouseion*. Nesse sentido, era importante na mesma medida produzir cópias do acervo representativo da arte nacional de cada país, celebrá-lo em um museu nacional e poder trocá-lo com outras nações. Talvez o grande poder do “objeto moldagem nacional” estivesse justamente em concluir esse ciclo, sendo um símbolo em circulação dentro e fora do país, cumprindo funções estratégicas nas relações públicas, diplomáticas e internacionais. Quanto à estratégia brasileira usufruir ou não de um planejamento de distribuição de suas moldagens, a partir da documentação analisada não ficou evidente se havia de fato interesse do PHAN em realizar intercâmbios de peças com outros

¹⁵⁶ Com relação às peças moldadas no Museu das Missões, não encontramos nenhum dado sobre sua execução, mas constam em listas que as tinham como parte do repertório já produzido e, portanto, experimentado.

¹⁵⁷ Após a 2ª Grande Guerra, iniciou-se o período conhecido por Guerra Fria, caracterizado por um conflito político-ideológico que foi travado entre Estados Unidos (EUA) e União Soviética (URSS), entre 1947 e 1991, que polarizou o mundo entre capitalista e comunista.

países, nem mesmo qual seria a proposta de distribuição dentro do Brasil. Embora Franco de Andrade não tenha conseguido deixar essa fração do plano tão bem expressada e linear, é possível identificar algumas ações que registram parte dessa curiosa movimentação.

Como já dito, não foi identificado um critério claro de envio de moldagens para os museus planejados ou tutelados pelo PHAN à época. Entretanto, por vezes foram confeccionadas e enviadas moldagens exclusivamente para tal fim, como as do profeta Daniel e a do púlpito da Igreja do Carmo de Sabará, produzidas para o Museu da Inconfidência, de Ouro Preto, em 1945. (Tecles, 1949).

Ainda em relação à tentativa de circulação de moldagens dentro do próprio país, vejamos um episódio de grande movimentação do acervo que outrora estava armazenado no depósito do PHAN: em 1952, o relatório intitulado *Reproduções de moldagens destinadas a ENBA, Museu de Salvador da Bahia (Casa dos 7 Candeeiros)*¹⁵⁸ e *Museu de São João del Rei*¹⁵⁹ relata uma grande distribuição de moldagens para os três espaços tutelados pela instituição, sendo que naquela época os dois últimos estariam ainda em organização, mas já recebiam parte dos seus recursos expográficos. Cada espaço recebeu um kit contendo:

- (i) Um púlpito da Igreja do Carmo de Sabará;
- (ii) dois relevos centrais dos púlpitos da Igreja de São Francisco de Assis, de Ouro Preto;
- (iii) um relevo central do lavabo da Igreja do Carmo, de Ouro Preto (figura 57);
- (iv) um relevo central do altar-mor da Igreja de São Francisco de Assis, Ouro Preto;
- (v) um profeta de Congonhas do Campo e três a quatro máscaras de profetas.

¹⁵⁸ À época tentava-se, por parte do PHAN, criar na Casa dos Sete Candeeiros um “museu de originais e reproduções de obras expressivas de algumas das modalidades do acervo das artes plásticas tradicionais do Brasil” (Andrade, 1958, p.4), ou compor o Museu da Evolução da Cidade, idealizado para o espaço, mas também não inaugurado, conforme relatado por Ana Teresa Góis Soares (2014).

¹⁵⁹ Documento solto, contendo lista das “Reproduções de moldagens destinadas a Escola Nacional de Belas Artes, Museu de Salvador na Bahia (Casa dos 7 Candeeiros) e Museu de São João del Rei”, provável de 29/11/1951 (anotação à lápis), parcialmente apresentada acima. Disponível em: ACI/ATA/MOLDAGEM GERAL – Rio de Janeiro/RJ/ Cx.269 E04.06

Figura 57: Moldagem do relevo central do lavabo da Igreja do Carmo de Ouro Preto/MG, sem data.



Fonte: ACI/ATA/Subsérie: Personalidades/TECLES, Eduardo Bejarano. Localização Topográfica: AA02/M003/P01/ Cx.0120/ P.0393.

De acordo com a pesquisa prévia realizada na Casa dos Sete Candeeiros para delimitação de recorte desta tese, desde 1953 existem seis moldagens de autoria de Eduardo Tecles, enviadas pela sede do PHAN no Rio de Janeiro à sede da capital baiana, sendo dos seguintes monumentos: profeta Ezequiel do Santuário de Congonhas do Campo (exposta no *hall* de entrada desde então até os dias atuais); púlpito da Igreja da Ordem 3^a do Carmo de Sabará; lavatório da sacristia da Ordem 3^a do Carmo de Ouro Preto; dois relevos de púlpito e o frontal do altar-mor, ambos da Igreja de São Francisco de Assis, de Ouro Preto. Ou seja, a listagem corresponde ao acervo distribuído entre as unidades por volta de 1951, com exceção das máscaras de profetas, que não foram encontradas na pesquisa para esta tese.

Pelo que notamos, o Brasil não conseguiu enviar muitas moldagens para o exterior. Vários podem ter sido os motivos, incluindo dificuldades de logística, financeiras e/ou técnicas. A primeira remessa internacional de moldagem brasileira identificada foi enviada ao país vizinho, Uruguai, em 1948. Na ocasião foram doadas

duas moldagens ao Museu de História de Arte de Montevidéu, a saber: o profeta Joel e um relevo do púlpito da Igreja de São Francisco de Assis, de Ouro Preto. (Tecles, 1949).

Curiosamente, naquele mesmo ano, 1948, o diretor do PHAN se recusou a enviar sua coleção de moldagens nacionais ao Louvre. Vejamos sua justificativa para não concordar com a demanda solicitada:

Embora seja por certo de interesse para o Brasil propagar o conhecimento do seu patrimônio artístico pelo estrangeiro, por meio de moldagens de obras valiosas e características de seu acervo tradicional, a oferta feita pelo distinto Snr. Raul Pedrosa¹⁶⁰ ao Museu do Louvre, por intermédio do Snr. Carleton Sprague Smith¹⁶¹, é inconveniente e inoportuna atualmente.

Não parece, com efeito, justificável que moldagens das obras do [sic] Aleijadinho, cuja exposição ainda não se conseguiu fazer no Brasil senão temporariamente e que não foram até hoje cedidas a nenhum museu do país, sejam oferecidas a museu estrangeiro, por iniciativa particular.

Um dos objetivos que esta Diretoria tem maior empenho em alcançar é a criação e a organização de um museu nacional de moldagens nesta Capital, para o qual tem reunido um precioso conjunto de elementos de arquitetura e escultura já moldados em Minas e na Bahia. Tais peças, no entanto, se acham abrigadas até agora na estrutura abandonada do hospital de clínicas, de Mangueira, em condições muito desfavoráveis e quase inacessíveis aos nossos próprios patrícios. Convirá, portanto, aguardar que as moldagens possam ser apresentadas no Brasil ao público em condições melhores, para tomar-se a iniciativa de oferecê-las ao estrangeiro.

Seria, aliás, mais razoável que a oportuna remessa de moldagens para museus no exterior fosse feita mediante permuta com outras peças de interesse para o Brasil e não graciosamente (Andrade, 1948, p.1, grifo nosso).

O documento em questão não deixa claro qual havia sido a oferta de Pedrosa e Smith, se seria o envio de uma peça ou de várias delas. Pela exposição de motivos de Franco de Andrade para não aceitar o pedido de doação de moldagens ao Louvre, parece-nos que eles gostariam que fosse toda a coleção existente. Dessa forma, soa-nos razoável a justificativa, mesmo porque, apesar da necessidade de consolidar a imagem da arte brasileira no exterior, percebe-se que seu maior objetivo quanto às moldagens era primeiro o fazer dentro do próprio país.

¹⁶⁰ Raul Gomes Pedrosa (1892-1962), artista, gravurista e intelectual brasileiro atuante na primeira metade do século XX. Participou de diversas exposições coletivas com os artistas modernos entre as décadas de 1920 e 1930.

¹⁶¹ Carleton Sprague Smith (1905-1994), norte-americano, instrumentista e musicólogo de formação, desempenhou diversos cargos públicos, como de diretor da Divisão de Música da Biblioteca Pública de Nova York. Por conta disso, passou a se interessar muito pelos estudos culturais da América Latina, atuando como um embaixador cultural no âmbito da política de boa vizinhança estadunidense. No Brasil, a partir de 1938, a serviço do Departamento de Estado do governo dos EUA, Smith passou a estudar as músicas locais e a compartilhar de muitos assuntos com Mário de Andrade, especialmente quanto à idealização de discotecas públicas. (Toni; Carozze, 2013).

Uma outra menção de envio de moldagens para o exterior foi encontrada na documentação do ACI/IPHAN/RJ, relativa ao período em questão. Tal situação ocorreu em 1958 e a razão do envio foi o envolvimento do PHAN na organização do Pavilhão do Brasil na Exposição Internacional de Bruxelas, Bélgica. Foram utilizados os seguintes recursos expográficos: “fotografias, moldagens, diagramas e outros elementos sugestivos de informação para mostrar como funcionava o sistema brasileiro de proteção” (Andrade, 1957, p.1). O item 3.5.1 desta tese trará que esse formato explicativo de exposição era uma estratégia utilizada pelo PHAN desde 1938, quando inaugurou a exposição permanente do SPHAN na *Exposição Nacional do Estado Novo*.

Segundo Mascarenhas, outras moldagens do patrimônio brasileiro foram enviadas para países estrangeiros, como a réplica em cimento oferecida pelo governo de Minas Gerais para a Organização dos Estados Americanos (OEA), em Washington D.C., EUA, por ocasião da Feira Internacional de Nova York, em 1960. Mais um envio ocorreu em 1964, quando o governo britânico recebeu moldagens para uma mostra sobre arte brasileira realizada no museu londrino *Royal College of Art*. (Mascarenhas, 2014).

Apesar de não ter sido possível apurar muitos dados das circunstâncias de todos os envios citados — se foram apenas empréstimos ou de fato doações, ou até mesmo permutas de peças — e nem mesmo esclarecer se os objetivos com os intercâmbios foram cumpridos, não poderíamos deixar de os citar como peças fundamentais para compor a historiografia que se estabelece neste capítulo. Nas seções seguintes, exploraremos melhor a circulação de moldagens para divulgação em exposições de curta duração pelo território nacional.

3.4 O depósito de moldagens do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional

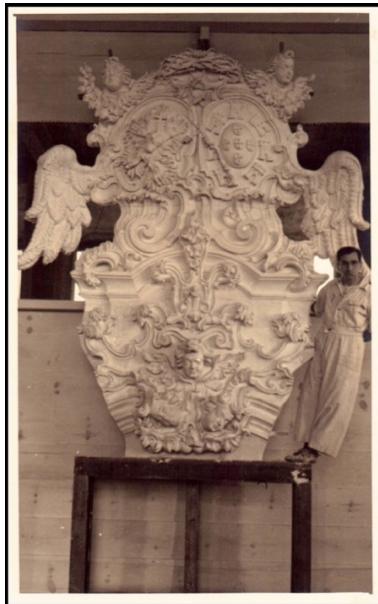
Como já pontuado, o setor de Tecles nunca existiu formalmente dentro do organograma institucional do PHAN, mas respondia prontamente à direção-geral e intercalava-se em fornecer subsídio ao trabalho técnico das duas divisões centrais: Estudos de Tombamento (DET) e de Conservação e Restauro (DCR). Apesar de não constar, ocupava bastante espaço e gastava um valor considerável de dinheiro público para produção, translado e acondicionamento das moldagens.

À medida que as partes das moldagens iam sendo fundidas em Minas Gerais, eram remetidas para o Rio de Janeiro. Para evitar riscos no caminho eram bem embaladas, iam em lotes, sendo montadas apenas quando chegavam no destino ou quando iam para as exposições as quais estavam reservadas. Tudo era pensado para

minimizar os riscos de acidentes e danos em material tão frágil e quebradiço como o gesso. Os meios de transporte a que eram submetidas variavam, às vezes mais de um tipo por viagem: trem, avião, caminhão, até mesmo navio. As peças só viajavam dentro de engradados de madeira, tendo recebido antes cobertores a seu redor, muito bem amarrados para amortecer impactos. Essas embalagens, produzidas pelo próprio moldador, por incluir muito material e planejamento, normalmente já estavam previstas no orçamento de cada peça.

Lembrando da tabela 10, do subitem 3.3.1 desta tese, quando apresenta o dimensionamento das moldagens do PHAN, pode-se ter uma ideia da dificuldade em encontrar uma área livre para guardar objetos tão grandes e, certamente, pesados. Sendo assim, era necessário um espaço físico amplo e com o pé direito bastante alto, de preferência próximo às dependências da instituição, na Capital Federal. Com o recurso escasso da pasta e a limitação física de suas instalações, onde poderia ser tal espaço? As figuras abaixo ilustram o quanto complexa é a montagem de moldagens de grande porte em seus espaços de depósito, e dão uma noção da problemática em torno dos grandes volumes que precisavam ser acondicionados.

Figura 58: Eduardo Tecles ao lado da moldagem do medalhão do frontispício da Igreja SFA em SJDR/MG.



Fonte: ACI/ATA/Moldagens/ MG-Belo Horizonte/ / CX.269/ pasta: 03.01 / envelope 02.04.

Figura 59: Moldagens armadas dentro de depósito do PHAN (?).



Fonte: ACI/ATA/Moldagens/ MG-Belo Horizonte/ / CX.269/ pasta: 03.01 / envelope 02.04.

Figura 60: Moldagem da Portada da Igreja do Carmo, de Ouro Preto/MG, armada dentro de depósito.



Fonte: ACI/ATA/Moldagens/ MG-Belo Horizonte/ / CX.269/ pasta: 03.01 / envelope 02.04.

Figura 61: Estudo para moldagem da Portada da Igreja do Carmo, de Ouro Preto/MG.



Fonte: ACI/ATA/Moldagens/ MG-Belo Horizonte/ / CX.269/ pasta: 03.01 / envelope 02.04.

Figura 62: Moldagem da Portada da Igreja N. S. Carmo Ouro Preto/MG.



Fonte: ACI/ATA/Moldagens/ MG-Belo Horizonte/ / CX.269/ pasta: 03.01 / envelope 02.04.

O relatório de atividades de 1948, escrito por Eduardo Tecles, fornece-nos algumas pistas sobre como era o lugar que o PHAN encontrou para seu depósito de moldagens nacionais. Reparem o aspecto improvisado do ambiente de trabalho e de guarda do acervo:

No depósito de moldagens onde são executadas as reproduções não há equipamento algum. Os trabalhos aí executados exigiram grande esforço para vencer as dificuldades decorrentes da ausência de utensílios imprescindíveis, pois não há nem sequer uma mesa apropriada para esse gênero de trabalhos.

A iluminação natural é muito precária, não havendo instalação hidráulica nem sanitária.

Para oficina de reproduções e outros trabalhos é aconselhável um galpão ou sala em pavimento térreo com uma janela envidraçada e instalação hidráulica.

Utensílios imprescindíveis: uma mesa. Um cavalete giratório de escultura. Um equipamento de banho-maria para derreter cera e cola. Duas tinas para água. Um balde. Uma bandeja para esfriar a cera. Ferramentas para a confecção de moldagens em madeira (Tecles, 1949, p.6-7, grifo nosso).

Tecles também utilizava o espaço do depósito para fundição de novas moldagens, praticava os retoques necessários, além de montar e armar as peças, embora fique claro em seu relato que ele não considerava que aquele ambiente de trabalho pudesse sequer ser denominado como “oficina”. Enfim, o local era destinado para conservar minimamente as peças. Ele não estava errado, já que não tinha mesa, nem energia elétrica, até mesmo a iluminação natural estava insuficiente, nenhum utensílio básico estava à disposição, assim como não havia uma pia com água, item essencial para trabalhos com gesso. Entretanto, o técnico acabava improvisando e realizava as atividades mesmo em um espaço insalubre e despreparado.

Infelizmente, a realidade daquele depósito do PHAN — sendo utilizado ainda que sem condições mínimas — era a mesma de muitos lares no Brasil, sobretudo na capital do país nos idos dos anos 1940. A edificação do depósito, antes de o abrigar, fora uma construção destinada, inicialmente, a ser o Hospital das Clínicas da Universidade do Brasil¹⁶² — como mostram as figuras 63 e 64. Porém, o prédio não foi concluído e foi abandonado pelo governo durante a década de 1930, recebendo uma ocupação que acabou gerando a Favela do Esqueleto, que por sua vez ganhou tal nome justamente porque seu núcleo de formação principal fora o esqueleto da construção. A queixa de Franco de Andrade era que o depósito surgira antes da “favela” ali configurada. O fato é que, pela descrição de Tecles, fica claro que a instituição estava em uma área não regulamentada, com instalações improvisadas e sem o devido amparo dos serviços

¹⁶² Em 1958, passou a ser Universidade do Rio de Janeiro. Em 1961, após a transferência do Distrito Federal para Brasília, passou a se chamar Universidade do Estado da Guanabara (UEG), e, em 1975, já durante a Ditadura Militar, tornou-se Universidade do Estado do Rio de Janeiro.

públicos essenciais, assim como fazem as comunidades marginalizadas, que acabam por levantar suas moradias em locais sem zoneamento urbano e infraestrutura sanitária, de forma irregular, tal como o fez até mesmo o PHAN.

Figura 63: Fotografia da Favela do Esqueleto com a Mangueira ao fundo. Sem autor, sem data.



Fonte: <https://diariodorio.com/wp-content/uploads/2017/04/Favela-do-Esqueleto.jpg>. Acesso em: out. 2024.

Figura 64: detalhe do esqueleto do prédio e algumas moradias improvisadas em “barrações” já instalados. Sem autor, sem data.



Fonte: https://uerj.fandom.com/pt-br/wiki/Favela_do_Esqueleto. Acesso em nov 2024.

A construção social da extinta Favela do Esqueleto foi historiografada por Emannuele Torres Costa (2022) utilizando fontes de jornais e documentos oficiais da prefeitura e do Governo Federal entre 1934 e 1965. A autora nos conta que durante a década de 1920, por reflexos da crise gerada pela Gripe Espanhola, o governo brasileiro decidiu investir na construção de um Hospital das Clínicas na capital, à época o Rio de Janeiro. O local escolhido para incluía parte do bairro Maracanã e/ou Vila Isabel, entre o rio Maracanã e a estação de trem da Mangueira, espaço ocioso após a saída do hipódromo da cidade daquela região, próximo às antigas ruas Derby Club e Turf Club. O projeto e obras para o hospital — que seria também faculdade — foram marcadas por várias tensões e disputas, além de problemas financeiros para sua conclusão, que foi paralisada após o erguimento da estrutura da edificação, isto é, seu esqueleto. Em 1931, o Governo Vargas, mobilizado para apurar os gastos da obra iniciada no governo anterior e tentar providenciar um projeto menos oneroso aos cofres públicos, não esclarece as investigações e por meio do Ministro da Educação determinou a suspensão das obras. (Torres Costa, 2022).

Ainda segundo Torres Costa, em 1934 o complexo abandonado passou “a servir de moradia para trabalhadores de baixa renda” (Correio da Manhã, 1947 *apud* Torres Costa, 2022, p.405), incentivados a ocupar o local pelo próprio Governo Federal. Para ela, tal proposta era bastante compatível com as políticas populistas do regime Vargas. Assim, o Ministério da Fazenda cedeu parte do espaço “a doze de seus servidores mais modestos” (*Ibid.*) para construção de suas casas, cobrando-lhes aluguel pela área. (Correio da Manhã, 1947 *apud* Torres Costa, 2022). Em pouco tempo a região passou a ser muito populosa, compreendendo diversos tipos de habitação, com moradias mais elaboradas, em estilo “apartamentos improvisados”, dentro da estrutura do prédio, mas também habitações de madeira e palafitas precárias nas áreas pantanosas em um dos braços do Rio Joana, em seu entorno.

A área loteada e ocupada a partir de 1934 passou a ser categorizada como “favela” no fim da década de 1940, inicialmente pelos jornais e, logo, tal denominação passou a ser oficial pelos órgãos públicos. Torres Costa (2022) esclarece que as comunidades foram assim classificadas no período no intuito de se tornar alvo de políticas de remoções. Não foi à toa que tal estigma surgiu durante a construção do Estádio Municipal, que ficou conhecido como “Maracanã”. As obras, iniciadas em 1948, terminaram 2 anos depois, para a Copa do Mundo de futebol de 1950. A autora afirma que “com rápida construção, o Estádio passou a ter constantemente a região do Esqueleto como uma desvantagem para sua beleza e majestosidade, inclusive como sinal de contradição quanto ao progresso que representava tamanha obra” (Torres Costa, 2022a).

Ao longo da história da Favela do Esqueleto aconteceram muitos conflitos entre os moradores e as forças públicas, inclusive alguns incêndios de causas suspeitas e diversos outros incidentes policiais, culminando na completa desapropriação da região em 1965, pelo governador do Estado da Guanabara, em apoio com o governo ditatorial militar, que assentou a maioria dos moradores na zona oeste da capital fluminense, mais precisamente em Bangu, Vila Kennedy (Torres Costa, 2022a). A partir de 1969 o terreno foi reocupado pela construção do campus da Universidade do Estado da Guanabara (UEG), inaugurado em 1976 já como Campus Maracanã da Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ).

Não foi encontrado qualquer documento que possa comprovar quando o PHAN passou a ocupar aquele prédio, nem se foi antes ou depois de as primeiras moradias chegarem, mas provavelmente foi depois, já que o órgão só entrou em funcionamento 2 anos após o presumido loteamento da área. Em uma notícia de jornal, Franco de Andrade afirma que o PHAN passou a utilizar o espaço como depósito ainda em 1938, assim que o projeto de hospital foi abandonado, antes das primeiras moradias, e que, quando chegaram, foram obrigados a colocar vigilância, correntes, grades e tapumes para delimitar o espaço do depósito, (O Globo, 1953). No trecho de uma nota do diretor do PHAN enviada à Agência Nacional, em 24 de janeiro de 1955, é possível ter uma ideia da versão institucional e oficial de como o depósito do PHAN foi parar no local que também se tornou a Favela do Esqueleto,

Por motivo da diligência movimentada que, recentemente, as autoridades policiais realizaram na chamada Favela do Esqueleto, foram divulgadas pela imprensa e o rádio notícias que reclamam retificação a respeito de material pertencente à diretoria do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional.

De fato, não houve ali furto ou desvio de peças, nem objetos abandonados. **O que existe, no local, desde muitos anos antes da estrutura do prédio destinado a hospital de clínicas ser invadido por intrusos, é um depósito de moldagens da D.P.H.A.N., devidamente fechado à chave, e sob as vistas de um guarda permanente.** Por não lhe ter sido possível construir edifício adequado para exposição definitiva das moldagens de elementos de arquitetura e escultura que vêm sido tiradas dos monumentos representativos do acervo artístico do Brasil, a repartição competente utilizou, como solução de emergência, a aludida estrutura, cujo pavimento térreo, na parte central, possui pé direito suficiente para a armação das moldagens de portadas de igrejas. Montaram-se, pois, ali, não só essas moldagens de grandes proporções como também tôdas as demais feitas por iniciativa da D.P.H.A.N, correspondentes a obras de arte antiga situadas em diversas regiões do país, ficando o recinto protegido por tapume de madeira e tela de arame.

Durante vários anos a estrutura erigida para o hospital de clínicas permaneceu ocupado apenas pelo depósito de moldagens da D.P.H.A.N., frequentemente visitado por turmas de estudantes de arquitetura e belas artes, assim como por muitas pessoas interessadas pelo patrimônio artístico do país. De certa data a esta parte, porém, o mesmo fenômeno que suscitou a multiplicação de

favelas no Rio de Janeiro principiou a ameaçar aquela estrutura e, embora a D.P.H.A.N. tivesse pleiteado instantemente a quem de direito as medidas necessárias para impedir a intrusão de estranhos no prédio, não tardou que êste se convertesse na Favela do Esqueleto (Andrade, 1955, p.1, grifos nossos).

Apesar de a retórica de Franco de Andrade acusar que o depósito era um ambiente frequentado por pesquisadores e estudantes, nada foi identificado, além dessa correspondência, que informasse se havia intenções por parte do PHAN em transformar e/ou reaproveitar a estrutura abandonada em um local mais preparado para tal finalidade.

A situação do depósito de moldagens dentro da Favela do Esqueleto foi se tornando complexa. O Ofício nº 514 de Rodrigo Melo Franco de Andrade ao Ministro da Educação e Saúde, Clemente Mariani, em 6 de junho de 1947, apresenta parte da crise, ali o diretor reclama alguma medida pública para que fosse mantido um espaçamento mínimo entre as moradias do complexo, alegando que um princípio de incêndio de alguma delas poderia arruinar o acervo ali acondicionado.

Solicita-se providências junto à polícia e prefeitura para o efeito de impedir-se que sejam mantidos em contiguidade com o tapume de madeira do depósito de moldagens que esta repartição tem instalado na parte central da estrutura destinada ao Hospital de Clínicas, em Mangueira, os barracões de habitações populares ali construídos ultimamente, sem autorização de autoridade competente e a despeito de advertências do encarregado do mesmo depósito.

Tal como se receava à vista da localização de cozinhas no interior dos aludidos barracões, construídos com materiais facilmente inflamáveis, declarou-se hoje um incêndio numa das habitações ali improvisadas, que logo se propagou a duas outras e ameaçou gravemente o depósito das moldagens desta diretoria, poupado apenas pela circunstância providencial do fogo se ter iniciado em barracão menos próximo do que os mencionados.

Caso, porém, a situação atual não seja modificada, parece inevitável a reprodução do incêndio, com risco de um prejuízo irreparável para esta repartição, pela destruição total das moldagens executadas desde muitos anos de obras de arquitetura e escultura tradicionais, representando centenas de milhares de cruzeiros.

Uma vez, porém, que será desumano promover-se o despejo integral daqueles barracões, torna-se indispensável pelo menos afastá-los alguns metros do tapume de madeira que serve de vedação ao depósito em causa, afim das valiosíssimas reproduções de obras de arte brasileiras ali conservadas não serem reduzidas a cinzas a qualquer momento (Andrade, 1947a, p.1).

Ao longo dos anos 1940 e 1950 as notícias dos jornais que circulavam na Capital Federal exploraram o sensacionalismo que a temática evocava. Em 1947, o jornal Última Hora, apontou veementemente um possível descaso por parte da instituição pública, com a reportagem abaixo (figura 65), cujo título era “Os profetas de Aleijadinho no fundo de uma favela: Moldes de obras primas [sic], há 10 anos abandonados pelo Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional”.

Figura 65: Recorte do jornal *Última Hora* – Rio de Janeiro – 9 de agosto de 1947.

Fonte: ACI/ATA/Moldagens/ CX 269 – Pasta: 04 - Rio de Janeiro/RJ / Envelope: 04.07 [Geral 1955].

Na matéria são descritas as impressões do repórter, para quem o depósito do PHAN se assemelhava mais a um barracão de escola de samba do que a um espaço para guarda de acervo museológico:

O molde da referida obra, com quase oito metros de altura, também foi atirado no interior de um barracão da favela do "Esqueleto". Cópias de estátuas de eminentes brasileiros, como Rui Barbosa, Rio Branco e de maquetes de monumentos públicos, lá estão atirados ao chão. Tudo custou muito dinheiro, quando é sabido que trabalhos desta natureza são realizados por artistas especializados e o transporte de material tão frágil é bastante dispendioso. Tudo isto é um absurdo. (Última Hora, 1947, n.p., grifo nosso).

A impressão de quem entra no depósito, à primeira vista, é que são destroços de carros alegóricos carnavalescos, reunidos num montão de cacarecos (Última Hora, 1947, n.p., grifo nosso).

Nos anos seguintes, a imprensa continuou denunciando o caso do "depósito de moldagens do PHAN" como um descaso. Então, em 17 de maio de 1951, Franco de Andrade solicitou ao jornal *Correio da Noite* que publicasse uma carta sua, em resposta à matéria que havia sido recém-publicada, que se chamava "Tesoros de arte em plena favela!". Profundamente incomodado com a distorção das narrativas, o diretor-geral

justifica e explica sem romantização o que é uma moldagem e porque precisavam ocupar aquele depósito improvisado no esqueleto de um prédio abandonado:

[...] peço licença para contestar formalmente esta informação, declarando ao “Correio da Noite” que nenhuma obra do extraordinário artista brasileiro do século XVIII se encontra naquele local e, portanto, ali não pode jazer ao abandono. As peças que o repórter teve ocasião de ver e fotografar são, simplesmente, cópias em gesso de originais de Antônio Francisco Lisboa. A essa se juntam outras moldagens de elementos de nossa arquitetura religiosa, de autoria de outros artistas do mesmo período. E todas essas peças, executadas pelo pessoal técnico desta repartição, que já as expôs parcialmente em edifício do centro da cidade, se acham não jogadas a esmo, porém inventariadas e recolhidas a um barracão, sob guarda de um zelador, até que se torne possível construir edificação adequada para guardá-las e expô-las à visitação pública.

Bem comprehende V. S. que a construção de tal edifício, com seu enorme pé-direito, pois algumas peças da coleção, como as portadas das igrejas, são de altura excepcional, exigirá alguns milhões de cruzeiros, razão pela qual não pode ainda a administração, em fase de restrições orçamentarias, levar a cabo tal cometimento. Contudo, mesmo nas condições em que se encontram, as peças moldadas por iniciativa desta repartição ficaram ao abrigo de destruição ou da mutilação por obra de pessoas ou de agentes naturais, e ali podem ser vistas, como aliás o fez o repórter dessa folha, por quantos se interessem pelas artes plásticas entre nós (Andrade, 1951 *In Correio da Noite*, 1951, n.p.).

O depósito ficou em funcionamento naquele local até meados da década de 1950. Chegou a ser parcialmente destruído em um incêndio de grandes proporções que acometeu boa parte da Favela do Esqueleto e, também, atingiu os tapumes de madeira e a coleção de gessos ali presentes, em 1953. O episódio do sinistro em questão será abordado detalhadamente no tópico 4.1.3 desta tese. Após o incêndio, por falta de outra opção, o lugar ainda foi utilizado por mais algum tempo, até o material ser todo enviado para outros espaços. As poucas peças salvas ficaram encaixotadas em seus engradados e acabaram se dispersando, ou para porões de instituições tuteladas pelo PHAN à época, com o MNBA; ou emprestadas para exposições de curta duração.

3.5 Divulgação de reproduções em exposições

Como vimos, em 1938 as moldagens produzidas por Eduardo Tecles já estavam encomendadas com uma finalidade específica: figurar em exposição promovida pelo PHAN. Assim que os lotes contendo partes das peças moldadas ficavam prontos, já eram despachados à sede e em seguida viajavam para o destino — normalmente, o Rio de Janeiro —, onde era feita a montagem. Durante esta pesquisa, encontramos uma série de eventos ocorridos de 1938 a 1961 que contaram com mostras de moldagens, mas também de outras formas de reprodução, como a fotografia. A seguir, serão

apresentados projetos de exposição planejadas e até mesmo improvisadas, com organização ou colaboração do PHAN. Entre seus objetivos óbvios para acontecer — destacamos o que mais nos interessa —, implicitamente endossavam a viabilização do museu pretendido. Assim, percorremos cada programação, a fim de compreender a importância dessas experiências para a construção e o amadurecimento de projetos de museus de moldagens pelo órgão.

A tabela 11, abaixo, resume os resultados que serão apresentados nas próximas páginas¹⁶³. A maior fonte de dados para essa etapa foram as séries documentais do Arquivo Central do IPHAN, seção Rio de Janeiro, denominadas “Arquivo Técnico Administrativo/Moldagem” (Moldagem Correspondência, Moldagem Geral), e subséries contendo o nome de personalidades que passaram pela instituição e que contribuíram com os episódios: Eduardo Tecles, Lygia Martins Costa e Alcides da Rocha Miranda. Para completar os indícios coletados, recorremos ainda à pesquisa em outras instituições já citadas em nossas fontes e metodologia.

Tabela 11: Relação de exposições realizadas ou organizadas em parceria com o PHAN no período de 1938 até 1961.

Exposição	Acervo exposto	Local	Ano
Exposição Permanente do SPHAN na <i>Exposição Nacional do Estado Novo</i>	Moldagens Fotografias Pintura Mobiliário	Rio de Janeiro/RJ	1ª edição em 1938
<i>Exposição de Arte Tradicional Mineira</i>	Moldagens Esculturas Mobiliário Fotografias	Antigo Cassino da Pampulha Belo Horizonte/MG	1948
<i>Exposição de Reproduções de Obras de Aleijadinho</i>	Moldagens	Biblioteca Infantil - Divisão de Expansão Cultural, São Paulo/SP	1951
<i>Exposição O Aleijadinho</i>	Fotografias	Assunção, Paraguai	1952
<i>Exposição de arquitetura Luso-brasileira</i>	Fotografias	Biblioteca Thomas Jefferson Belo Horizonte/MG	1954-1955
<i>Exposição de Arte Sacra – Retrospectiva Brasileira</i>	Esculturas Pinturas Moldagens Prataria Fotografias	Rio de Janeiro/RJ	1955

Elaboração própria, 2024.

¹⁶³ Deixamos três exposições para o quarto capítulo, por estarem ligadas a episódios do plano brasileiro de criação de um museu de moldagens nacionais, a saber: Exposição do Colóquio de Estudos Luso-Brasileiros, no Ibirapuera (1954); Exposição do I Congresso Nacional de Museus (1956); e a Exposição Barroco Brasileiro (1961), que marcou a inauguração do Museu de Arte Brasileira (MAB) da Fundação Armando Alvares Penteado (FAAP).

Veremos, portanto, como as exposições foram utilizadas enquanto procedimentos adotados pela Academia SPHAN para legitimar seu conhecimento e o difundir. Embora Mariza Santos (1996) não as cite como estratégias, nitidamente essa também era uma das táticas para apresentar o ponto de vista que lhes interessava como oficial sobre o patrimônio cultural brasileiro. Nesse ponto, foi identificado um processo de ações em cadeia que consistia em: criação de coleção, circulação da mesma em exposições de curta duração, e repercussão na mídia (espontânea e patrocinada). Mesmo que a exposição não utilizasse moldagens, com a fotografia o efeito cascata já acarretava retornos positivos e mídia orgânica para a repartição, pois a ideia de acesso à arte era reforçada. Quem sabe com uma operação assim e com tanta propaganda positiva, um dia se conseguiria um local ou um mecenas para dividir os ônus do museu almejado?

3.5.1 Exposição permanente do SPHAN na Exposição Nacional do Estado Novo (1938)

Apesar de Tecles ter iniciado as atividades de moldagem dos profetas de Congonhas do Campo, a pedido do PHAN, apenas em setembro de 1938, no final daquele mesmo ano já havia produzido pelo menos três peças. A exposição para a qual estavam encomendadas começaria em 10 de dezembro, e Tecles estava escalado para ir ao Rio de Janeiro armar e organizar as moldagens antes da abertura. (Andrade, 1938b). Certamente a troca de correspondências entre o diretor e o perito se refere à seção intitulada “Exposição permanente do Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional”¹⁶⁴, da *Exposição Nacional do Estado Novo*¹⁶⁵, inaugurada exatamente um mês e um ano após Getúlio Vargas instituir o regime ditatorial que durou até 1945. Isto é, uma data comemorativa para o “Estado Novo”. Aquela primeira edição da Exposição durou até 22 de janeiro de 1939, entretanto houve outras edições em itinerância pelo país até o fim do seu governo¹⁶⁶.

¹⁶⁴ O conceito de “exposição permanente” era muito utilizado à época. Atualmente evita-se caracterizar algo como não mutável, sendo preferível o entendimento de exposição de longa duração.

¹⁶⁵ No Arquivo Central do IPHAN (ACI) encontramos as seguintes variações das denominações para essa mesma exposição: Exposição do Estado Nacional (DF), Exposição do Distrito Federal e Exposição do Estado Novo. Para saber a respeito dela, ver <https://expo-virtual-cpdoc.fgv.br/exposicao-nacional-do-estado-novo>. Acesso em: out. 2024.

¹⁶⁶ Cenas da Exposição do Quinquênio do Estado Nacional (1937-42) — realizada no MNBA, Rio de Janeiro, pelo DIP do regime autoritário liderado por Getúlio Vargas, com o objetivo de divulgar as realizações de tal regime, e uma das edições da referida série de exposições — podem ser visualizadas em:

https://www.youtube.com/watch?si=5m2M_h8hcs_J_Vut&v=iROhrQqbatM&feature=youtu.be.
Acesso em: jan. 2025.

Katianne Bruhns avalia que a comunicação museológica fora utilizada para reforçar a ideologia dominante durante o Estado Novo no Brasil (1937-1945), conhecido como “era Vargas”, e que coincidiu com o início da atuação do PHAN. Durante o período havia grande controle dos meios de comunicação (TV, rádio, jornais), tendo sido criado o Departamento de Imprensa e Propaganda (DIP). Assim, o regime recorria à propaganda como uma das estratégias de autopromoção para fortalecer sua imagem. (Bruhns, 2021). Para Maria Lúcia Pinheiro, ambos, governo e PHAN, também tinham em comum o fato de ver a educação como um instrumento de transformação social. (Pinheiro, 2006). Nesse sentido, interessava ao recém-criado órgão de preservação explicar e expor seu árduo trabalho em prol da “proteção” do patrimônio nacional e apresentar sua visão sobre ele.

Nessa atmosfera de comemoração dos 8 anos do Governo Vargas — e um ano do governo mais autoritário — foi inaugurada a *Exposição Nacional do Estado Novo*. A abertura foi ainda mais pomposa e carregada de simbolismo, onde o próprio presidente do país, ao lado do alto escalão da presidência, acendeu uma boia luminosa para servir de marco condutor. (Sampaio, 2022). A visitação pública foi amplamente incentivada pelo governo, a ponto de este até mesmo oferecer desconto em passagens e hospedagem aos que fossem à Capital Federal para a ocasião. (Alves, 2021). A efeito de prestação de contas, o regime esperava mascarar um discurso repetitivo para persuadir a opinião pública, o que consta expressamente no catálogo geral da mesma:

Buscando realizar uma síntese da vida brasileira nesses oito anos, o governo organizou a Exposição Nacional do Estado Novo. Essa exposição, orientada por forte tendência unionista, excluiu as particularidades estaduais e as diferenciações regionais, preocupando-se apenas em mostrar, a largos traços, os aspectos essenciais da transformação por que vem passando o país. Através de gráficos de fácil leitura, de abundante documentação fotográfica, de eloquentes e simples demonstrações, a Exposição colocou ao alcance do homem da rua a síntese de um período de realizações e de esforços. A Exposição Nacional do Estado Novo foi, nesse sentido, um verdadeiro balanço das condições e possibilidades da União. A atividade de cada departamento do Estado figurou ali como uma prestação de contas feita ao povo, do trabalho de um governo. Prolongando-se além da sua própria significação imediata, o material exposto adquire significação mais alta, qual a de tornar conhecido e sentido pelas massas o trabalho de um governo que, surgido de uma revolução, e dispendo, em oito anos de duração, de poderes excepcionais, adquiriu por isso mesmo compromisso ainda mais graves com a nação. De como soube ele desobrigar-se, ao mesmo tempo que contratava com o país um novo fato de prestação de serviços, é prova a Exposição Nacional do Estado Novo.

Mas quando se pretende compreender, não basta ver e assistir: é necessário estudar. Eis porque se torna necessário descrever a atividade do governo no período considerado pela Exposição, a começar pelas origens políticas da transformação por que passou o país culminando na implantação do Estado Novo, com a Carta de 10 de novembro. Depois de examinar esse fundamento político,

passaremos ao estudo das realizações efetuadas em todos os setores da atividade do governo federal. Este será, portanto, o documentário da exposição (Brasil, 1938, p.1).

Gustavo de Almeida Sampaio (2022) analisa o aspecto educativo-doutrinário das mostras nacionais getulistas para a divulgação política como uma de suas estratégias, de modo que descreve suas similaridades discursivas e programáticas em relação à primeira edição da *Exposição da Revolução Fascista*, de 1932 na Itália, concluindo como esses eventos foram planejados e executados para a criação de espaço de consenso político e ideológico onde todos os elementos, desde a arquitetura dos pavilhões até o *layout* das mostras erammeticulosamente pensados. A Exposição Nacional do Estado Novo, realizada no complexo da Feira de Amostras, reaproveitou estruturas já existentes da Exposição do Centenário de 1922. (Sampaio, 2022). Assim, toda a carga simbólica daquela data seria reapropriada, somando-se ao progresso e à modernidade evocados e associados aos feitos dos Ministérios de Vargas.

A exposição fazia parte de uma série de eventos abarrotados de simbolismo para prestigiar o governo. Tudo era muito didático, possível de ser contemplado e entendido por todas as camadas sociais, sobretudo as massas. O conteúdo selecionado — e que pudesse ser positivo em relação à administração pública — era dividido entre pavilhões e estandes organizados e coordenados pelo Ministério do Trabalho e Justiça, que possuía aquele de maior destaque, cujo foco estava voltado para uma exposição anticomunista, justificando os anseios golpistas. (Sampaio, 2022). A expografia era produzida por meio de material estritamente visual e plástico, como cartazes, painéis, mostruários, estatísticas, quadros comparativos, gráficos, esquemas e maquetes. (Alves, 2021). Tal foi o cenário em que surgiram as primeiras moldagens nacionais, como recurso expográfico, compondo uma exposição nacional no país e subsidiando a promoção do governo e de seu órgão recém-criado. Trazemos, na íntegra, o texto da seção do catálogo geral da Exposição Nacional do Estado Novo, destinado ao PHAN. Reparem como o plano de criação de uma coleção de moldagens nacionais e de um museu para as abrigar já estava proclamado:

PATRIMONIO HISTÓRICO E ARTÍSTICO

Centenas de obras de arte e objetos de inestimável valor histórico estavam delapidados ou consumidos, pelo tempo e pelos especuladores. Às ruínas com que o passar dos anos marcavam as obras dos nossos antepassados juntava-se a ação dos contemporâneos, assumindo caráter de verdadeira devastação.

Para proteger o patrimônio que recebemos, e entregá-lo intato às futuras gerações, foi criado [sic] o Serviço de Proteção ao Patrimônio Histórico e Artístico Nacional. Sua primeira função é proceder ao tombamento do material espalhado por todo o nosso território. O arrolamento das preciosidades artísticas e históricas desconhecidas ou malbaratadas virá dar ao país o inventário dos seus bens culturais.

Depois, restaurar e conservar esse material. Grande parte desses objetos é transportável. Cabe então ao Serviço levá-los para museus, onde sejam expostos à visitação pública.

O Ministério considera dever do governo a fundação de museus. Já existem, mantidos pelo governo federal, o Museu Nacional, que funciona também como centro de pesquisa e estudo, e o Museu Histórico. Acaba de ser criado [sic], com as tés existentes na antiga Pinacoteca, o Museu de Belas Artes. Esses três museus estão passando por grandes transformações. Vão ser fundados, nesses próximos anos mais seis museus: o Museu do Ouro, destinado a guardar todas as reminiscências da exploração do ouro no Brasil, será localizado em Sabará, na antiga casa da Intendência do Ouro, já adquirida e restaurada. Museu Santos Dumont, na antiga cidade de Palmira, Minas Gerais, na casa que pertenceu ao grande inventor, destinado a conservar os documentos e relíquias do piloto do "Demoiselle". Museu da Inconfidência, em Ouro Preto, Minas Gerais, já criado [sic] em lei; ali serão conservadas as cinzas dos conspiradores de 1789 e os documentos da época. Museu Imperial, em Petrópolis, Estado do Rio, na casa que pertenceu ao segundo imperador, onde serão recolhidas as lembranças da passagem dos dois imperadores pelo trono do Brasil. Museu das Missões, no Rio Grande do Sul, cuja construção vai adiantada, para servir de centro documentário das missões jesuíticas. **Museu Nacional de Moldágens, destinado a recolher moldágens diretas, em gesso, de. Todas as obras do patrimônio histórico e artístico do Brasil; iniciando a formação desse museu, estão sendo procedidas as moldágens das esculturas de Aleijadinho** (Brasil, 1938, p.27-28, grifo nosso).

As figuras 66a e 66b apresentam, respectivamente, a fachada *Art Déco* do complexo que abrigou os pavilhões, que incluía ainda ao lado do seu pórtico um monumento com o símbolo da república ao lado do *slogan* "o novo Brasil". Na sequência, figura 67, vemos um detalhe da placa da entrada do pavilhão do Ministério da Educação e Saúde, com *layout* arrojado e convidativo. Este pavilhão foi o que mais produziu e divulgou documentação a respeito da mostra, tornando mais fácil verificar detalhes dessas instalações. Um dos grandes destaques pode ser visualizado na figura 68, a maquete do edifício que estava em construção à época para sediar o ministério, hoje conhecido como "Palácio Gustavo Capanema". Tal edificação, considerada um marco da arquitetura moderna brasileira, sob orientação de Le Corbusier¹⁶⁷, foi projetado por um grupo de arquitetos liderados por Lúcio Costa¹⁶⁸, tendo ainda entre eles Oscar

¹⁶⁷ Charles Edouard-Jeanneret-Gris (1887-1965), mais conhecido pelo pseudônimo "Le Corbusier". Foi um arquiteto suíço, naturalizado francês, um dos mais importantes nomes para o Modernismo.

¹⁶⁸ Lúcio Costa (1902-1998), arquiteto, urbanista e professor. Concluiu o curso de arquitetura e pintura em 1924 na ENBA. Em 1930, foi diretor da mesma instituição, de onde foi afastado por tentar introduzir o Modernismo após a Exposição Geral da Escola Nacional de Belas Artes, conhecida por "Salão Revolucionário". Participou da equipe de arquitetos liderados por Le Corbusier para o projeto da nova sede do Ministério da Educação e Saúde (MES) no Rio de Janeiro, chamado "Palácio Gustavo Capanema". Em 1937, foi nomeado diretor da Divisão de Estudos e Tombamento (DET) do PHAN. Sua obra mais conhecida foi o projeto urbanístico do Plano Piloto de Brasília, inaugurado em 1960. Também foi a principal autoridade técnica do PHAN, chefe da DET entre 1937 e 1972.

Niemeyer como estagiário. Segundo Sampaio (2022), o catálogo da exposição fazia alusão à previsão de inauguração do Ministério da Educação e Saúde no ano seguinte, entretanto, essas obras se arrastaram por quase uma década. Sendo, portanto, a distorção de fatos e datas mais uma das estratégias políticas e de autopropaganda praticadas durante a Exposição do Estado Novo.

Figura 66a: Entrada do Pavilhão que abrigou a *Exposição Nacional do Estado Novo* (1938).



Fonte: <https://expo-virtual-cpdoc.fgv.br/exposicao-nacional-do-estado-novo#gallery-10>. Acesso em: dez. 2024.

Figura 66b: Monumento na entrada principal da *Exposição Nacional do Estado Novo* (1938).



Fonte: <https://expo-virtual-cpdoc.fgv.br/exposicao-nacional-do-estado-novo#gallery-2>. Acesso em: dez. 2024

Figura 67: Entrada do Pavilhão do Ministério da Educação e Saúde (MES) na *Exposição Nacional do Estado Novo*.



Fonte: <https://expo-virtual-cpdoc.fgv.br/exposicao-nacional-do-estado-novo#gallery-1>. Acesso em: dez. 2024.

Figura 68: Maquete do Palácio do Ministério da Educação – Pavilhão do MES na *Exposição Nacional do Estado Novo*.



Fonte: <https://expo-virtual-cpdoc.fgv.br/exposicao-nacional-do-estado-novo#gallery-16>. Acesso em: dez. 2024.

Nas figuras, temos fotografias mais específicas da seção que nos interessa, o painel didático sobre a organização da “proteção do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional”. No painel central vemos as imagens-chave, conectadas em rede com as seguintes categorias: história, monumentos naturais, etnografia, arqueologia, bibliografia e arte, focos estes que se entrelaçavam às naturezas de trabalho da repartição: tombamento, restauração, conservação e divulgação.

Figura 69: *Exposição Nacional do Estado Novo*, 1938.



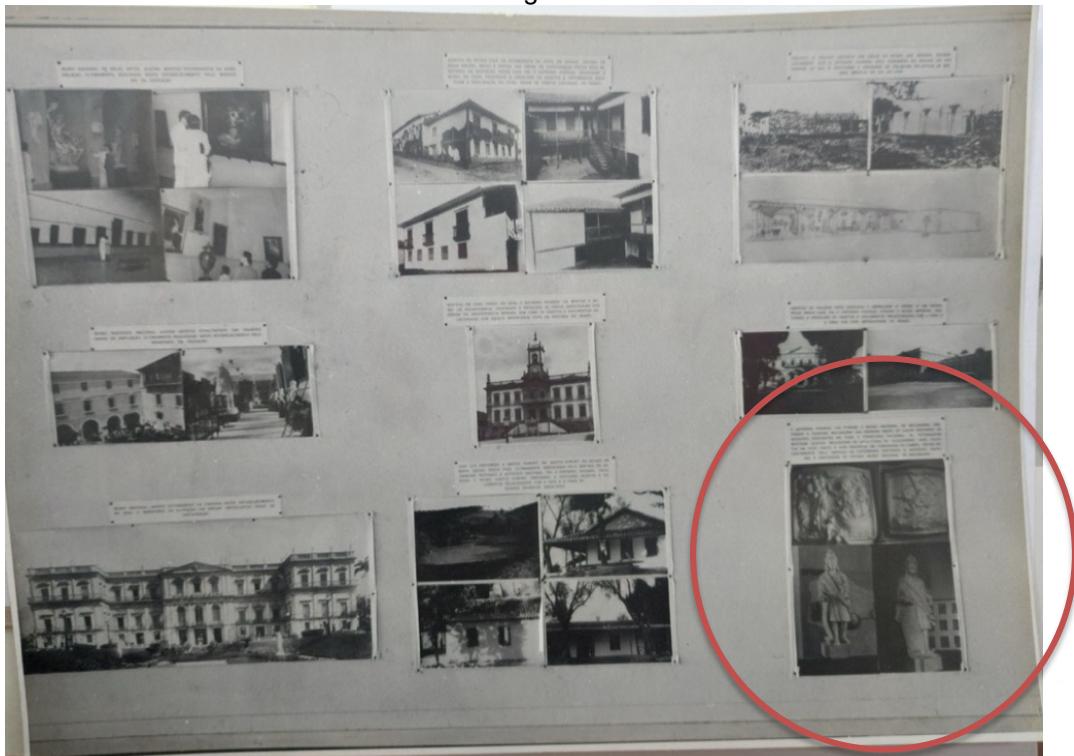
Fonte: ACI/RJ/Exposições – Estado Nacional (Distrito Federal RJ).

Figura 70: *Exposição Nacional do Estado Novo*, 1938.



Fonte: ACI/RJ/ *Exposição Nacional do Estado Novo*. (RJ-DF).

Figura 71: Painel explicativo – “Ações do PHAN em prol dos museus brasileiros”, *Exposição Nacional do Estado Novo* (1938) (destaque na seção sobre o “museu nacional de moldagens”).



Fonte: ACI/ATA/Exposições/Exposição Estado Nacional (DF).

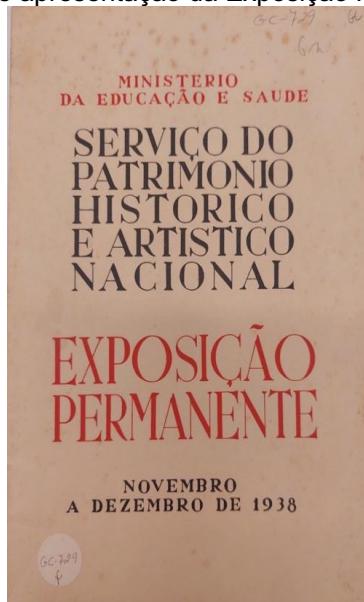
Os demais painéis explicavam cada frente de trabalho empreendida pelo PHAN. No que diz respeito aos museus, um painel exclusivo expunha o que estava sendo feito em termos de implantação de novos museus no país ou de fornecimento de informações sobre os que já existiam. Em relação ao projeto de museu de moldagens, embaixo da imagem das três primeiras moldagens produzidas pelo PHAN (figura 71) aparece a seguinte legenda, já destacando a ambição nacional quanto à sua criação:

O Governo Federal vai fundar o **Museu Nacional de Moldagens** destinado a guardar moldagens das grandes obras de valor histórico ou artístico existentes em todo o território nacional. As fotografias mostram quatro moldagens de esculturas de Aleijadinho (dos púlpitos em Ouro Preto e dos Profetas em Congonhas do Campo). Feitas recentemente pelo Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico e destinadas ao futuro **Museu Nacional de Moldagens** (SPHAN, 1938, [iconográfico], grifos nossos).

Segundo o folheto da exposição (figura 72), que continha a apresentação dos itens selecionados para compor a mostra, foram exibidas três moldagens na edição de 1938/39. Estas correspondem exatamente àquelas fotografadas e exibidas para ilustrar o tópico explicativo sobre o museu nacional de moldagens, presente no painel sobre as ações do PHAN em benefício dos museus brasileiros. Uma delas era a moldagem do profeta Jeremias, as outras duas foram dos painéis figurativos dos púlpitos da Igreja de

São Francisco de Assis. Notas explicativas no texto do catálogo transmitem que houve a intenção em situar o observador quanto à localização das obras originais. No primeiro caso, é apresentada ainda a disposição de Jeremias em “relação às outras figuras dos profetas no adro do Santuário de Congonhas”, no segundo, as fotografias mostram o conjunto e os pormenores dos púlpitos em relação à Igreja. (SPHAN, 1938).

Figura 72: Capa do folheto de apresentação da Exposição Permanente do SPHAN, 1938.



Fonte: FGV – CPDOC- Fundo Gustavo Capanema.

Ainda na seção do PHAN, fotografias ilustravam os exemplares do que havia sido tombado como patrimônio nacional à época, como fazendas, igrejas, conventos, fortificações, fontes e chafarizes (figura 73). Em uma tentativa singela de contemplar os diferentes Estados e regiões do país, as fotos eram de monumentos nos seguintes Estados: Paraíba, Piauí, Pará, Maranhão, Rio de Janeiro, Paraná, Pernambuco, São Paulo, Espírito Santo, Distrito Federal (então a cidade do Rio de Janeiro) e Minas Gerais. Ainda contemplavam a arquitetura e outros detalhes, como elementos integrados que não possuíam mobilidade, a exemplo de portadas, portas e portões¹⁶⁹. (SPHAN, 1938). A seguir, a figura 73 traz uma das edições da exposição, a de Aracaju, Sergipe, em 1944. Esta, todavia, estava exatamente conforme descrito no folheto de 1938.

¹⁶⁹ De acordo com o folheto da exposição, existiam poucos objetos originais na mostra, entre eles peças de mobiliário antigo expostas na sobreloja, prataria exposta em uma vitrine e havia ainda documentação fotográfica de arte indígena. (SPHAN, 1938).

Figura 73: Fotografia da Exposição Permanente do Departamento Estadual de Imprensa e Propaganda de Sergipe – Seção do SPHAN – Aracaju – janeiro de 1944.



Fonte: fotografia em envelope sem documento, na pasta ACI/ATA/Exposições/Exposição de Arte Mineira.

A impressão que nos dá é a de que à medida que mais moldagens eram produzidas, iam sendo incorporadas ao repertório das exposições da instituição — e, assim, a tal “exposição permanente” era incrementada. A reportagem da Revista da Semana, de 24 de maio de 1941 cuja manchete noticia “Arte colonial de Minas está no Rio”, explica como cópias de obras atribuídas a Aleijadinho estavam sendo produzidas aos poucos para compor o acervo do futuro museu de moldagens.

Mas não se assustem os ouro-pretanos, que as obras de arte existentes na sua lendária cidade conservar-se-ão intactas, pois o SPHAN não vai retirá-las de onde estão afim de transportá-las para o Rio. Seria despir um santo para vestir outro, **além de ser contraindicado pela norma moderna de proteção aos monumentos históricos ou artísticos, os quais devem ser conservados, quando possível, no meio ambiente em que foram produzidos.**

O que se está fazendo é coisa comum na Europa e inédita em nosso país. Moldagens de esculturas e trabalhos de arquitetura. Porque para um esforço educacional tem o mesmo valor o original ou a mesma obra em moldagem (Revista da Semana, 1941, p.1, grifo nosso).

Ao final da reportagem, onde o texto foi grifado, vemos que o trecho faz uma clara referência às recomendações internacionais sobre o tema, informações advindas, possivelmente, de alguma entrevista com profissional do PHAN. Podemos observar que dizem respeito à Carta de Atenas, onde se recomenda que não se deve “retirar a obra do lugar para o qual ela havia sido criada”, mas, na falta dos originais, admitia-se “a execução de moldes” (OIM, 1931b, p.2-3).

3.5.2 Exposição de Arte Tradicional Mineira (1948)

A Exposição de Arte Tradicional Mineira também ficou conhecida como “*Exposição do Cinquentenário de Belo Horizonte*”, e em algumas documentações do ACI/IPHAN aparece como “*Exposição de Arte Nacional Mineira*”¹⁷⁰. A realização, que aconteceu em colaboração com a prefeitura local, ficou instalada no antigo Cassino da Pampulha¹⁷¹, e tinha o propósito de juntar peças de Aleijadinho que estavam espalhadas geograficamente e não poderiam sair de suas localidades por ser integradas. A curadoria previa a possibilidade de comparação entre diferentes exemplares da obra do artista pelo visitante.

Há documentos que relatam que já no início da década de 1940 se preparava, por parte do PHAN, uma exposição na capital mineira para exibição comparativa de peças atribuídas a Aleijadinho. Na época, Eduardo Tecles, ao finalizar os moldes dos púlpitos da Igreja de Nossa Senhora do Carmo de Sabará e preocupado com a embalagem das que estavam prontas, informa ao diretor-geral sobre o andamento de seus trabalhos e sugere que “se tiverem que ir para Belo Horizonte é preferível irem em caminhão, que não é caro e evita baldeações” (TECLES, 1940, p.2). Assim, a respeito de tal plano, Franco de Andrade responde:

Quanto ao destino a ser dado às moldagens, mantenho o projeto de, logo que as mesmas se achem prontas, fazer realizar uma exposição em Belo Horizonte, caso a sala cedida para esse efeito seja satisfatória.

Por isso mesmo, peço-lhe o grande obséquio de obter, logo que lhe pareça oportuno, os dados necessários, afim de habilitar a Secção Técnica deste Serviço, a planejar a disposição e a arrumação das moldagens no local da exposição. São os seguintes os dados que se tornam necessários: dimensões da sala, altura do pé-direito, distância entre os vãos, altura e largura destes.

Convirá, também, a remessa de um croqui da sala em apreço, com a localização exata das portas de acesso e das janelas existentes (Andrade, 1940, p.1).

A capital do Estado de Minas Gerais, Belo Horizonte, fundada em 1897, completaria seus 50 anos em 8 de dezembro de 1947. Para as comemorações foram pensados diversos acontecimentos e, embora os preparativos tenham começado oficialmente 2 anos antes, suspeita-se que a exposição em planejamento na troca de

¹⁷⁰ Disponível em: ACI/RJ/Série ATA, Pasta nº03/001 – Exposições: Arte Nacional Mineira – Belo Horizonte 1948.

¹⁷¹ Não se sabe se o prédio (pertencente ao Conjunto Arquitetônico da Pampulha, em Belo Horizonte), projetado pelo arquiteto Oscar Niemeyer para ser um cassino, fora cogitado pra ser o espaço do futuro museu de moldagens. O fato é que, quando das proibições de jogos no país, em 1946, o ambiente foi testado enquanto espaço expositivo de moldagens, exibidas como recurso expográfico junto a originais e fotografias de monumentos de Minas Gerais. Posteriormente no local foi instalado o Museu de Arte da Pampulha (MAP), a partir da Lei Municipal nº 674, de 23.12.1957.

correspondências acima possa se referir ao evento que esteve em cartaz em 1948 para as festividades. O historiador Abílio Barreto comenta no livro *Resumo histórico de Belo Horizonte (1701-1947)* que a comissão responsável pela programação fora nomeada em 1945, entretanto, a instabilidade política após a deposição de Getúlio Vargas no fim daquele ano fez com que, até o início de 1947, cinco intervenientes assumissem o governo do Estado. (Barreto, 1950 *apud* Gouthier, 2009).

A crise também se refletiu na situação da prefeitura da capital, que teve ao menos quatro prefeitos naquele intervalo de tempo. Segundo Barreto, tal quadro abalou significativamente as verbas destinadas às festividades programadas, dentre elas duas exposições, uma nacional e outra retrospectiva, que não foram realizadas. (Barreto, 1950 *apud* Gouthier, 2009). Nesse sentido, pressupomos que o historiador não tenha considerado a exposição organizada pelo PHAN e pela prefeitura como um evento condizente com o planejado. Talvez esse cenário conturbado explique também um pouco do improviso e tardamento que se seguirá, podendo ser observados no período entre sua pré-produção, em 1947, até a sua inauguração, que sofreu atraso.

De acordo com as correspondências trocadas entre Rodrigo Melo Franco de Andrade e Sylvio de Vasconcellos durante o ano 1947, para tratar da exposição dos 50 anos de Belo Horizonte, a expectativa do chefe do 3º distrito do PHAN era poder inaugurar a exposição em 12 de outubro do mesmo ano, junto com o II Congresso de Escritores. (Andrade, 1947b) Contudo, faltando exatamente um mês para a data pretendida, apesar de a montagem da mostra já ter começado, ainda demandava muita coisa para o cronograma se seguir. Não estavam confeccionando os cartazes indicativos da exposição e nem o catálogo; precisavam também pintar os painéis e as moldagens, dado que as mais antigas estavam muito sujas; assim como, aguardavam a vinda de Georges Julien Simoni, que havia pensado no projeto inicial, era aguardada para os arremates finais. (Vasconcellos, 1947).

Simoni era um decorador suíço que desde o fim de 1943 colaborava com a organização de museus e exposições promovidas pelo PHAN, sobretudo em Minas Gerais. Ele foi chamado também para a organização decorativa de museus abertos durante a década de 1940, como o Museu da Inconfidência, em Ouro Preto; o Museu do Diamante, em Diamantina; e o Museu do Ouro, em Sabará. (Julião, 2008). A ele também foram confiados projetos de modernização de vitrines expositivas de museus já estabelecidos, como o Museu Imperial, em Petrópolis; o Museu Nacional, na Quinta da Boa Vista (Grieco, 2010), e o Museu do Catete (Almeida, 2015). O trabalho técnico da personalidade esperada reproduzia todo o movimento de valorização já convencionado pela instituição, isto é, o Barroco, com ênfase em principal símbolo: Aleijadinho. (Julião, 2008; Brusadin, 2011; Almeida; Oliveira, 2019; Cavalcanti, 2024).

Com o atraso da abertura da exposição, em novembro daquele ano mudanças no projeto expositivo foram apresentadas, de forma que o andamento da montagem ganha um novo direcionamento, passando o projeto expositivo a ser proposto pelo arquiteto Oscar Niemeyer, que planeja até mesmo as cores dos painéis, como podemos ver na orientação do diretor-geral do PHAN a Vasconcellos:

Envio-lhe junto as cópias do projeto da exposição no Cassino da Pampulha, com as amostras das cores indicadas pessoalmente pelo Oscar Niemeyer, para a pintura dos painéis de madeira etc.

Nas plantas estão anotados os números das amostras de cores que deverão ser aplicadas a cada um dos elementos a pintar.

As indicações escritas por extenso anteriormente pelo Oscar, no original das plantas, ficam anuladas ou retificadas pelas novas anotações de números. Estas últimas é que deverão prevalecer.

Quanto à despesa a fazer com a pintura, estimada por você em Cr\$7.000,00 no recado que me transmitiu pelo telefone por intermédio de D. Judith, não tenho dúvida em autorizá-la, uma vez que você reporta razoável. Só peço a Deus que fique realmente boa, para corresponder ao montante considerável do respectivo custo (Andrade, 1947c, p.1).

A autoridade de Niemeyer para legitimar uma exposição de arte tradicional em sua obra-prima moderna ornou bem com sua proposta de cores vibrantes para compor os painéis, repercutindo nacionalmente. Então, em 4 de janeiro a Folha da Manhã, de São Paulo, descreve até mesmo os pigmentos da paleta de tons utilizada: “Niemeyer, com aquele seu personalíssimo apuro, espalhou pelo *hall* do cassino painéis pintados de amarelo-cromo, terra de Siena queimada, rosa, azul colonial, a fim de servirem de fundo a várias outras moldagens do [sic] Aleijadinho” (Almeida, 1948, n.p.). Embora a figura 74, a seguir, esteja esmaecida e com pouco contraste, é possível imaginar como estava a apresentação expográfica, com as cores citadas compondo atrás das moldagens, estas recém-pintadas com cor branca para parecerem novas e disfarçar pequenos danos.

Figura 74: *Exposição de Arte Tradicional Mineira, 1948.*



Fonte: ATA – subseção Exposição. Tema Arte Tradicional Mineira. Local Belo Horizonte (Cassino da Pampulha), 1948.

De acordo com um documento encontrado no ACI-RJ descrevendo a exposição, bem como peças, fotografias e suas disposições no salão, a construção modernista do antigo Cassino da Pampulha foi escolhida propositalmente para ser o ambiente da exposição de arte colonial, corroborando com os interesses da organização, em associação aos valores universais do Barroco e do movimento Modernista, expressado sobretudo na arquitetura brasileira. Como citado, havia painéis de madeira — cinza, azul, rosa e amarelo-cromo — com os objetos, moldagens ou séries de fotografias à frente. As fotos identificavam e detalhavam características estilísticas dos bens tombados das cidades com grande acervo colonial em Minas Gerais, como Ouro Preto, Caeté, Diamantina, Sabará, Mariana, São João del Rei, Santa Bárbara, Tiradentes e Congonhas do Campo. A justificativa para a ênfase da maioria das escolhas era a possibilidade de algum pertencimento à lista de obras atribuídas a Aleijadinho. (DPHAN, 1948). Havia ainda a divulgação de fotos com o trabalho de restauro arquitetônico em casarões pelo PHAN.

As obras originais em exposição eram esculturas de vulto de pequeno e médio porte, cuja facilidade de transporte possibilitava sua participação. Elas vieram de Caeté, Ouro Preto, Sabará, São João del Rei, cidades mineiras com proximidade à capital do Estado. Entre os objetos originais, pertencentes principalmente ao Museu do Ouro, de Sabará, e ao Museu da Inconfidência, de Ouro Preto, estavam, em sua maioria, mobiliários (cadeiras, mesas, consoles), prataria, oratórios e imaginária sacra católica do século XVIII. Já as moldagens, estas ousavam um pouco mais por apresentar exemplares integrados à arquitetura, como os profetas de Congonhas do Campo. As que estiveram em exibição nessa mostra foram:

- Congonhas do Campo — profetas Isaias, Oseas, Nahum, Habacuc, Jonas, Abdias, Ezequiel, Baruc (2º lance da rampa); relicários do Santuário de Bom Jesus de Matosinhos; cabeças das imagens dos Passos (máscaras); ornato central representando a Arca de Noé da Igreja Matriz; estátua do Cristo da Coluna dos Passos.
- Ouro Preto — lavatório e elementos da sacristia da Igreja do Carmo; N. S. do Rosário existente no nicho da fachada principal da Igreja de Santa Efigênia, datada de 1761; elementos da Igreja São Francisco de Assis; e um São Miguel das Cabeças da Igreja de Bom Jesus do Matosinhos.
- Sabará — púlpito da Igreja de N. S. do Carmo.
- Morro Grande (Barão de Cocais) — moldagem da escultura de vulto de São João Batista do nicho da fachada principal da igreja matriz.

O fato de o arquiteto que projetou o edifício ter colaborado com a organização da exposição, assim como sua aprovação quanto ao novo uso dado ao antigo cassino, mesmo que temporariamente, virou assunto para as matérias de jornais que endossavam a transformação do espaço em um museu. A exemplo do Diário de Notícias, do Rio de Janeiro, que em 29 de fevereiro de 1948 descreveu o projeto:

De Belo Horizonte — Anunciada há vários meses, inaugurou-se no edifício da Pampulha, a grande Exposição de Arte Tradicional Mineira. Dentro de um dos ambientes arquitetônicos mais modernos do mundo, o arquiteto Oscar Niemeyer, autor do edifício, estudou e preparou a “*mise en scène*” conforme o programa do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional. A obra do glorioso Antônio Francisco Lisboa, o Aleijadinho, domina os mostruários. A diretoria do Patrimônio mandou tirar moldagens do que há de mais importante na obra de escultura do [sic] Aleijadinho, inclusive os célebres profetas de Congonhas. Esse trabalho de moldagem das esculturas originais é o mais perfeito possível. A reunião de tantas obras do mestre de Ouro Preto num mesmo conjunto possibilita aos curiosos e estudiosos uma rara ocasião de conhecer o espírito, o estilo e a unidade da escultura do [sic] Aleijadinho. Além das estátuas, há a escultura decorativa das portadas e dos lavabos de igreja. A exposição não se limita, porém, à obra do [sic] Aleijadinho. É um grandioso documentário da arte mineira do século 18, a mais variada e original do Brasil antigo. Os museus do Patrimônio forneceram seus ricos mobiliários da era colonial, para a instalação das esculturas. Obras notáveis de mestres anônimos da arte barroca foram transportadas para a Pampulha, juntamente com as moldagens do [sic] Aleijadinho. Ao lado disso, uma oportuna documentação fotográfica dá uma ideia do gigantesco trabalho do Patrimônio Histórico, para preservar essas relíquias de um passado que irradia sobre a velha Minas uma glória excepcional, nenhum momento como este mais tentador para uma visita à capital mineira, onde agora se defrontam sem nenhuma hostilidade o antigo autêntico e o moderno autêntico (Diário de Notícias, 1948, n.p.).

Segundo notícia do Jornal do Brasil, de 13 de março de 1948, por causa do seu sucesso, a *Exposição de Arte Tradicional Mineira* estava cogitada para ser transportada para São Paulo, de modo “a iniciar um intercâmbio artístico entre as cidades brasileiras” (Jornal do Brasil, 1948, n.p.). No que tange às críticas à exposição, a Gazeta de Notícias, também de circulação nacional, publicou em 28 de fevereiro de 1948 a seguinte análise:

Infelizmente o aspecto não era agradável, devido à claridade sem controle, que penetra no recinto — verdadeira estufa de plantas —, por todos os lados dando mesmo a ideia de coisa mal arrumada. E para arrematar a displicência do Patrimônio Histórico, não havia um catálogo, nem indicação alguma que pudesse orientar o visitante; não somente nos trabalhos como também nas inúmeras fotografias expostas. [...] Pampulha abriga poucos trabalhos, e entre eles só cinco originais [...]. Os restantes são réplicas dos originais, que não obstante serem fidelíssimas, na escultura, falta-lhes a côr e a pátina do tempo. Mas esta não é a obra a julgar. (Fernandes [Gazeta de Notícias], 1948, n.p.).

A crítica publicada reflete nada mais que a realidade, isto é, de fato a edificação apresentava um ambiente todo envidraçado, conforme figura 75, de frente para uma lagoa, possivelmente refletindo muita luz solar a ponto de incomodar a visitação. Apreendemos desse texto, ainda, que o gasto da montagem foi todo para a pintura dos painéis em cores vibrantes, porquanto, os cartazes e catálogos previstos não foram encontrados pelo repórter. As figuras a seguir trazem o aspecto geral da exposição, onde, realmente, não é possível verificar textos explicativos. No entanto, na figura 79, há uma placa caída no chão e amassada, contendo o nome da instituição organizadora: Diretoria de Patrimônio Histórico e Artístico Nacional – 2º Distrito. Apesar da tridimensionalidade das moldagens estar garantida aos expectadores, parte do público não compreendeu a proposta, não se conformando, igualmente, com a falta de pátina imitativa do suporte das originais ou de policromia semelhante às peças que as continham, já que tais características poderiam exprimir maior realismo aos modelos.

Figura 75: Expo. Arte Tradicional Mineira, 1948.



Fonte: ACI/Exposição/Arte Tradicional Mineira.
Local Belo Horizonte (Cassino da Pampulha), 1948.
Localização topográfica AA02/M008/P04/
Cx.0001/197/ P.0003.

Figura 76: Expo. Arte Tradicional Mineira, 1948.



Fonte: ACI/Exposição/Arte Tradicional Mineira.
Local Belo Horizonte (Cassino da Pampulha), 1948.
Localização topográfica AA02/M008/P04/
Cx.0001/197/ P.0003.

Figura 77: Exposição de Arte Tradicional Mineira, 1948.



Fonte: ACI/Exposição. Arte Tradicional Mineira. Local Belo Horizonte (Cassino da Pampulha). Localização topográfica AA02/M008/P04/ Cx.0001/197/ P.0003.

Figura 78: Exposição de Arte Tradicional Mineira, 1948.



Fonte: ACI/Exposição. Arte Tradicional Mineira. Local Belo Horizonte (Cassino da Pampulha). Localização topográfica AA02/M008/P04/ Cx.0001/197/ P.0003.

Figura 79: Exposição de Arte Tradicional Mineira, 1948.



Fonte: ACI/Exposição/Arte Tradicional Mineira. Local Belo Horizonte (Cassino da Pampulha), 1948. Localização topográfica AA02/M008/P04/ Cx.0001/197/ P.0003.

3.5.3 Exposição de Reproduções de Obras de Aleijadinho (1951)

O intercâmbio prometido após a Exposição de Arte Tradicional Mineira possivelmente foi o gatilho que impulsionou o envio de moldagens à São Paulo. O financiamento foi realizado pelo Departamento de Educação e Cultura da prefeitura, que atuou em colaboração com o PHAN, e a inauguração aconteceu em 30 de janeiro de 1951, na Biblioteca Infantil Municipal de São Paulo. Na ocasião, foram expostas apenas as moldagens de obras de Aleijadinho. (Jornal do Comércio, 1951).

Segundo matéria publicada no Diário da Noite, as peças foram levadas de avião à capital paulista, em uma operação em cooperação com as Forças Aéreas Brasileiras (FAB). Ainda de acordo com o Diário, o curador da exposição foi Oswald de Andrade¹⁷², e “o critério de seleção prendera-se ao valor artístico dos trabalhos e às possibilidades de seu transporte para São Paulo” (Diário da Noite, 1951, n.p.). Sendo assim, só foram escolhidas peças menores. Moldagens maiores, como as portadas, não foram cogitadas para a mostra, por conta de seu tamanho para exibição e de seu peso para transporte. A orientação quanto à montagem fora prestada por Rodrigo Melo Franco de Andrade em carta endereçada ao arquiteto Alcides da Rocha Miranda:

¹⁷²José Oswald Antônio de Andrade Filho (1914-1972) foi artista, cenógrafo, escritor, jornalista, músico e professor. Disponível em: <https://www.guiadasartes.com.br/oswald-de-andrade-filho/obras-e-biografia>. Acesso em: out. 2024.

Peço-lhe com grande empenho prestar sua preciosa colaboração, juntamente com o Saia, à organização e à melhor disposição possível da exposição de moldagens do [sic] Aleijadinho que a Prefeitura de São Paulo vai realizar aí, utilizando o nosso material. O Tecles acompanha as peças, cuja escolha obedeceu mais à conveniência do respectivo transporte e remontagem do que a uma seleção qualificativa.

Recomendo muito especialmente a vocês terem em vista a necessidade de colocar as imagens de São João Batista menino e de São Miguel a uma altura mais ou menos considerável, uma vez que todas duas foram feitas para ser vistas de baixo para cima e dão a impressão desfavorável observadas de nível, principalmente a de São João do Morro Grande.

As demais peças deverão ser dispostas como parecer melhor a vocês, especialmente o Cristo Crucificado de Catas Altas, cuja escultura perdeu muito com a moldagem, pela falta da encarnação magnífica que o original conserva.

Se houver possibilidade de inventar alguma coisa semelhante ou equivalente a nicho para as duas imagens de São João e São Miguel, seria ótimo (Andrade, 1951a, p.1).

O Arquiteto não pôde contribuir com a montagem da exposição por ter ficado doente, porém, após visitar a biblioteca, percebeu que Luís Saia¹⁷³ havia disposto as peças exatamente conforme o critério sugerido pelo diretor, com o São. João Batista menino e o São Miguel a uma altura que permitisse serem vistos sem deformação. Entusiasmado com a experiência de observar as peças, Alcides da Rocha Miranda relata que o Cristo Crucificado de Catas Altas estava impressionante, mesmo sem a policromia. (Miranda, 1951). Pela crítica da exposição anterior e pela preocupação de Rodrigo Melo Franco de Andrade quando à falta de “carnação” — isto é, policromia e/ou de pátinas nas moldagens —, esta começava a gerar algum desconforto e insegurança sobre suas exibições.

3.5.4 Exposição Fotográfica de Arquitetura Barroca Luso-Brasileira (1953)

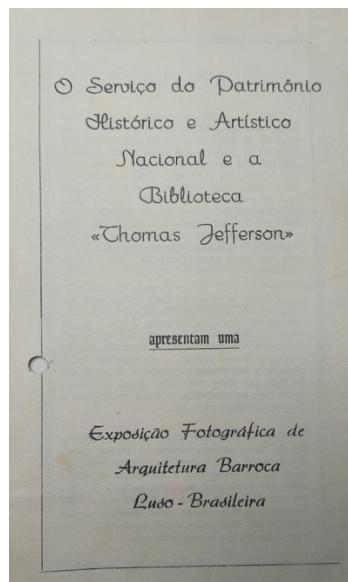
Em janeiro de 1953 já se organizava a exposição que ocorreria na Semana da Pátria, em setembro do mesmo ano, em Belo Horizonte. A iniciativa foi da Agência Consular dos Estados Unidos da América, com colaboração do PHAN, devido à missão de promover uma maior aproximação cultural entre o povo mineiro e o dos EUA. (Prado Brandão, 1953). O Ofício de 5 de janeiro de 1953, emitido por Franco de Andrade e direcionado a Airton de Carvalho, chefe do 1º distrito em Pernambuco, anuncia que

¹⁷³ Luís Saia (1911-1975) foi arquiteto do PHAN, exercendo cargo de chefe do 4º distrito em São Paulo por 40 anos. Disponível em <https://www.museudacidade.prefeitura.sp.gov.br/sobre-mcsp/casa-do-bandeirante/luis-saia/>. Acesso em: out. 2024.

recebera a notícia de que o colega havia "expedido o material da exposição da arquitetura luso-brasileira ao arquiteto Sylvio de Vasconcellos, para a respectiva apresentação no Estado de Minas Gerais" (Andrade, 1953a, p.1). A mostra em questão foi parte integrante de uma exposição fotográfica em exibição no Colóquio Internacional de Estudos Luso-brasileiros, ocorrido em Washington (EUA) em 1950¹⁷⁴.

O objetivo da exposição era apresentar a classificação da arte colonial brasileira em comparação com os modelos portugueses (Prado Brandão, 1953), e ela contemplou aspectos fotográficos de monumentos coloniais da arquitetura barroca portuguesa, em um paralelo com a luso-brasileira, tendo as imagens sido realizadas por Robert Smith¹⁷⁵ em Ouro Preto, Recife, Bahia e Rio de Janeiro. A partir do *folder* da exposição (figura 80), com texto de Jacques do Prado Brandão¹⁷⁶, pode-se ver que as fotografias de Smith pertenciam à coleção da Biblioteca de Washington.

Figura 80: *Exposição Fotográfica de Arquitetura Barroca Luso-brasileira*.



Fonte: ACI/ATA/Exposições/Arquitetura luso-brasileira 1953-1954 (Localização topográfica: AA02/M008/P04/Cx.0001/197/ P.0002).

¹⁷⁴ Em relação ao Colóquio Internacional de Estudos Luso-brasileiros, aparece na bibliografia e documentação como simpósio ou colóquio (e, também, *symposium* ou *colloquium*). Entendemos que se trata da mesma série de eventos iniciada na década de 1950, com a primeira edição em Washington (EUA); a segunda (1954) em São Paulo, para as comemorações do IV Centenário da capital; a terceira (1957) em Lisboa; a quarta (1959), marcando a abertura do Museu de Arte Sacra da UFBA, em Salvador, no Brasil. O objetivo de tal evento era reunir especialistas em assuntos relacionados com a cultura luso-brasileira, para a troca de conhecimento sobre história, arte e literatura, de Portugal e do Brasil.

¹⁷⁵ Robert C. Smith reuniu mais de 10.000 fotografias para o acervo da Fundação Hispânica, da Biblioteca do Congresso, em Washington, onde foi conservador na seção de gravuras e fotografias.

¹⁷⁶ Jacques do Prado Brandão (1924-2007), escritor, poeta, crítico da Revista de Cinema e cineasta. Disponível em: <https://cartografosdavertigemurbana.wordpress.com/wp-content/uploads/2016/09/minibiografias-uma-cidade-se-inventa.pdf>. Acesso em: out. 2024.

A mostra foi inaugurada em 8 de setembro de 1953, na Biblioteca Thomas Jefferson, à época anexa à Agência Consular dos EUA em Belo Horizonte. O término estava previsto para 19 de setembro, entretanto, devido ao sucesso alcançado, Sylvio de Vasconcellos a prorrogou por mais 1 semana, permanecendo aberta no total por 20 dias. (Vasconcellos, 1953). No ano seguinte, o chefe do 3º distrito, o diretor-geral do PHAN e o cônsul Raul d'Eça continuaram a cooperação e enviaram a exposição fotográfica para ser exibida por curto tempo também em Ouro Preto, Mariana e Diamantina, nas dependências do PHAN nestas cidades. (Vasconcellos, 1954). Após a exibição, as fotografias que pertenciam ao Colóquio de Washington foram remetidas à sede do órgão no Rio de Janeiro. (Andrade, 1954d).

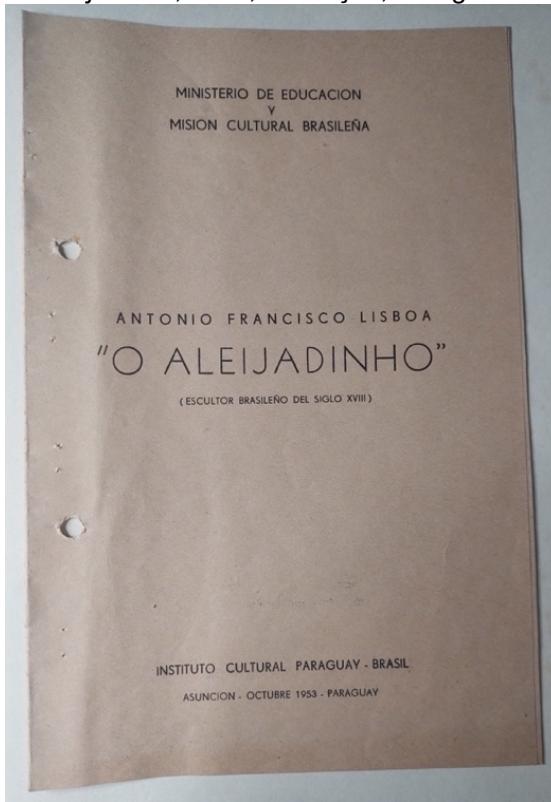
3.5.5 Exposição *O Aleijadinho, em Assunção, Paraguai* (1953)

Desde sua criação, o PHAN contava com profissionais de outras áreas, como os arquitetos e os peritos em belas-artes, produzindo, organizando e montando exposições, inclusive as que envolviam moldagens do patrimônio nacional. Como visto, no período, pesquisadores estrangeiros como o historiador da arte estadunidense Smith já haviam proposto mostras comparativas da arte colonial brasileira em relação à portuguesa, que circularam nos EUA e depois em Minas Gerais, no Brasil. A partir de 1952, Lygia Martins Costa, à época ainda conservadora do MNBA, passa a colaborar com o PHAN antes de se vincular totalmente à instituição, em que permaneceu até se aposentar, em 1985. Sua experiência na curadoria de exposições, especialmente ligada à delimitação de mostras retrospectivas de determinado artista em relação à sua própria obra, contava com criterioso estudo respaldado na história e na crítica da arte juntamente a análises formais e estilísticas — abordagens determinantes para o estudo de identificação e a classificação de acervos artísticos, e para a consolidação da história da arte brasileira. (Sá, 2015). Então,

[...] em 1952, Lygia Martins Costa é convidada por Rodrigo Mello Franco de Andrade para trabalhar no IPHAN, tornando-se a primeira mulher museóloga do Patrimônio. Além de Mello Franco, ela trabalha com importantes nomes, como Lúcio Costa, Paulo Thedim Barreto e Alcides Rocha Miranda. Inicialmente, ela assume a função de secretária da Comissão de Belas Artes, datando deste período, a curadoria da *Exposição de fotografias da obra do Aleijadinho*, montada em Assunção, no Paraguai, em 1953. Esta exposição exigiu de Lygia uma minuciosa pesquisa e, com uma percepção visual muito apurada, ela mergulha na arte do [sic] Aleijadinho, estabelecendo, pela primeira vez, um sentido cronológico de transformação estilística da obra deste artista (Sá, 2015, p.140-141).

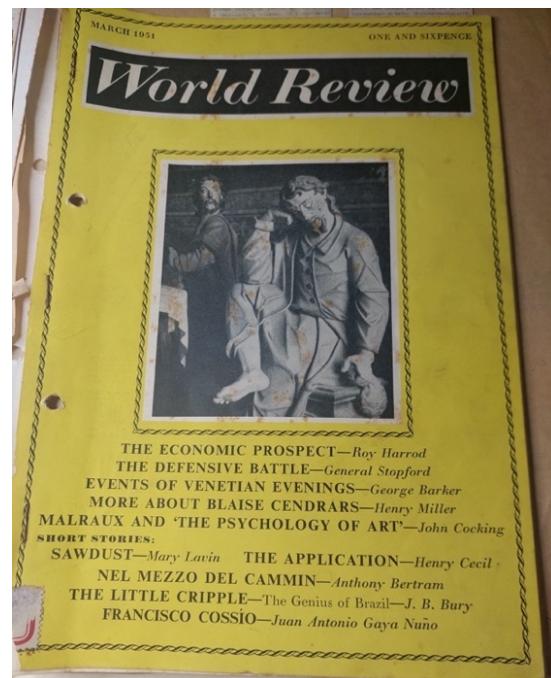
A exposição *O Aleijadinho* foi inaugurada em 23 de outubro de 1953, no Instituto Cultural Paraguai-Brasil, em Assunção, no Paraguai, conforme a figura 81, que apresenta o folheto com textos escritos por sua curadora, Lygia Martins Costa. Como contrapartida da atividade destinada à Missão Cultural Brasileira, a realização e o patrocínio ficaram sob responsabilidade do Ministério da Educação e da Divisão Cultural do Ministério de Relações Exteriores do Brasil¹⁷⁷.

Figura 81: Capa do folheto da exposição *O Aleijadinho*, 1953, Assunção, Paraguai.



Fonte: ACI/RJ/Personalidades/Aleijadinho.

Figura 82: Exemplar da revista *World Review*, março de 1951.



Fonte: ACI/RJ/Personalidades/Aleijadinho.

A decisão de Lygia Martins Costa de apresentar apenas fotografias trazia uma proposta expositiva progressista, que poderia remeter ao Museu Imaginário, de André Malraux. A propósito das fontes disponíveis aos técnicos e técnicas do PHAN à época, pode-se supor que tenha sido utilizado o exemplar em inglês da revista *World Review*, de março de 1951, contendo entre outros artigos o *The Little Cripple – The Genius of Brazil*, de John Bury, a respeito de Aleijadinho, ao lado de uma resenha crítica do livro *A psicologia da arte*, que Malraux publicou em 1947. (Honig, 1951). Tal suposição se

¹⁷⁷ Fonte: ACI-RJ/Personalidades/Aleijadinho: Convite para abertura da exposição. Outubro de 1953. Instituto Cultural Paraguai – Brasil.

deve à figura 82, que exibe a capa do exemplar encontrado no ACI, na sequência da documentação relacionada à exposição de Aleijadinho no Paraguai.

No folheto de apresentação, Lygia Martins Costa faz um panorama da vida e obra de Aleijadinho em espanhol, expondo suas características e fases de produção. Ela ainda cita as principais obras que, naquele período, já eram atribuídas ao mestre, assim como suas localizações, enfatizando que tais informações procediam de documentos e exames técnicos, além dos estudos fornecidos por Franco de Andrade. (Costa, 1953). Em sua análise crítica ao artista brasileiro, a curadora resume bem os valores e atributos “universais” da sua obra para a história da arte brasileira, comparando-o a outros grandes mestres já consagrados na história ocidental.

[...] uma crítica de hoje, não o compararia mais ao gentil Praxíteles¹⁷⁸; o aproximaria, antes, ao profundo Michelangelo. Mantendo as devidas proporções para os meios em que foram gerados, não passamos dessa aproximação. Como o grande mestre do Renascimento, Aleijadinho foi suave, delicado e elegante em certa face de sua vida; como também se tornou um introspectivo feroz, sóbrio na forma, trágico e grandioso no conteúdo. Em ambos os casos questionamos se podem ser incluídos sob a égide de qualquer limitação estilística: um clássico, um barroco ou rococó? Não perderíamos a verdade afirmando que ele tem um pouco de cada um desses estilos. A leveza e graça de alguns de seus trabalhos não ficaria mal ao lado do rococó mais puro. Enquanto isso, eles são principalmente uma mistura *sui generis* de clássico-barroco, apesar de qualquer contradição contida naquele tempo [...] (Costa, 1953, p.1, tradução nossa).

A seleção de fotografias da obra de Aleijadinho certamente foi um material para aprofundamento. Tanto é que depois da exposição de 1952 Lygia Martins Costa prosseguiu os estudos sobre o trabalho do artista. Sua tentativa de narrativa criteriosa estimulou suas próprias pesquisas e contribuição para a história da arte brasileira. Evidentemente que também foi um gesto dirigido à política externa do país com um de seus vizinhos, o Paraguai, já que a divulgação de dados importantes da biografia do maior artista do Brasil, em língua espanhola, contribuiria para que seus pares latino-americanos o conhecessem e, também, reconhecessem a autonomia da arte brasileira. Um aceno nesse sentido havia sido realizado anteriormente, durante o envio de uma moldagem de profeta de Aleijadinho ao Uruguai, em 1948.

¹⁷⁸ Praxíteles (394 a. EC-329 a. EC) foi um famoso escultor da Grécia Antiga, destaque do Classicismo tardio, sendo que muitas de suas obras são conhecidas apenas pelas cópias romanas, dentre as mais famosas: *Afrodite de Cnido*. Disponível em: <https://artsandculture.google.com/entity/m0kr9z?hl=pt>. Acesso em: nov. 2024.

Além da utilização de fotografias no lugar de moldagens, outra inovação dentro dos limites do PHAN naquele evento foi o fato de ter sido uma exposição internacional¹⁷⁹. É importante ressaltarmos que ela foi levada do Brasil para outro país, ao invés do que já vinha acontecendo, como visto na exposição do colóquio de Washington em 1954, em que foi concebida por um ente estrangeiro. Como as ações da instituição eram previstas com certa antecedência, sobretudo em uma exposição internacional, acreditamos que a proposta de Lygia Martins Costa tenha sido essa desde o início — a de apresentar apenas fotografias e não envolver moldagens, apesar do já identificado padrão de misturar recursos expográficos.

Outro ponto de destaque foi a diminuição de custos de transporte e logística. No entanto, mesmo que houvesse qualquer intenção de usar moldagens em tal mostra, naquele ano o repertório estava desfalcado (o que poderá ser conferido no decorrer desta pesquisa): o restante da coleção além de estar programado para ser exibido no IV Centenário da Cidade de São Paulo no ano seguinte, acabou parcialmente destruída por um incêndio; e, lembremo-nos ainda que, no final de 1951, houve a distribuição de todo excedente no depósito do PHAN aos museus tutelados pelo órgão (conforme seção 3.3.1 desta tese).

3.5.6 Exposição de Arte Sacra – Retrospectiva Brasileira (1955), no Congresso Eucarístico Internacional

Outro evento que ocorreu durante o período estudado e que contou com a exibição das moldagens nacionais do PHAN foi a *Exposição de Arte Sacra - Retrospectiva Brasileira*, no Rio de Janeiro, durante o 36º Congresso Eucarístico Internacional, em 1955. Embora o congresso tenha durado apenas de 17 a 24 de julho, a mostra, que ficou conhecida como “*Exposição Nacional de Arte Sacra*”, permaneceu em cartaz até 15 de agosto daquele ano (Silva-Nigra, 1955), tendo como curador e presidente da comissão organizadora o monge beneditino Dom Clemente da Silva-Nigra¹⁸⁰.

¹⁷⁹ Segundo notícia do jornal Diário da Noite, do Rio de Janeiro, publicado em 27 de maio de 1952, Rodrigo Melo Franco de Andrade enviou fotografias de obras de Aleijadinho para o V Congresso Histórico Municipal Interamericano, em Trujilo, na República Dominicana, que ocorreu de 23 a 30 de abril de 1952, para exibição junto à Delegação do Brasil, entretanto, não foi encontrado qualquer detalhe sobre tal ação.

¹⁸⁰ O monge beneditino Dom Clemente Maria da Silva-Nigra (1903-1987), de origem alemã, fixou-se no Brasil a partir de 1922, no Mosteiro de São Bento da Bahia. Tornou-se arquivista-mor, podendo dedicar-se aos estudos sobre história da arte do período colonial do Brasil, sobretudo através da documentação reunida pelos próprios beneditinos desde sua chegada ao território brasileiro, no século XVI. Além de estudioso da arte sacra católica colonial brasileira, foi

A comissão executiva foi composta pelas conservadoras de museu Regina Real¹⁸¹ e Yolanda Portugal¹⁸², pelo contra-almirante da Marinha do Brasil Jaime Leal Costa Filho e por Alcides da Rocha Miranda, arquiteto do PHAN. Este último, que outrora participava organizando a disposição de peças, estava também planejando a arquitetura dos museus da instituição — veremos no subitem 4.2 desta tese que, àquele período, ele acabara de desenhar um dos projetos do sonhado museu de moldagens, na Quinta da Boa Vista —, porém, sua contribuição ao Congresso Eucarístico Internacional não se relacionou às moldagens, seu trabalho foi projetar a estrutura para o altar-monumento, ícone do evento, cujo traçado original fora de autoria de Lúcio Costa, em parceria com os sócios Elvin Dubugras e Fernando Cabral¹⁸³, com Roberto Burle Marx e Athos Bulcão. (Frota, 1993; Canez *et al.*, 2014). Miranda também colaborou com Jaime Leal para os reparos arquitetônicos necessários para a realização do evento na antiga Estação de hidroaviões Santos Dumont. (Silva-Nigra, 1955b).

O acervo selecionado para essa mostra tentou privilegiar uma gama maior de artistas coloniais — Frei Agostinho da Piedade, Frei Domingos da Conceição¹⁸⁴, Frei Ricardo do Pilar¹⁸⁵ e Mestre Valentim¹⁸⁶ —, para além de destacar apenas Aleijadinho como sinônimo nacional, o que vinha acontecendo nas outras exposições do PHAN. A curadoria escolheu 574 peças — entre pinturas, esculturas, ourivesaria, mobiliário e moldagens —, que variavam entre o século XVI e o XIX, sendo que a maior quantidade de peças era do século XVIII. Elegidas em ordens religiosas, museus ou no próprio

colaborador de longa data de Rodrigo Melo Franco de Andrade e do próprio PHAN, órgão a que ficara à disposição a partir de 15 de maio de 1940. (Souza, 2014).

¹⁸¹ Regina Monteiro Real (1901-1969), formou-se como assistente social e no curso de museus no mesmo ano, 1937. Foi conservadora do MNBA já em 1937, passando em concurso público em 1940, quando escreveu a tese *O papel dos museus na vida moderna* (1940). Após viagem aos EUA em 1948, publicou no anuário do MNBA o texto *Do que vi nos museus norte-americanos*. Fez parte da representação do Brasil no ICOM de Londres (1950); foi secretária do Comitê Brasileiro do ICOM em sua fundação; a partir de 1955 passou a atuar na Casa Rui Barbosa, onde exerceu a função de diretora da Divisão Técnica por cerca de 10 anos. No fim da década de 1960 participou da instalação do Museu Carlos Costa Pinto, em Salvador.

¹⁸² Yolanda Marcondes Portugal (1903-1988), formada na turma de 1937 do curso de museus do MHN. Após aprovada no concurso do Departamento Administrativo do Serviço Público (DASP), tornou-se conservadora do MHN na seção de numismática, e professora do curso em que se formara de 1954 a 1973. (Villagrán, 2016).

¹⁸³ Os arquitetos Elvin Dubugras e Fernando Cabral possuíam um escritório cuja especialidade era fazer maquetes, ao qual Alcides se associou, sobretudo para parceria em concursos. (Frota, 1993).

¹⁸⁴ Frei Domingos da Conceição e Silva (1643-1718), frade beneditino português. No Brasil, atuou como escultor no período colonial.

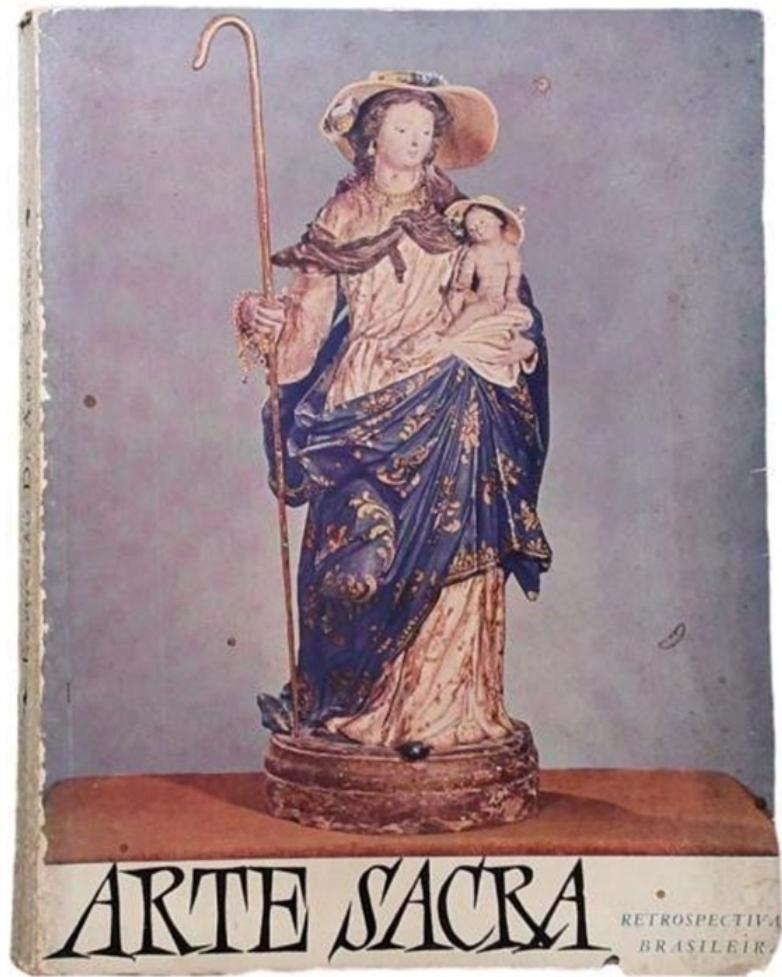
¹⁸⁵ Frei Ricardo do Pilar (1635-1700), monge beneditino e pintor alemão, responsável por muitas pinturas do período colonial brasileiro, em especial ornamentações do Mosteiro de São Bento do Rio de Janeiro.

¹⁸⁶ Valentim da Fonseca e Silva (1745-1813), escultor, entalhador, arquiteto e urbanista. Nascido em Minas Gerais, cresceu em Portugal, onde aprendeu o ofício. De volta ao Brasil aos 25 anos, tornou-se muito atuante em obras de igrejas e de arquitetura civil na capital fluminense durante o último quarto do século XVIII e início do XIX.

PHAN, pertenciam aos seguintes Estados brasileiros: Rio de Janeiro, São Paulo, Pernambuco, Bahia e Minas Gerais. Apesar de a tentativa de ser mais abrangente, uma exposição de caráter “nacional” ainda dependia de um recorte e era restrita às localidades onde se concentravam os principais ciclos econômicos do país. No catálogo, o curador descreve sua tentativa:

A exposição é, em síntese, o histórico de nossa arte cristã desde os primeiros dias da colonização. De fato, aí vemos imagens quinhentistas moldadas no barro, ainda ingênuas, mas já vigorosas em sua execução. Logo após recobertas de prata como preito de maior homenagem e riqueza. Santeiros anônimos de norte ao sul do país, aprendendo com mestres entalhadores verdadeiramente dotados, trabalharam em madeiras nacionais. As decorações pitorescas enriquecem o templo, enchendo os espaços vazios. A prata e o ouro oriundos das minas do país empresta às alfaias um requinte de nobreza, de pujança nos frontais ou de finura nas custódias, nas salvas, nos candelabros (Silva-Nigra, 1955b, p.1).

Figura 83: Catálogo da *Exposição de Arte Sacra – Retrospectiva Brasileira* – 36º Congresso Eucarístico Internacional, RJ, 1955. Capa: Foto de Nossa Senhora “A Divina Pastora” procedente de SP, ~1790. Barro cozido policromado. Alt. 58 cm, pertencente a Silva-Nigra.



Fonte: Biblioteca EBA/UFRJ. Foto: Autoria própria, 2023.

A respeito da cooperação do PHAN nesse evento¹⁸⁷, encontramos no ACI-RJ a listagem contendo peças que a instituição emprestou à comissão organizadora. (Silva-Nigra, 1955a), sendo que, entre aquelas emprestadas, havia as seguintes moldagens:

- Escultura de Nossa Senhora das Mercês, de Ouro Preto;
- profetas Oseas, Naham e Amós;
- púlpito da Igreja de Nossa Senhora do Carmo, de Sabará;
- medalhão de frontal do altar de igreja em Ouro Preto (2 peças);
- moldagem do Cristo de Catas Altas;
- máscaras de profetas, de Congonhas do Campo (2 peças);
- imagem de Nossa Senhora do Rosário (altura de 150cm);
- arranque de escada da Igreja de São Domingos, Salvador (ver figura 54 na seção 3.3 desta tese);
- Arranque de Escada do Convento S. Francisco, Salvador (ver figura 55). (Silva-Nigra, 1955a).

A lista é pequena, e representa uma parcela ainda menor em relação ao todo do repertório do PHAN. O diferencial da seleção para essa mostra está nos dois últimos itens, pois foi a primeira vez em que uma exposição exibiu moldagens de monumentos que estivessem fora de Minas Gerais, sendo aqueles os dois arranques de escala escolhidos em 1948, figurando entre as primeiras peças a ser moldadas em Salvador, na Bahia, como visto na seção 3.3 desta tese. Assim, o patrimônio daquele Estado foi levado à Exposição de Arte Sacra Nacional – Retrospectiva Brasileira, possibilitando o transporte para o Rio de Janeiro de dois exemplares integrados à arquitetura de igrejas do Pelourinho, também em Salvador.

A organização da exposição se iniciou cerca de 2 anos antes, em 1953. Contudo, desde 1949 — quarto centenário de Salvador —, Rodrigo Melo Franco de Andrade estava envolvido na tentativa de criação de um museu nacional de arte religiosa em Salvador. A respeito da proposta, seria alinhada aos festejos da capital baiana, demarcando-a e reforçando-a como o berço da civilização brasileira. (Passos, 2016 *apud* Pinho, 2022). Apesar de algumas modificações no escopo inicial da ideia, principalmente quanto à terminologia na denominação do novo museu, à edificação sede e ao financiamento, tal plano acabou por gerar o Museu de Arte Sacra da Universidade Federal da Bahia (MAS/UFBA), inaugurado em 10 de agosto de 1959.

¹⁸⁷ Silva-Nigra faz um agradecimento especial ao PHAN no catálogo da exposição, por ter emprestado as peças em exposição, ou facilitado o empréstimo, bem como pelo diretor-geral ter cedido os funcionários para colaborar diretamente com a organização dos eventos. (Silva-Nigra, 1955).

Não por acaso, o Museu de Arte Sacra teve Silva-Nigra como seu primeiro diretor, que ocupou o cargo até 1972. A propósito de sua indicação, Franco de Andrade se orgulhou em discurso proferido em 1963 na Faculdade de Arquitetura da mesma universidade, ressaltando que o historiador e monge beneditino havia sido “trazido do quadro de servidores do DPHAN” (Andrade, 2005, p.84). Na mesma ocasião, o diretor do PHAN tentou esclarecer as críticas que o recém-criado museu estaria recebendo por parte dos intelectuais que não compreendiam “um museu de arte” em uma universidade, mais uma vez associando a autonomia da arte nacional à arte colonial, e endossando o sucesso do constructo.

[...] e, quanto a museus de arte integrantes de universidades das grandes nações, bastará referir que as três mais famosas universidades norte-americanas — Harvard, Yale e Princeton — possuem estabelecimentos do gênero que correspondem, pela excelência da organização e do acervo, à celebridade de cada um daqueles centros de estudos superiores, cumprindo notar que Harvard, além do prestigioso *Fogg Museum*, situado no próprio campus em Cambridge, se orgulha de um outro museu, de arte bizantina, localizado em *Dumbarton Oaks*, na proximidade de Washington.

Atendendo-se a esses exemplos, verifica-se que não tinham fundamento as críticas feitas à criação do Museu de Arte Sacra da Universidade da Bahia. O desinteresse e a ignorância da população nacional em matéria de artes plásticas e da história do desenvolvimento da civilização material em nosso país é uma lacuna grave de cultura e lamento dizer que atinge os diplomados em cursos superiores [...] (Andrade, 2005, p.84-85, grifo nosso).

Um ponto importante a ser ressaltado é que, entre 1959 e 1961, durante a primeira fase da gestão de Silva-Nigra no MAS, foram adquiridas para o acervo pelo menos quatro peças produzidas pelo moldador do PHAN e professor da EBA/UFBA, Jair Brandão (sobre ele, ver item 3.2.2). As quatro cópias foram moldadas a partir de imagens originais em terracota, pertencentes à Ordem Beneditina, a saber: duas figuras distintas de São Bento, uma de São Pedro Arrependido e outra de N. S. do Monte Serrat¹⁸⁸. Não foram identificados com precisão os reais interesses do diretor do MAS em adquirir aquelas moldagens, no entanto, não se pode deixar de notar que seria oportuno para um museu composto em sua maioria com itens de outras instituições¹⁸⁹, passar a ter o seu próprio acervo. Por ser universitário, um cabedal didático e complementar à pesquisa seria uma opção ainda melhor.

¹⁸⁸ A respeito de todas as moldagens existentes no acervo do MAS/UFBA, ver o artigo Mota; Sá, 2023.

¹⁸⁹ O acervo inicial do MAS/UFBA foi constituído principalmente por uma coleção da Arquidiocese de Salvador, de particulares e de outros templos religiosos, contudo, no decorrer dos anos, a instituição foi adquirindo peças próprias para o seu acervo. (Pinho, 2022).

Naquele período, meados do século XX, os historiadores da arte colonial no Brasil, como o próprio Silva-Nigra¹⁹⁰, muito discutiam a obra de Frei Agostinho da Piedade. Com tais pesquisas, localizar-se-ia a obra do escultor beneditino na história da arte brasileira em um recorte temporal maneirista, já que viveu entre 1580 e 1661, antecedente ao Barroco de Aleijadinho, e sabendo-se também que as moldagens de gesso adquiridas para o acervo do MAS/UFBA entre 1959 e 1961 haviam sido reproduzidas a partir de peças originais em terracota, pertencentes à coleção do Mosteiro de São Bento, de Salvador. Portanto, suspeitamos que a política de aquisição tenha ocorrido para subsidiar pesquisas formais e estilísticas em torno das características de obras com a possibilidade de ser de Frei Agostinho da Piedade, ou de sua oficina. Ou seja, criar um repertório para estudo e comparação.

O conceito utilizado por Silva-Nigra, na Exposição do Congresso Eucarístico, foi nada inovador ao tentar escrever uma história da arte no Brasil demarcando sua cronologia a partir de seu ponto de referência de antiguidade colonial católica. Talvez a grande inovação do projeto esteja em ter ampliado o uso da moldagem no Brasil junto aos originais, de modo a completar séries para estabelecer a narrativa desejada. No que diz respeito à expografia, esta foi mais uma vez improvisada por profissionais que, embora fossem respeitados à época, não possuíam formação específica no campo de museologia, e ficou confiada ao artista e decorador português Artur Jorge¹⁹¹. A escolha do profissional se deveu ao fato de ele também ter “decorado” a Exposição Histórica do IV Centenário de São Paulo. (Silva-Nigra, 1955b).

¹⁹⁰ Silva-Nigra foi um dos primeiros a propor a catalogação da obra de Frei Agostinho da Piedade segundo o critério de material, técnica e procedência semelhantes, para além das quatro obras que foram assinadas pelo escultor. Na atualidade, parte das peças atribuídas por Silva-Nigra a Piedade tem sido matéria de estudo e questionamentos. A respeito, ver Almada, 2023.

¹⁹¹ Artur Jorge de Carvalho (1919-2012), português, diplomado em desenho e pintura em Lisboa. De 1937 a 1950 exerceu atividades diversas em Portugal, relacionadas a *layout* em publicidade e propaganda, trabalhos em feiras internacionais, desenhos e pinturas em exposições coletivas. De 1951 a 1957, esteve no Rio de Janeiro, tendo participado das várias atividades ligadas a direção gráfica e projeto de montagem das exposições, como o projeto da exposição de arte sacra, no 36º Congresso Eucarístico Internacional, em 1955. Disponível em: <https://www.arturjorge.net/pt/about-the-artist/>. Acesso em: out. 2024.

Figura 84: Exposição de Arte Sacra – Retrospectiva Brasileira - 36º Congresso Eucarístico Internacional, instalada na antiga estação de hidros Santos Dumont, Rio de Janeiro/RJ, 1955.



Fonte: Real, 1958, p. 46.

Na figura 84, acima, pode-se conferir o aspecto de uma das salas da *Exposição de Arte Sacra - Retrospectiva Brasileira*, onde se vê originais dos bustos relicários em terracota do Mosteiro de São Bento da Bahia, à esquerda da foto, e uma vitrina com o busto relicário de Santa Luzia em madeira e prata martelada. Segundo Regina Real, a combinação de uma edificação modernista para exposição e o conteúdo exibido, mais uma vez fazia alusão a estratégia de associação do Barroco brasileiro aos princípios estruturantes do modernismo. (Real, 1958).

Três anos após participar da comissão organizadora dessa exposição, em 1958, Regina Real publica o livro *Museu ideal*. Ela intercala diversas das suas experiências para discutir “os princípios que devem reger a organização” (Real, 1958, p. 24-25) de um museu ideal, e critica o que ainda precisa ser repensado no país em cada uma das temáticas de museu a seguir: arte, ciência, histórico e sacro (nacional). Reparem nesta última tipologia elencada, sobressaindo-se ao museu de arte e ao histórico: eis que aparece o questionamento quanto à figura do “museu sacro nacional”. Lembremo-nos que esse assunto deveria estar bastante em pauta entre os profissionais da área, visto a proximidade da inauguração do MAS/UFBA em Salvador, fato que refletiu fortemente na publicação da autora. (Real, 1958). Assim, quando a autora apresenta sua visão de

museu ideal, no que diz respeito à concepção de um museu de tal tipologia — ou seja, “de arte sacra (nacional)” —, destaca que:

(d) Num museu sacro (nacional)

Devem figurar as imagens, alfaias, os objetos de culto que representem épocas, procedências com características acentuadas, influências locais ou raciais (Nordeste, Bahia, Minas, Rio, arte negra, cabocla, índia [sic], luso-brasileira, estrangeira). Não é necessário expor peças iguais ou que se repetem demasiadamente. Sempre o mesmo critério: despertar interesse sem enfado (Real, 1958, p.25).

Não se sabe se essa seria uma crítica à curadoria da *Exposição de Arte Sacra – Retrospectiva Brasileira*, ou ao museu em formação. Talvez, simplesmente, tenha sido a forma de a profissional contrapor alguma desavença técnica e conceitual em relação ao trabalho passado, no Congresso Eucarístico Internacional. O fato é que, à época, fins da década de 1950, cada vez mais se questionava a ideia de que a arte brasileira começava com o “descobrimento” do país pelos portugueses.

CAPÍTULO 4

**TENTATIVAS BRASILEIRAS DE
EMPLACAR UM MUSEU DE
MOLDAGENS NACIONAIS, AOS
MOLDES DO MUSEU DOS
MONUMENTOS FRANCESES
(1938-1961)**

4 TENTATIVAS BRASILEIRAS DE EMPLACAR UM MUSEU DE MOLDAGENS NACIONAIS, AOS MOLDES DO MUSEU DOS MONUMENTOS FRANCESSES (1938-1961)

Neste capítulo voltamo-nos aos detalhes de três tentativas de criação de um museu de moldagens nacionais no Brasil e, para tal, trazemos as dificuldades políticas, financeiras e logísticas dos planos de ação. Cabe lembrar que a formação de estabelecimentos da mesma tipologia na Europa (abordada no Capítulo 2), um século antes, também foi carregada de problemas que atrasaram suas implantações. A instauração desses museus, em sua maioria, partiu de esforços semelhantes ao caso brasileiro. Primeiro criava-se uma coleção de moldagens nacionais, e improvisava-se depósitos para armazenamento das peças, em porões ou edificações sem uso. Tão logo esses espaços precisassem ser desocupados, percebia-se a necessidade de um local definitivo e com infraestrutura adequada para as acondicionar. Ao mesmo tempo, oficinas iam se formando para dar conta da confecção e até mesmo para o restauro do acervo. E assim ocorreu a organização de oficinas e de museus de moldagens na Alemanha, Inglaterra, Espanha, França e Bélgica, como pode ser conferido nos boletins publicados na revista *Mouseion* nº 4, de 1928 (item 2.4.2.1 desta tese),

As ideias iniciais do PHAN em relação à criação de um museu de moldagens eram as de estabelecer esse equipamento cultural na Capital Federal, à época o Rio de Janeiro¹⁹². Contudo, por haver a possibilidade de financiamento para a implantação em São Paulo, esta se tornou uma das principais opções, sendo quase possível o ver concretizado no Parque Ibirapuera, por patrocínio da Comissão do quarto centenário da cidade. No entanto, um trágico acidente ocorrido em maio de 1953 inviabilizou as ações, e a crise instalada para a suspensão do acordo foi para além da falta orçamentária. A partir de 1954, as investidas para emplacar um museu da tipologia no país retornaram seu foco para o Rio de Janeiro — anexado ao Museu Nacional, na Quinta da Boa Vista —, porém sem muito fôlego e voltadas à expectativa de acolhimento pelo próprio Ministério da Educação e Cultura.

Os dois projetos, assinados por grupos de arquitetos renomados — o primeiro pela equipe de Oscar Niemeyer, o segundo pela de Alcides da Rocha Miranda —, não foram executados, principalmente pela falta de recursos. O projeto do museu de moldagens no Ibirapuera acabou totalmente engavetado e esquecido, já o da Quinta da

¹⁹² Alguns documentos ou reportagens de jornal deixam implícita a ideia de que houve um outro projeto de museu de moldagens nacionais, por parte do PHAN, que também acabou engavetado durante a década de 1940. Todavia, não foi encontrado qualquer documento que apresente algo mais concreto sobre a possível proposta.

Boa Vista foi publicizado em pelo menos duas revistas importantes para a consolidação da arte e arquitetura brasileiras do período — a *Habitat* e a *Módulo* —, e, também, no Primeiro Congresso de Museus, em 1956, sendo, assim, exposto e discutido em seções referentes à arquitetura de museus.

A pauta da arquitetura de museus modernistas muito interessava ao PHAN, ainda mais para abrigar objetos referentes ao período barroco, consagrado pela instituição. Logo, esses espaços trariam a junção perfeita dos valores da arte colonial e da arquitetura moderna — mais uma das estratégias e instrumento para ratificar os ideais da instituição e para colocar o Barroco como um marco da história da arte nacional. Nessa celeuma estaria inserido o museu de moldagens, e tanto o projeto de Niemeyer quanto o de Alcides, se executados, teriam esse viés.

Os esforços para efetuar pelo menos parte da concepção inicial resultaram em um convênio entre o Patrimônio Histórico e Artístico Nacional e a Fundação Armando Alvares Penteado para a exposição *Barroco no Brasil*, que marcou a inauguração do Museu de Arte Brasileira, em 1961. Nas próximas seções desta tese, as minúcias dos três projetos mencionados serão destacadas, bem como as de exposições congêneres contendo moldagens como recursos expográficos e que tenham ocorrido durante as tentativas em destaque, conforme tabela 12.

Tabela 12: Projetos de museus de moldagens e exposições em organização ou parceria com o PHAN, período de 1938 até 1961.

Projeto idealizado	Exposição relacionada	Acervo exposto
Museu de Moldagens no Parque Ibirapuera/SP – Pavilhão de Exposição de Arte Brasileira (1953)	Pavilhão do Estado de Minas Gerais, na Exposição dos Estados no IVCSP	Moldagens de profeta e outros itens – 1 un.
	Pavilhão da Exposição Histórica do IVCSP	Moldagens de profetas e outros itens – 2 un.
	Colóquio de Estudos Luso-brasileiros (1954) no Ibirapuera, São Paulo/SP IVCSP	Fotografias
Museu de Moldagens na Quinta da Boa Vista/RJ – Alcides da Rocha Miranda (1954)	Exposição do projeto no Primeiro Congresso de Museus (1956) em Ouro Preto/MG	Moldagens Mquetes Fotografias
Convênio de Museu dos Monumentos Nacionais com a FAAP (1961)	Exposição <i>Barroco no Brasil</i> – inauguração do Museu de Arte Brasileira da FAAP, em São Paulo/SP	Moldagens Esculturas Pinturas

Elaboração própria, 2024.

Na tabela acima consta o registro do Colóquio Internacional de Estudos Luso-brasileiros (1954) realizado no Ibirapuera, São Paulo, como parte do quarto centenário da cidade. Embora não nos aprofundemos nesse evento, vale o mencionar por sua relevância histórica, já que nele se articulou uma exposição de fotografias planejada por Oscar Campiglia, do Departamento de Cultura e Ação Social de São Paulo, com apoio de Miranda. Essa mostra reuniu imagens de obras de arte tradicionais brasileiras e

contou ainda com a colaboração do PHAN na Bahia, que disponibilizou negativos de monumentos para ampliações fotográficas. (Góes, 2014). Os demais eventos listados serão destrinchados ao longo do restante deste quarto capítulo.

4.1 As tratativas para um museu de moldagens no Parque Ibirapuera e o IV Centenário de São Paulo (1952-53)

Como visto no Capítulo 2, as Exposições Universais do século XIX exportaram modelos de eventos comemorativos presenciables em muitas capitais ou grandes centros ocidentais. Na ocasião, articulava-se a criação ou revitalização de parques e pavilhões para abrigar mostras que contivessem recortes de produções nacionais e de nações amigas, exaltando suas histórias oficiais. Em muitos casos, as edificações desocupadas virariam sedes de museus, como observado na França — a estrutura de atração desse tipo fora usada para a organização do Museu de Escultura Comparada em 1882, no Trocadéro, que foi, por sua vez, transformada em Palácio Chaillot para ser palco da Exposição Universal de 1937, depois denominada “Museu dos Monumentos Franceses”. O caso da Bélgica foi muito parecido, quando do cinquentenário da independência do país resultaram parques, museus e uma oficina de moldagens nacionais, que logo foi incorporada ao Museu Real de Arte e História (MHRA).

No Brasil do século XX não foi muito diferente, para corroborar com o nacionalismo emergente, muitas foram as celebrações de datas importantes para seus grandes centros. A exemplo de Belo Horizonte, que promoveu Exposição de Arte Tradicional Mineira, contendo, entre outras peças moldagens do PHAN, no antigo Cassino da Pampulha para festejar seus 50 anos. Porém, para os preparativos dos 400 anos da maior cidade do país, o projeto envolvendo as referidas moldagens nacionais foi ainda mais ambicioso.

No início da década de 1950, São Paulo já havia se tornado o maior centro industrial do Brasil. A programação para o aniversário de 400 anos de sua fundação foi elaborada com antecedência para articular múltiplos eventos simultâneos, que ocorreriam durante todo o ano de 1954, no intuito de consolidar sua imagem como capital econômica e cultural do país. Nesse espírito foi criada em 1951 a Comissão do IV Centenário de São Paulo (IVCSP), vinculada ao Serviço de Comemorações Culturais¹⁹³ e presidida pelo industrial Francisco Matarazzo Sobrinho — o Cicillo

¹⁹³Autarquia criada no âmbito da prefeitura municipal, em 1951, com a finalidade exclusiva de tratar sobre as comemorações do IV Centenário de São Paulo. Seria extinta no término das festividades, programado para o fim do ano de 1954, entretanto, apostava na permanência de parte das atividades e que estas pudesse ser incorporadas ao patrimônio cultural de São Paulo.

Matarazzo¹⁹⁴. Este já era à época um grande mecenazgo e movimentava bastante o cenário das artes plásticas no Brasil, sobretudo o da arte moderna.

Alguns dos pontos altos das comemorações na capital paulista seriam a Feira Internacional da Indústria de São Paulo, a II Bienal de Arte, e a Mostra dos Estados da União, em edifícios desenhados por Niemeyer, marcando a inauguração do Parque Ibirapuera¹⁹⁵. (Macedo, 2009). No âmbito das artes plásticas, de acordo com o Relatório Preliminar do Serviço de Comemorações Culturais escrito por Roberto Meira, estavam previstas desde o início de 1952 quatro ações:

- a) Exposição com um panorama da cultura plástica contemporânea (últimos 50 anos) — em parceria com o Museu de Arte (MASP)¹⁹⁶;
- b) exposição de arte brasileira — *Do descobrimento ao Modernismo* — a ser organizada por Lourival Gomes Machado e Luís Saia, do DPHAN/SP;
- c) exposição de arte moderna — mostra produzida a partir de uma competição nacional, sob coordenação do Museu de Arte Moderna (MAM/SP) e direção de Fernando Millan¹⁹⁷.
- d) exposição internacional de arte — com um amplo panorama histórico da “evolução da arte”, organizada por Sérgio Milliet¹⁹⁸. (Meira, 1952).

¹⁹⁴ Francisco Matarazzo Sobrinho (1889-1977), ou Ciccillo Matarazzo, industrial e grande mecenazgo das artes no Brasil no século XX. Idealizou o Museu de Arte Moderna de São Paulo (MAM-SP) e a Bienal de Arte de São Paulo. Presidiu a Comissão do IV Centenário. A ideia de uma comissão municipal mista, com representantes dos setores público e privado, veio do então governador do Estado, Lucas Nogueira Garcez.

¹⁹⁵ O parque público estava reivindicado junto à prefeitura municipal pelo menos desde 1920. A respeito dos conflitos e tensões em relação à construção do parque, ver mais em: Barone, 2017.

¹⁹⁶ O MASP foi inaugurado em 1947. À época existiam apenas o Museu Paulista (antigo Museu do Estado) e a Pinacoteca do Estado. (Bardi, 1992 *apud* Magaldi, 2017).

¹⁹⁷ Fernando Millan (1924-1998), galerista e colecionador paulista. No início dos anos 1950 foi diretor da mostra do IVCSP. Na década de 1960 abriu um antiquário e se tornou também *merchant* de arte. Amigo pessoal de vários artistas modernistas, logo inaugurou sua galeria. Participou também das diretorias de instituições culturais de São Paulo, como o MAM-SP e a Bienal, e do conselho do MASP. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrad/fq12029811.htm>. Acesso em: nov. 2024.

¹⁹⁸ Sérgio Milliet (1898-1966), escritor, crítico de arte, sociólogo, tradutor e pintor. Nasceu em São Paulo, mas cresceu na Europa. Em sua biografia destaca-se que em seu retorno ao Brasil participou da Semana de Arte Moderna de 1922. Em 1935, liga-se a Paulo Duarte e Mário de Andrade, entre outros, que idealizaram o Departamento de Cultura da Prefeitura de São Paulo, sendo então nomeado chefe da Divisão de Documentação Histórica e Social. Na década de 1950, foi diretor artístico do MAM/SP e diretor da 2^a, 3^a e 4^a Bienal Internacional de São Paulo. Aposentou-se em 1959. Disponível em: <https://www.escritoriodearte.com/artista/sergio-milliet>. Acesso em: jan. 2025.

A proposta de Luís Saia, representante do PHAN em São Paulo, e do crítico da arte Lourival Gomes Machado¹⁹⁹, era para uma mostra cujo título provisório seria *Arte Brasileira* (ANEXO 4), e previa, como o próprio nome dizia, uma grande exposição retrospectiva da arte do país, que “compreenderia ainda arquitetura, pintura, escultura e vários setores das artes aplicadas” (Matarazzo, 1952b, p.3).

A proposta curatorial inicial da exposição de arte brasileira previa um projeto composto de pelos menos dois núcleos, ambos com o objetivo de documentar as “etapas evolutivas da arte brasileira, desde o descobrimento até nossos dias” (Machado; Saia, 1952, p.1). O primeiro seria um panorama geral da arte do país, exibido por até 4 meses na marquise do Ibirapuera, e não à toa apresentaria 1500 peças. O critério de classificação inicial adotado por Machado e Saia seria por século, a partir do XVI. A seguir, vemos tal separação e ainda a quantidade aproximada de peças selecionadas de cada período:

- XVI - 50 peças;
- XVII - 200 peças;
- XVIII até os 20 primeiros anos do século XIX - 300 peças;
- XIX - 150 peças referentes à Missão Francesa, e 50 aos primórdios do Academicismo;
- XIX - 150 peças da decadência acadêmica, e 130 da primeira geração modernista e de independentes.

¹⁹⁹ Lourival Gomes Machado (1917-1967), crítico de arte, historiador da arte, professor, cientista político, jornalista. Em 1939, tornou-se assistente da cadeira de sociologia da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo (FFLCH/USP). Em 1941 fundou com outros intelectuais brasileiros a revista *Clima*, com a qual pretendiam renovar a crítica de arte, de literatura, de cinema e de teatro no Brasil. Em 1942, colaborou como crítico de arte na *Folha da Manhã* e, em 1946, tornou-se redator de política internacional do jornal *O Estado de S. Paulo*, no qual passa a escrever críticas um ano depois. De 1949 a 1951 dirigiu o Museu de Arte Moderna de São Paulo (MAM/SP). Em 1951 é nomeado diretor-artístico da 1^a Bienal Internacional de São Paulo. Três anos depois, ministrou aulas de história da arte e estética na Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da USP (FAU/USP), da qual foi diretor em 1961 e 1962. Entre 1956 e 1962, foi responsável pela seção de artes plásticas no *Suplemento Literário* de *O Estado de S. Paulo*. Foi comissário da representação do Brasil na 29^a Bienal de Veneza, em 1958, e mais uma vez diretor-artístico da 5^a Bienal Internacional de São Paulo. Em 1961, organizou a exposição *Barroco no Brasil* (MAB/FAAP), e iniciou os acordos para a transferência do acervo do MAM/SP para a USP. Autor de publicações como *Retrato da arte moderna no Brasil* (1947), *Teorias do Barroco* (1953) e *Reconquista de Congonhas* (1960), escreveu ainda o capítulo *Arquitetura e artes plásticas*, de *História geral da civilização brasileira* (1960), organizado por Sérgio Buarque de Holanda e Pedro Moacyr Campos. Disponível em: <https://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoas/101-lourival-gomes-machado>. Acesso em: jan. 2025.

Reparam que a quantidade de obras destinadas a cada época representa o grau de importância dado a cada período da arte brasileira pelos proponentes. Além desses objetos, a exposição contaria com recursos didáticos, como pranchas elucidativas e fotografias de arquitetura. (Machado; Saia, 1952).

Já o segundo núcleo da exposição seria um conjunto de unidades especializadas e permanentes (Machado; Saia, 1952), no intuito de estimular a criação de museus temáticos em prédios históricos. De tal modo, seria

[...] representado pela instalação, em monumentos arquitetônicos de alta significação para a história da arte paulista, de pequenos museus especializados em uma época ou um gênero artístico. Assim, o programa mínimo da Exposição de Arte Brasileira deverá compreender, no mínimo, **a criação de um museu de arte religiosa jesuítica, outro de arte do ciclo bandeirista no século XVII e outro de arte do ciclo bandeirista no século XVIII**, preferivelmente em imóveis já tombados e restaurados pelo Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional e cuja apropriação pelos poderes públicos possa ser alcançada em tempo hábil. A função original dos imóveis possibilitará a distribuição e colocação das peças em seus ambientes, tornando-se assim exequível, sobretudo no caso das moradias, a recomposição de interiores da época. Uma vez encerrada a exposição, os núcleos especializados passariam a funcionar como museus permanentes, ficando, pois, como realizações da Comissão do IV Centenário. As peças tomadas por empréstimo para o período da exposição inicial seriam paulatinamente substituídas por peças de propriedade oficial, sendo a direção dos museus confiada a organismos estatais competentes (Machado; Saia, 1952, p.1, grifo nosso).

Um terceiro núcleo havia sido imaginado por Machado e Saia para compor o projeto da exposição de arte brasileira — caso houvesse “mais fôlego” —, e seria uma possível extensão dos núcleos especializados, apresentando outras categorias museológicas, como um museu do café em uma fazenda histórica ou um museu militar em um forte do litoral. (Machado; Saia, 1952). Isto é, nada de novo quanto aos temas e ideias de museus representativos da arte e da identidade brasileiras, que se repetiam mais uma vez em seu enquadramento enquanto sinônimos do patrimônio nacional, sobretudo o religioso e militar, ou das elites. No entanto, dois grandes ciclos paulistas eram agora enaltecidos com mais força: o bandeirista e o cafeeiro.

Curiosamente, ambos os profissionais retiraram a proposta enviada em 31 de março de 1952 à Comissão do IVCSP. Por isso, em setembro daquele ano, na qualidade de presidente da Comissão, Ciccillo Matarazzo, solicitou à direção-geral do PHAN que organizasse uma exposição com a mesma temática, para compor o que já estava previsto no programa artístico das comemorações paulistas. A contrapartida anunciada na carta estava bem clara: “adiantamos que as despesas com a mesma correrão pela verba desta Autarquia, pelo que solicitamos, se possível, um orçamento aproximado do seu custo” (Matarazzo, 1952a, p.1). No momento também foi pedido um esquema da

exposição, que deveria abranger “todos [os] setores das artes plásticas e arte aplicada” (*Ibid.*), de modo a causar muita repercussão entre os visitantes. (Matarazzo, 1952a).

O pedido foi a oportunidade ideal para Rodrigo Melo Franco de Andrade tentar emplacar o sonhado museu de moldagens. Então, por já ter um programa expositivo um pouco mais amadurecido a partir das experiências realizadas desde 1938 com moldagens entre seus recursos, ele construiu seu melhor argumento para alavancar o projeto engavetado há anos, enumerando as vantagens de se exibir em São Paulo obras integradas à arquitetura colonial que jamais conseguiram ser transportadas para lá. Logo, o diretor aceitou prontamente o convite e apresentou a sua proposta de exposição de arte brasileira, contendo o seguinte em seu escopo:

1 – Artes maiores do período colonial:

Para que um núcleo expressivo de obras de arte originais do período colonial fossem reunidas e expostas em São Paulo, seriam encontradas dificuldades talvez irremovíveis, à vista da parte mais importante e numerosa das mesmas obras se achar integrada em monumentos de arquitetura religiosa e civil situados em pontos distantes do território nacional, tudo indicando que os respectivos proprietários se oporiam a autorizar a sua retirada, mesmo temporária e para finalidade de relevante utilidade pública. Parece, portanto, de bom alvitre — afim [sic] de se corresponder ao objetivo da Comissão do VI Centenário da cidade de São Paulo no sentido [de] a exposição oferecer um panorama tão completo quanto possível do desenvolvimento da arte nacional —, adotar-se o critério de apresentar esse panorama por meio de reproduções. A circunstância da Diretoria do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional já possuir um número considerável de moldagens diretas de elementos de arquitetura e obras de escultura tradicional, entre os de maior valor do país, propicia ainda a vantagem de adiantar o trabalho da exposição.

O esquema desta constaria em

- a) Coleção de moldagens diretas de arquitetura colonial de Pernambuco, Bahia, Sergipe, Maranhão, Minas Gerais, Rio de Janeiro e Pará, com o propósito de oferecer à apreciação pública, em recinto adequado, os elementos mais característicos ou valiosos dos monumentos da arte tradicional brasileira;
- b) Coleção de moldagens diretas de obras de escultura colonial, compreendendo as produções mais importantes de Frei Agostinho da Piedade, Antônio Francisco Lisboa (o Aleijadinho) e outros mestres.

A essas reproduções, propõe-se acrescentar:

- c) Exposição de obras originais de arte lítica e cerâmica de Santarém, tendo como núcleo a coleção Frederico Barata;
- d) Exposição de originais de obras de pintura existentes no Brasil, desde o século XVI até o período contemporâneo, limitado o número a 300 no máximo;
- e) Exposição de originais de peças de mobiliário luso-brasileiro tradicional, escolhidas entre as de coleções públicas e particulares de São Paulo (Andrade, 1952a, p.1-2).

Para embasar sua argumentação, Franco de Andrade, assessorado por Eduardo Tecles, pôde também apresentar todos os cálculos necessários para expor a complexidade de um projeto expositivo envolvendo peças de grande dimensão, além de estabelecer as metragens mínimas para os serviços administrativos e oficina, deixando

até mesmo margem para uma possível ampliação em futuro museu. Destarte, continuou o ofício nº 944, de 18 de setembro de 1952:

a relação das moldagens já existentes no depósito desta repartição é a que se encontra nas folhas anexas, com indicação das respectivas dimensões. Quanto ao local requerido para abrigá-las, corresponde, aproximadamente, a 120 metros de superfície. Havendo, porém, necessidade de um recuo de 10 metros para apreciação conveniente das peças a serem apresentadas, pode ser estimada em cerca de 1.200m² a área adequada para a sua exposição, área essa que deverá ser elevada talvez ao dobro para comportar as moldagens ainda por fazer, assim como as exposições temporárias, atelier de reparos e serviços administrativos.

Cumpre advertir, no entanto, que os elementos adiantados acima, afim [sic] de servir de base de cálculo da área a ser construída para a exposição, são fornecidos apenas a título de subsídios elucidativos, uma vez que as dimensões da edificação destinada à mesma exposição terão de depender sobretudo do partido que o arquiteto adotar, à vista do programa. É, pois, perfeitamente possível que a construção a ser projetada utilize uma área muito menor, embora correspondendo plenamente ao objetivo que se visa a alcançar.

Importa acrescentar, por fim, que toda a parte da exposição constituída de moldagens de arquitetura e escultura poderá ser instalada e organizada com feição permanente, passando a constituir um museu dos monumentos de arte tradicional brasileira, semelhante ao *Musée des Monuments Français*, instalado no *Palais de Chaillot*, em Paris.

Em anexo, submeto a V. Excia. a estimativa aproximada das despesas com a exposição, excluindo o curso da construção do edifício para abrigá-la.

Aguardando o pronunciamento desta egrégia Comissão sobre o esquema proposto, para orientação das providências que esta Diretoria terá de tomar, apresento a V. Excia. os protestos do meu alto apreço (Andrade, 1952a, p.2, grifo nosso).

A partir de então, Franco de Andrade passa a nomear o projeto em suas correspondências também como “Museu dos Monumentos Nacionais”, e deixa claro que já se atualizara quanto aos moldes de sua referência, que desde 1937 seguia naquele formato. Ainda em 1952, o diretor-geral do PHAN publicou o livro *Brasil: Monumentos históricos e arqueológicos*, do Instituto Pan-Americano de Geografia e História (IPGH), da Comissão de História, no México²⁰⁰, onde também deixa expressada sua grande

²⁰⁰ O livro é o resultado da série *Monumentos Históricos da América*, organizada pelo Instituto Pan-Americano de Geografia e História do México, que apresentava as reflexões e experiências em relação à proteção do patrimônio nacional nos países americanos, operação incentivada pelas Conferências Internacionais Americanas, ou Conferências Interamericanas, órgão que, quando extinto, teve suas funções absorvidas pela Organização dos Estados Americanos. (Guedes, 2012). Em 2012, a publicação é reeditada em fac-símile e comentada pelo IPHAN.

referência ao descrever uma listagem dos museus subordinados PHAN, citando o projeto do museu de moldagens entre os museus em organização naquele período pela instituição que dirigia²⁰¹. Dessa forma, destaca que era um projeto “destinado a recolher e expor moldagens de esculturas e elementos de arquitetura tradicional do país, executadas pela D.P.H.A.N” e que “o museu deverá ter feição semelhante à do *Musée des Monuments Français*” (Andrade, 2012, p. 234).

Para tentar reduzir gastos com a construção de um pavilhão do porte necessário, em maio de 1953 a Comissão do IVCSP começou a procurar por um espaço já existente que atendesse à demanda do empreendimento. O imóvel escolhido estava situado na Estrada Washington Luiz e pertencia à Caixa Econômica Federal (CEF) (Matarazzo, 1953a). Além de estar abandonado, à época possuía amplo salão, que certamente poderia ser adaptado ao museu pretendido. Em consulta sobre a cessão do espaço, apareceu um entrave: a edificação já havia sido prometida para o uso do Governo do Estado. Ao contatar o governador, Cicillo Matarazzo explicou o projeto que tinha para o imóvel e ainda ofereceu a revitalização das áreas verdes do seu entorno, conforme pode-se ver:

A Comissão do IV Centenário da Cidade de São Paulo tem o maior interesse em expor ao público, por ocasião das festividades de 1954, o acervo das reproduções em tamanho natural, das principais obras de escultura e arquitetura tradicionais do Brasil, doadas a esta Comissão pelo Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, por seu Diretor Dr. Rodrigo de Mello Franco Andrade.

Depois de acurados estudos e tendo em vista as dificuldades que uma exposição de tal vulto apresentam, considerou esta Comissão a possibilidade de utilizar o imóvel pertencente à Caixa Econômica Federal de São Paulo, situado na Estrada Washington Luiz, esquina da rua Braz Arzão, próximo ao aeroporto de Congonhas.

Nos primeiros entendimentos havidos com o Sr. Arthur Antunes Maciel, presidente daquele estabelecimento, ficou esclarecido que o referido imóvel é objeto de compromisso de permuta com o Governo do Estado de São Paulo e, assim, o assunto só poderia ter solução mediante o consentimento de vossa excelência.

O edifício existente no referido imóvel e que se encontra abandonado, com ligeiras reformas, prestar-se-ia admiravelmente ao fim a que se pretende. Além disso, rodeado de considerável área de aproximadamente 20 mil metros quadrados, poderia ser ajardinado, transformando-se destarte em um excelente logradouro público.

Venho, pois, solicitar a anuência de vossa excelência ao uso daquele imóvel pela Comissão do IV Centenário (Matarazzo, 1953b, p.1).

²⁰¹ Rodrigo Melo Franco de Andrade anuncia que no período estavam em organização ainda os seguintes museus: (1) Casa de Victor Meirelles, em Florianópolis/SC; (2) Museu do Diamante, em Diamantina/MG; (3) Museu de Moldagens; (4) Museu Regional de São João del Rei/MG; (5) Casa dos Ottoni, em Serro/MG; (6) Museu Regional de Caeté/MG; (7) Museu das Bandeiras, Goiás/GO. (Andrade, 2012).

Infelizmente, a investida não obteve sucesso. A Comissão recebeu uma resposta negativa do governador quanto à possibilidade de uso do imóvel, e o motivo foi a impossibilidade de cessão por tempo indeterminado, visto que após as comemorações o museu criado precisaria de uma sede permanente. (Matarazzo, 1953c).

4.1.1 *Acervo programado para o museu de moldagens do Ibirapuera*

No primeiro esboço do programa enviado em 1952 para a Comissão do IVCSP constava uma relação das moldagens a ser transferidas para o ambicionado museu de moldagens nacionais. Ele considerava o repertório padrão já bastante divulgado (e apresentado no subitem 3.3 desta tese), com peças moldadas nos monumentos das cidades mineiras de Catas Altas, Congonhas do Campo, atual Barão de Cocais (antiga Arraial de São João do Morro Grande), Ouro Preto, Sabará, São João del Rei, além de trabalhos realizados em Salvador e em São Miguel das Missões, no Rio Grande Do Sul.

A chance de emplacar, finalmente, o museu de moldagens em uma exposição de arte brasileira fez com que Franco de Andrade cogitasse expandir o repertório do PHAN. Assim, ele enviou o técnico Tecles para fazer a análise na Bahia, Pernambuco e Paraíba, a fim de averiguar tal possibilidade. A lista com as sugestões do perito foi incrementada, abrangendo mais localidades brasileiras. (Tecles, 1952). Os monumentos cujas moldagens foram propostas estão destacados a seguir:

- Bahia: portada do Paço do Saldanha (Liceu)²⁰², Palacete Berquió; Secretaria de Educação; elementos da Ordem 3^a de São Francisco; portada do Pilar; portada do Convento da Lapa; portada do Paço do Bispo; portada do Solar do Ferrão; porta de madeira do Ferrão; portada no Largo do Cruzeiro de São Francisco.
- Pernambuco: elementos (sereias) da portada de São Pedro dos Clérigos e dos Leões, existentes no adro do Convento de São Francisco de Recife; duas portadas, uma da Igreja do Sagrado Coração de Jesus e outra do Convento de Santo Antônio de Igarassu.
- Sergipe: elementos da Igreja de Comendadora ou Santo Amaro.
- Paraíba: um dos três pelicanos do Cruzeiro do Convento de São Francisco; leões dos muros laterais do Convento de São Francisco (por serem diferentes dos de Recife); elementos da Igreja da Fazenda da Guia (no interior do Estado), pois a fachada possui frutos regionais; a capela hexagonal do

²⁰² A moldagem do Paço do Saldanha foi a única peça realizada. Os demais itens acima citados não chegaram a ser moldados.

Engenho do Patrocínio, por apresentar elementos da flora local em sua composição clássica.

- Maranhão: uma portada de arquitetura civil; e carrancas de um chafariz. (Tecles, 1952).

A Nota Técnica de Tecles foi enviada para Alcides da Rocha Miranda, para que este opinasse sobre a viabilidade de incluir mais peças, o arquiteto, por sua vez, acrescentou à lápis, em 14 de dezembro de 1952, que indicava apenas os dois dos leões citados, devido ao pouco tempo disponível para a ação. (Tecles, 1952). Pela lista do perito, podemos inferir o critério aludido em seus estudos sobre novos ornamentos e monumentos para serem moldados — tal seria possuírem características que conferissem uma certa brasiliade à arte colonial, e que retirassem o caráter estritamente religioso que até então caracterizava massivamente a coleção de moldagens nacionais²⁰³. É perceptível que ele procurou elementos exóticos, como frutos típicos ou releituras de animais em monumentos civis, mas sem ainda conseguir abstrair a valoração institucional, dada sobretudo ao patrimônio religioso.

Mundo do estudo de Tecles e da sugestão de Miranda, Franco de Andrade selecionou alguns monumentos extras e enviou uma carta ao presidente da Comissão IVCSP, explicando e atualizando os valores referentes à exposição planejada, juntamente com o projeto de construção do pavilhão, já elaborado pela equipe de Oscar Niemeyer. Com isso, o diretor-geral do PHAN buscava o quanto antes a deliberação da Comissão, autorizando a execução do projeto, agora frequentemente intitulado como “Museu de Moldagens de Monumentos Nacionais”.

Ambos os documentos seguiram então para deliberação da maioria dos membros da Comissão na última reunião de maio daquele ano. Junto à carta do diretor do PHAN estava também a relação das moldagens prontas, ou quase prontas, e a descrição dos gastos para desmontagem, embalagem e transporte do repertório já existente no depósito do órgão, na Mangueira. No entanto, ele ousa ainda mais e sugere a confecção de moldagens inéditas, de localidades brasileiras ainda não abrangidas na proposta inicial, aquela enviada em 1952. Por isso, pediu urgência na apreciação da Comissão quanto à viabilidade orçamentária em as produzir, e solicitou que continuassem com a aprovação do orçamento destinado à construção do pavilhão, a fim de que pudesse planejar a execução, ou não, das novas moldagens a tempo da inauguração do museu, que deveria ser no ano seguinte. (Andrade, 1953b). Os dados

²⁰³ A ausência de elementos do Norte do país seria minimizada com a inserção a lápis, por Tecles, de duas peças da capital paraense, onde destaca um dos púlpitos da Igreja de Santo Alexandre e a portada da Igreja do Carmo, em Belém. (Tecles, 1952).

da referida carta, com as novas moldagens nacionais propostas foram compilados abaixo, na tabela 13:

Tabela 13: Proposta do PHAN para confecção de novas moldagens nacionais para compor o acervo do museu de moldagens nacionais, no Parque Ibirapuera em São Paulo/SP, em 1953.

Local (Estados brasileiros)	Moldagem de monumento	Despesa estimada (confecção, embalagem e transporte p/SP)
Salvador (BA)	Portada do Paço do Saldanha	Cr\$90.000,00 (em andamento, aguardava resarcimento)
	Portadas: Palacete Berquó, Paço da praça Anchieta nº 8 e a do Solar Ferrão	Cr\$200.000,00
Recife e Olinda, (PE)	Leão de pedra (Convento de São Francisco de Olinda) e elementos da portada da Igreja de São Pedro dos Clérigos de Recife.	Cr\$50.000,00
João Pessoa (PB)	Duas esculturas do Convento de São Francisco e uma portada de edificação civil	Cr\$40.00,00
Rio de Janeiro (à época DF)	Fonte pública atribuída ao mestre Valentim	Cr\$65.000,00
	Portada da antiga Fortaleza de São José - Ilha das Cobras	Cr\$80.000,00

Elaboração própria, a partir de Andrade, 1953b, p.1-2.

A moldagem do Paço do Saldanha, em Salvador, já havia sido iniciada com recursos próprios do PHAN, mesmo sem a anuência da Comissão do IVCSP. O propósito de Franco de Andrade em ter sua realização autorizada o quanto antes era o de incluir rapidamente em seu repertório de moldagens um exemplar de arquitetura civil e de fora de Minas Gerais, numa tentativa de deixar a coleção mais “brasileira”. A medida foi tomada, possivelmente, por temer a reprovação ou uma repercussão negativa de seu projeto, por este ser parcial ao que propunha — no caso, mostrar uma maior abrangência do patrimônio nacional brasileiro. Assim, ele solicitou a “autorização da entrega imediata da importância de Cr\$200.00,00 destinada ao custeio dos serviços já em andamento” (Andrade, 1953b, p.1). Destacamos o trecho que explica as tensões do diretor do PHAN em relação à criação de mais repertório de moldagens nacionais:

Quanto às moldagens ainda a fazer, uma das quais em fase de execução, ficará a critério da ilustre Comissão que vossa excelentíssima dignamente preside deliberar sobre a extensão maior ou menor dos trabalhos a realizar ainda. **À vista da predominância talvez demasiada das reproduções de arte religiosa verificada no acervo das moldagens existentes há conveniência manifestar de acrescentar ao conjunto um certo número de reproduções de obras representativas da arquitetura e escultura civil ou profana de nosso patrimônio tradicional.** Com esse objetivo, foi iniciada a moldagem, da riquíssima portada do Paço do Saldanha, na capital da Bahia, cuja despesa montará à cerca de Cr\$90.000,00, planejando-se executar também a reprodução de mais algumas portadas de casas nobres baianas, tais como a do Palacete Berquió, do Paço episcopal, da praça Anchieta nº8, da atual Secretaria estadual de Educação, do

Solar Ferrão, com a despesa avaliada em Cr\$200.000,00, inclusive acondicionamento e transporte (Andrade, 1953b, p.1-2, grifo nosso).

Apesar de não explicitar que o acervo deveria ser menos religioso para agradar os mecenias paulistas, a proposta de ampliação das moldagens presente na tabela 13 traz que, na prática, não havia novidade na escolha dos monumentos a ter seus elementos reproduzidos e eternizados como símbolos nacionais em um museu da tipologia. Os exemplares permaneciam restritos às edificações eclesiásticas, militares, e palacetes oficiais, representando apenas uma parcela muito pequena da diversidade do patrimônio nacional. Isto é, o acervo formado era repetitivo e concentrado em um perfil único de bens. Essa era a mesma prática que se refletia em outras frentes de atuação do PHAN, a exemplo de tombamentos — segundo Rubino, entre 1937 e 1967 só eram tombadas, basicamente, fontes, fortificações, casarios civis e igrejas. (Rubino, 1996).

No que lhe dizia respeito, Franco de Andrade menciona pela terceira vez (ver também no ANEXO 8) seu modelo para seguir por mais de 2 décadas apostando muitas fichas no projeto:

A construção projetada se destina a abrigar e exibir ao público, permanentemente, moldagens e reproduções de algumas das principais obras de escultura e arquitetura tradicional de nosso país, para constituir em São Paulo um museu dos monumentos nacionais, à feição do *Musée des Monuments Français* aludido no **ó**ício anterior. Essas moldagens, na sua maior parte, já foram executadas por iniciativa desta repartição desde muitos anos e serão transferidas e instaladas no futuro museu, logo que o mesmo possa recebê-las, ao mesmo tempo que outras em fase de execução e a fazer ainda, em diversas localidades do país. Vai em anexo a relação completa das peças já moldadas, acompanhada das respectivas fotografias. O projeto da construção, de autoria do arquiteto Oscar Niemeyer, foi elaborado à vista das moldagens existentes planejadas, com a disposição e as dimensões adequadas a comportá-las e expô-las nas condições mais favoráveis. Importa observar que o acervo já recolhido e a ser enriquecido com as novas reproduções propiciará uma visão do conjunto das artes brasileiras tradicionais, certamente mais exata e expressiva que quaisquer exposições de obras originais por ventura sugeridas para as comemorações do centenário de São Paulo, nem só porque reúne manifestações arquitetônicas e escultóricas procedentes de regiões distantes e diversas do país, mas também pelas proporções monumentais das peças exibidas (Andrade, 1953b, p.1, grifos nossos).

Uma vez tendo em mãos um projeto arquitetônico para o museu — projeto tal assinado e endossado por um grupo de arquitetos renomados, e cujos princípios teóricos estavam em consonância com as ideias do PHAN —, outros detalhes importantes para a viabilização completa do plano já estavam em andamento. Aparentemente, para o êxito total da ação ainda era necessário construir o pavilhão em uma fatia do terreno do Parque Ibirapuera, além de providenciar o envio seguro do

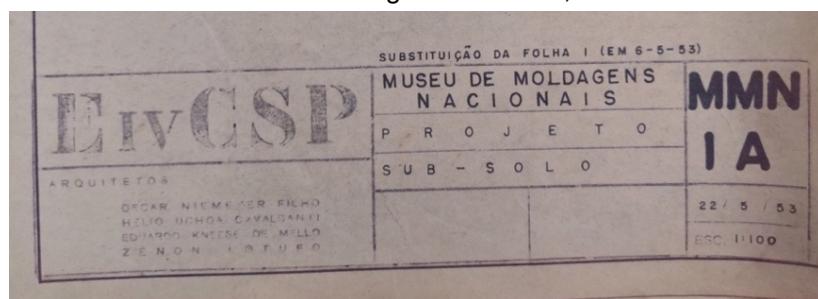
acervo, já que havia até mesmo uma data especial para a inauguração: o aniversário de 400 anos da metrópole. A partir daquele momento de entendimento quase cabal, Franco de Andrade convocou a Comissão do IVCSP a ser mais ativa na curadoria do acervo a ser enviado, já que carecia de um orçamento vindo da mesma para iniciar a produção. Todos esses fatores, certamente, encheram o discurso de Franco de Andrade de esperança quanto à concretização das ações desde cedo instituídas nas políticas públicas que empreendia em nome do PHAN. Àquela altura dos acontecimentos, faltava apenas a deliberação favorável da Comissão para a autorização da construção do pavilhão, cujos detalhes serão vistos adiante.

4.1.2 Projeto arquitetônico de um pavilhão para o museu de moldagens por Oscar Niemeyer

Com a recusa de uso do imóvel que era da Caixa Econômica Federal, o Serviço de Engenharia da Comissão do IVCSP — em colaboração com os arquitetos Oscar Niemeyer, Hélio Uchoa Cavalcanti, Eduardo Kneese de Mello e Zenon Lotuelo — elaborou o projeto de um pavilhão destinado a abrigar o museu de moldagens, incluindo no Parque Ibirapuera. O projeto arquitetônico e as plantas baixas foram assinados em 22 de maio de 1953²⁰⁴ (figura 85), com quatro pranchas em escala 1:100 contendo respectivamente:

- Planta do subsolo;
- planta do pavimento térreo;
- cortes longitudinais e transversais;
- fachadas.

Figura 85: Foto de detalhe contendo a legenda do desenho técnico da planta do subsolo do museu de moldagens nacionais, 1953.



Fonte: Arquivo Público da Cidade de São Paulo, pastas: Comissão do IV Centenário da Cidade de São Paulo – Interessado: Serviço de Engenharia, Assunto: Apresenta projeto e orçamento para construção do museu de moldagens nacionais. Foto: Autoria própria, dez. 2023.

²⁰⁴ Pranchas encontradas no Arquivo Público da Cidade de São Paulo, nas seguintes pastas: Comissão do IV Centenário da Cidade de São Paulo – Interessado: Serviço de Engenharia; Assunto: Apresenta projeto e orçamento para construção do Museu de Moldagens Nacionais.

A entrada do museu seria pelo subsolo, através de portaria — com instalações sanitárias — localizada a 35 metros abaixo do nível da rua. O acesso seria por meio de uma rampa externa à edificação. O subsolo teria ainda um espaço central para exposições, com o pé-direito inteiro do edifício, nele poder-se-ia acessar o térreo via rampa interna. O pavilhão teria dois salões de exposição, um no nível da entrada e outro um nível acima desta (interligados entre si por rampa), além de um vão central vazio — de modo que as moldagens de grande formato instaladas no subsolo pudessem ser apreciadas pelos visitantes através de gradis, estes situados no primeiro andar. No salão superior haveria também uma comunicação para o exterior, isto é, a saída do museu, por meio de uma porta de ferro envidraçada (para visualizar a fotografia da planta dos níveis, ver ANEXO 7).

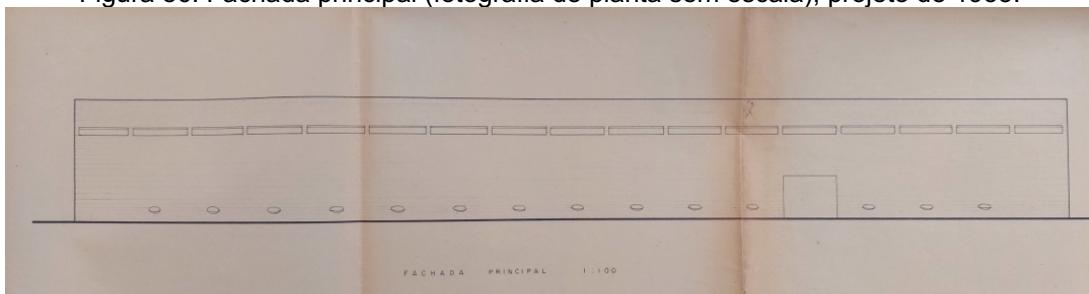
O *Caderno de encargos e especificações* (ANEXO 6) acompanha as pranchas e aponta os materiais que seriam empregados e seus quantitativos para um orçamento emergencial. Entre os materiais, o concreto armado estaria na maioria das paredes, o tijolo comum apenas nas paredes internas, exceto as dos desníveis. As pavimentações seriam simples, todos os salões e rampas teriam como pisos as próprias lajes, depois de desempenadas e acertadas. A casca externa abobadada, bem como as partes planas dos topos, receberia impermeabilização antitérmica com o material Aquasit ou Sika em cima do revestimento de argamassa comum, para evitar infiltração de águas de chuva. Nos banheiros, esquadrias em madeira, pisos cerâmicos e azulejos brancos nacionais nas paredes. As esquadrias externas seriam em ferro e vidro, este incolor, planos e de tripla espessura. Paredes, forros e esquadrias pintados na cor branca. O orçamento total, já acrescidos os 10% de administração e os 5% de eventuais despesas extra, apontava o valor de Cr\$4.821.762,00. Foram contabilizados cada item, como os valores para escavações, fundações, apiloamento, transporte da terra, estruturas de concreto armado e demais alvenarias, impermeabilização do subsolo e da cobertura, o metro de pedras, azulejos e granilite, os serviços de regularização dos pisos e lajes, as instalações elétricas e hidráulicas, serralheria (caixilhos, gradis), marcenaria (portas), vidraçaria, pintura e limpeza geral.

Desde 1951, um grupo de arquitetos, entre eles Niemeyer, vinha projetando os pavilhões do Parque Ibirapuera que foram inaugurados em 1954²⁰⁵. Quanto ao projeto

²⁰⁵ Os edifícios construídos no Ibirapuera, interligados por uma grande marquise, são: Palácio dos Estados (atual Pavilhão Engenheiro Armando Arruda Pereira), Palácio das Nações (atual Pavilhão Manoel da Nóbrega, sede do Museu Afro Brasil Emanoel Araújo desde 2004) e Palácio das Indústrias (atual Pavilhão Ciccillo Matarazzo, sede da Fundação Bienal de São Paulo desde 1962). Outros espaços espalhados pelo parque fazem parte do complexo, como o Centro das Artes Ibirapuera (sede do Museu de Arte Moderna desde 1984); o Palácio das Artes, (atual Pavilhão Lucas Nogueira Garcez); o Palácio da Agricultura (sede do Departamento Estadual de

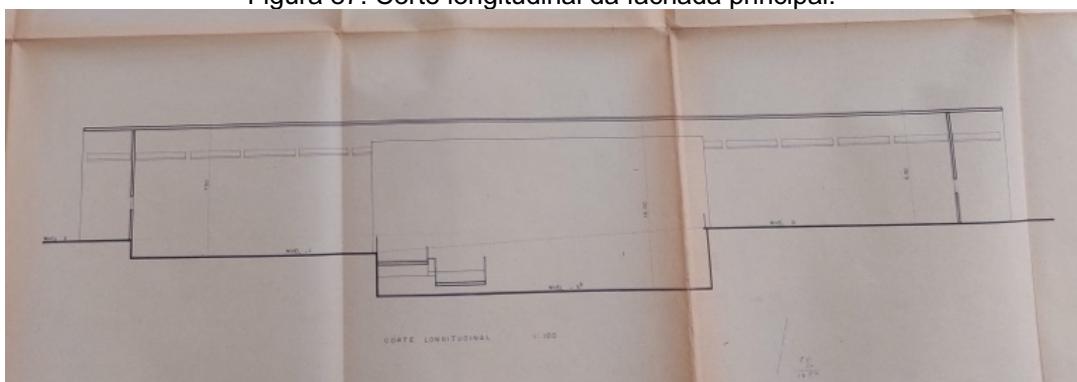
de um museu de moldagens, incluído na agenda em 1953, não foi encontrada qualquer publicação oficial de Niemeyer ou de seu escritório a respeito — apenas reportagens de jornais da época e as próprias plantas originais, esquecidas no Arquivo Municipal de São Paulo, fundo do IV Centenário —, sendo praticamente um mistério. Certamente não havia muito motivo para se orgulhar de um desenho feito às pressas, para ser incluído o mais rápido possível na pauta das deliberações das reuniões da Comissão do IVCSP. Talvez por isso, nele faltava o básico para um museu de moldagens, não havia espaço para áreas técnicas, como reservas ou oficinas, itens já convencionados como importantes nos artigos da *Mouseion*, por exemplo, ainda mais para os museus dessa tipologia. Em relação ao formato da edificação, os cortes das fachadas (figura 86) sugerem uma semelhança a outro pavilhão de exposições que estava escalado oficialmente para constar na inauguração do Ibirapuera: o Palácio das Artes, atual Pavilhão Lucas Nogueira Garcez, conhecido popularmente como “Oca” (figura 90).

Figura 86: Fachada principal (fotografia de planta sem escala), projeto de 1953.



Fonte: Arquivo Público da Cidade de São Paulo, pastas: Comissão do IV Centenário da Cidade de São Paulo – Interessado: Serviço de Engenharia, Assunto: Apresenta projeto e orçamento para construção do museu de moldagens nacionais. Foto: Autoria própria, dez. 2023.

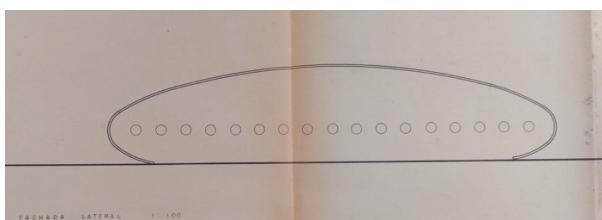
Figura 87: Corte longitudinal da fachada principal.



Fonte: Arquivo Público da Cidade de São Paulo, pastas: Comissão do IV Centenário da Cidade de São Paulo – Interessado: Serviço de Engenharia, Assunto: Apresenta projeto e orçamento para construção do museu de moldagens nacionais. Foto: Autoria própria, dez. 2023.

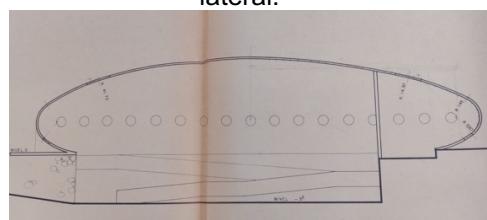
Trânsito de São Paulo (DETAN/SP), de 1959 a 2008, atual sede do Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo).

Figura 88: Fachada Lateral.



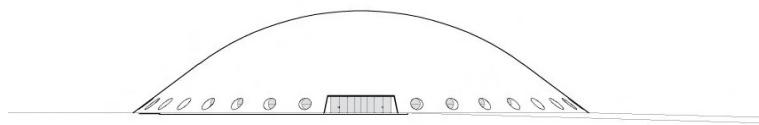
Fonte: Arquivo Público da Cidade de São Paulo, pastas: Comissão do IV Centenário da Cidade de São Paulo – Interessado: Serviço de Engenharia, Assunto: Apresenta projeto e orçamento para construção do museu de moldagens nacionais. Foto: Autoria própria, dez. 2023.

Figura 89: Corte transversal da fachada lateral.



Fonte: Arquivo Público da Cidade de São Paulo, pastas: Comissão do IV Centenário da Cidade de São Paulo – Interessado: Serviço de Engenharia, Assunto: Apresenta projeto e orçamento para construção do museu de moldagens nacionais. Foto: Autoria própria, dez. 2023.

Figura 90: Croqui esquemático da fachada do Palácio das Artes, conhecido como “Oca”, projetado por Oscar Niemeyer, Parque Ibirapuera, São Paulo/SP, 1954.



Fonte: <https://spbr.arq.br/en/project/oca-pavilion/>. Acesso em: set. 2024.

A figura 87, referente ao corte longitudinal da fachada do museu de moldagens projetado por Niemeyer, não esclarece de forma precisa como seria solucionada a questão do teto parcialmente abobadado em fina casca de concreto armado, indicado no corte transversal (figura 89). O essencial, entretanto, é destacar que, mesmo diante dessas incertezas projetuais, o museu de moldagens nacionais se apresentava como uma das potenciais atrações previstas sob a marquise do Ibirapuera.

4.1.3 *Incêndio na Favela do Esqueleto: A perda do acervo do depósito do PHAN*

O mês de maio de 1953 foi bastante decisivo, empolgante e trágico. O projeto arquitetônico e orçamentário do prédio para abrigar o museu no Ibirapuera estava pronto e foi oficialmente inserido na pauta da autarquia de São Paulo, inicialmente com Cr\$8.000.000,00 destinados ao seu custeio. Entretanto, assim que aprovado dentro do Serviço de Comemorações Culturais de São Paulo, ele já sofreu os primeiros cortes de orçamento, passando a contar com um quarto a menos de recursos. (Teixeira, 1953).

Após pelo menos três princípios de incêndio, noticiados durante os anos em que o PHAN utilizou o depósito em área irregular para guardar sua coleção de moldagens, na manhã de 1 de junho de 1953 as manchetes dos jornais, sobretudo os cariocas, estampavam uma tragédia ocorrida no último dia do mês anterior: um incêndio de grandes proporções havia atingido pelo menos 300 moradias da Favela do Esqueleto. O fogo destruiu a comunidade quase por completo, deixando cerca de dois milhares de desabrigados, muitos feridos e alguns desaparecidos. (O Globo, 1953; Tribuna de Imprensa, 1953; Vanguarda, 1953).

Figura 91: Jornal O Globo de 1 de junho de 1953.



Fonte: ACI/ATA/Moldagens/ CX 269 – Pasta: 04 - Rio de Janeiro/RJ / Envelope: 04.07 [Geral 1955].

Figura 92: Jornal O Globo de 2 de junho de 1953.



Fonte: ACI/ATA/Moldagens/ CX 269 – Pasta: 04 - Rio de Janeiro/RJ / Envelope: 04.07 [Geral 1955].

Segundo as notícias dos jornais, o que causou o incêndio foi a explosão de um fogareiro a álcool, alastrando-se rapidamente. Após os cálculos das perdas humanas e sociais, no dia seguinte, as manchetes davam um pouco mais de ênfase às perdas do Governo Federal com a ocorrência. A manchete do jornal "O Globo" (figura 92) dizia:

Perdas artísticas no incêndio da favela do Esqueleto: sacrificado o futuro Museu dos Monumentos Nacionais – Obras preciosas, trabalhos de longos e pacientes anos, destruídos pelas chamas – Fala o diretor do Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (O Globo, 1953, n.p.).

A notícia segue, dando mais detalhes dos planos que foram interrompidos pela tragédia quando estavam quase concretizados:

São sensíveis as perdas sofridas pelo Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional no incêndio que devastou a favela do Esqueleto. Estavam depositadas, na parte central do esqueleto do prédio abandonado, moldagens de valor artístico e que deveriam integrar futuramente o **Museu dos Monumentos Nacionais**. A sua localização seria na capital paulista e representaria uma colaboração do Ministério da Educação às festividades do IV Centenário de São Paulo (O Globo, 1953, n.p., grifo nosso).

Assim que soube do ocorrido, o diretor do PHAN contatou Matarazzo com o intuito de organizar, desde aquele momento, o envio das moldagens — as que não haviam sido danificadas e que apresentavam condições de ser exibidas — para um local

de guarda provisória e segura, até o término da construção do pavilhão em negociação, como é possível verificar:

Senhor Presidente da Comissão do 4º Centenário de São Paulo.
Em consequência do incêndio do qual dei verbalmente conhecimento a V. Excia. e que destruiu parcialmente o depósito das moldagens de obras de arquitetura e escultura que esta repartição mantinha nesta capital, **torna-se conveniente providenciar desde já para a desmontagem, o acondicionamento e o transporte para São Paulo do núcleo das aludidas moldagens, ilesas do sinistro** e que deverão figurar na exposição de monumentos históricos e artísticos do país planejada entre as comemorações do Centenário.

De fato, as condições em que se encontra o aludido depósito ameaçam gravemente a integridade daquele acervo, recomendando medidas urgentes para protegê-lo. E, uma vez que as moldagens em questão têm que ser transferidas definitivamente para São Paulo, parece recomendável diligenciar-se desde logo para a sua transladação.

Segundo o cálculo feito pelo perito desta Diretoria responsável pelas referidas peças, o respectivo acondicionamento consistirá em 95 volumes de engradados, cada um do tamanho de um metro cúbico, em média, com o peso aproximado de 40 quilos ou sejam cerca de 3.600 quilos, no total.

Solicito, portanto, a V. Excia. que, ouvida a respeito da ilustre Comissão sob sua presidência, queira autorizar esta Diretoria a tomar a providência alvitrada, fornecendo-lhe para tanto os recursos necessários, cuja estimação poderá ser feita à vista da alínea 2ª de meu ofício nº 247, de 20 de março de 1953.

Agradeceria, outrossim, a V. Excia., pelo pronunciamento dessa egrégia Comissão sobre os demais assuntos que foram objeto do meu citado ofício (Andrade, 1953c, p.1, grifo nosso).

Coincidência ou não, nos dois meses que se seguiram ao incidente, a Comissão do IVCSP passou a evitar o assunto, porém, quando era necessário cortar mais algum gasto, o projeto era o primeiro a ser lembrado. A situação ficou bastante constrangedora. Em carta a Matarazzo, Franco de Andrade relaciona quais foram as peças “sacrificadas integralmente em consequência do sinistro” (Andrade, 1953d, p.1) e pede autorização para a reconstituição de “pelo menos algumas daquelas moldagens, à conta dos recursos que forem destinados à exposição de arte brasileira” (*Ibid.*, p.2). Seu argumento era que, para que o conjunto não deixasse de “ser suficientemente representativo dos aspectos principais do acervo arquitetônico e escultórico do país” (*Ibid.*), seria necessário providenciar novamente as moldagens das

portadas das Igrejas das Ordens Terceiras do Carmo de São João del Rei e de Sabará, dos chafarizes das sacristias das Igrejas de São Francisco de Assis e do Carmo de Ouro Preto, todas de autoria do [sic] Aleijadinho, assim como, finalmente, da estátua de São Pedro Arrependido da Capela de Monte Serrat [sic] da Bahia, obra do escultor seiscentista Frei Agostinho da Piedade²⁰⁶ (Andrade, 1953d, p.2-3).

²⁰⁶ Por muitos anos a imagem de São Pedro Arrependido esteve atribuída a Frei Agostinho da Piedade. Atualmente, os historiadores da arte já não fazem mais essa associação por entender que ela possui traços mais barrocos, diferentes das peças assinadas pelo artista, que são maneiristas. (Flexor, 2011).

Matarazzo escreveu prontamente para Franco de Andrade manifestando estar de acordo com os gastos extra “para a feitura de novas moldagens, transportes e montagem dessas peças e do material já existente” (Matarazzo, 1953a, p.1). Comunicou ainda que, em um mês depositariam uma parcela do montante prometido para custeio dos serviços em andamento (Matarazzo, 1953a). Apesar de o dinheiro não ter saído na data prometida, a Comissão do IVCSP seguiu comunicando que aprovava a “suplementação de Cr\$235.00,00 pleiteados por Vossa Senhoria, para a reconstituição ou substituição das peças que foram danificadas e que são imprescindíveis à Exposição da Arte Brasileira, que será levada a efeito em comemoração ao IV Centenário da cidade de São Paulo” (Matarazzo, 1953b, p.1). Inconformado com o rumo que a situação havia tomado, o diretor do PHAN escreveu uma carta em apelo a Roberto Meira (ANEXO 9), pedindo algumas explicações:

Meu caro Dr. Roberto Paiva Meira.

Aproveito uma viagem a São Paulo de meu amigo José Wasth Rodrigues afim [sic] de lhe escrever particularmente sobre as exposições de arte planejadas entre as comemorações do centenário. Confesso-lhe que me sinto cada dia mais constrangido para tratar do assunto, porque, pouco a pouco, nas relações estabelecidas entre essa Comissão e a DPHAN, os papéis parecem se ter invertido.

De fato, como o Senhor se recorda, não fui eu ou quem propôs fosse esta repartição incumbida daquelas exposições. Embora muito empenhado, naturalmente, em prestar qualquer concurso que porventura estivesse a nosso alcance às comemorações do Centenário de São Paulo, não me afoitaria de modo algum a oferecer para aquele fim os poucos préstimos da DPHAN sem ser solicitado.

Feito o ajuste — por proposta da Comissão —, vim verificando que interessamediamente aos prezados amigos daí a realização do programa combinado. As questões mais importantes, como a da construção do edifício para a localização das moldagens dos monumentos etc., ou a instalação do material em algum edifício existente, não foram ainda decididos.

O montante das despesas já feitas por esta repartição, de acordo com o plano aprovado, principia a se tornar elevado demais para as nossas disponibilidades.

Segundo o último ofício recebido da Comissão, até o dia 10 de julho corrente, deveríamos ter recebido os primeiros duzentos mil cruzeiros para custear os serviços.

Devo dizer-lhe, com franqueza, confidencialmente, que me constrange muito reclamar o cumprimento da promessa. Receio, ainda mais, ter de solicitar ulteriormente nova remessa. **Temo, sobretudo, ficar na posição de postulante impertinente para realizar exposições que já não interessam à Comissão.**

Assim, creio que talvez seja oportuno e preferível desfazer o ajuste, providenciando os caros amigos da Comissão para suprir nossa contribuição com iniciativas locais, mais práticas, econômicas e, quem sabe? melhores.

Rogo-lhe o favor de considerar o assunto, com o nosso prezado Presidente e seus distintos colegas, afim [sic] de me isentarem da responsabilidade que assumi (Andrade, 1953e, p.1, grifo nosso).

A resposta de Meira foi categórica: “casos como o do museu de moldagens e outros, levaram-me a pedir exoneração do cargo de diretor do Serviço de Comemorações Culturais da Comissão do IV Centenário. Assim, há três meses estou afastado de qualquer responsabilidade” (Meira, 1953, p.1). Na carta que segue a essa colocação, ele explica que uma crise política estava interferindo nos objetivos e orçamentos da Comissão do IVCSP. Para Meira, assim que resolvida a crise orçamentária seria possível enviar as remessas prometidas para o reparo ou substituição do acervo de moldagens, entretanto o custeio do pavilhão havia se tornado um problema sem solução. (Meira, 1953).

4.1.4 Cancelamento do museu de moldagens no IV Centenário de São Paulo

Como esperado, no mês seguinte foram publicados os cortes da exposição de arte brasileira — logo, do museu de moldagens. Pode-se observar o desenrolar desse imbróglio na carta de Acyr Teixeira, enquanto diretor de Cultura substituto de São Paulo:

[...] há, entretanto, um ponto do programa que merece um exame especial. Havia sido programada a construção de um Museu de moldagem, para abrigar cópias em gesso das principais obras antigas da arquitetura e escultura brasileira, em tamanho natural, oferecidas pelo Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional. Para atender essa realização, destinou-se uma verba inicial de CR\$8.000.000,00, que foi posteriormente reduzida para CR\$6.000.000,00. Como se trata de peças grandes, algumas com 10, 12 e 13 metros de altura, exigindo para sua perfeita colocação, um edifício com 15 metros de pé-direito, e uma área igual ou superior ao dobro da altura de cada peça para oferecer campo de visão proporcional, o custo desse prédio superava de muito a importância que lhe fora inicialmente destinada. De acordo com a orientação dessa presidência inúmeros estudos foram efetuados, inclusive o aproveitamento de prédios já construídos, sem, contudo, lograr resultado satisfatório. Diante da impossibilidade de se abrigar condignamente esse patrimônio de valor artístico inestimável, julgamos sensato abandonar a realização do plano, mantendo contudo o auxílio de CR\$1.040.000,00 prometido ao Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, para concluir os trabalhos de moldagem iniciados com a nossa autorização, conforme documentos de fls. 17 a 31 do processo nº1093, ficando entretanto, qualquer pagamento na dependência da aprovação de um novo orçamento a ser solicitado, do qual conste somente as despesas já efetuadas ou comprometidas com o início dos trabalhos.

Consta desse orçamento a importância de CR\$1.848.000,00 destinada à aquisição de livros impressos pela livraria Martins Editora, e que não fez parte do programa aprovado pela Consultoria Técnica deste Serviço. Não considerando essa importância — para efeito de cálculo — o orçamento apresentado em fls. 9, 10 e 11, na importância total de CR\$56.421.500,00, fica reduzido para CR\$49.176.083,00 representando mais uma economia de CR\$7.252.417,00. **E sendo aceita ainda a sugestão apresentada com relação ao museu de moldagens, essa economia passaria a ser de CR\$12.205.417,00.**

Submetemos, assim, à consideração de V. As. a exposição acima, solicitando a sua aprovação, de forma definitiva, de modo a colocar esta unidade em condições de se desincumbir, com desembargo das suas atribuições (Teixeira, 1953, p.1-2, grifo nosso).

O novo orçamento que segue a comunicação de Teixeira vem com um asterisco no item destinado ao museu de moldagens, e contendo a inscrição a lápis “500.000,00” por cima. No dia 9 de setembro de 1953, foi deliberado pela Comissão que a proposta estava aprovada, com a redução da verba para Cr\$500.000,00. (Matarazzo, 1953f). Após tantos desgastes, perduravam as incertezas. Então, Franco de Andrade envia uma carta (ANEXO 10) informando o cancelamento total das atividades acordadas:

Em fase das circunstâncias que impediram essa egrégia Comissão de aprovar o projeto da Construção destinada a abrigar as moldagens de monumentos nacionais, encaminhado a V. Exa. Com meu ofício, nº 247 de 20.3.1953, assim como de fornecer a esta Diretoria os subsídios financeiros necessários para a execução dos trabalhos previstos em meu ofício anterior nº 944 de 18.9.1952, afim [sic] de ser organizada a exposição de arte brasileira, incluída no programa das comemorações do Centenário da fundação de São Paulo, **vejo-me na contingência de solicitar ao órgão sob sua provecta presidência que me queira dispensa do encargo da referida exposição.**

As dificuldades certamente irremovíveis, que obstaram a construção pretendida e o fornecimento dos meios indispensáveis para a realização dos demais serviços planejados, tornaram de fato impraticável o cumprimento da obrigação que assumi. Tanto para a apresentação adequada de um núcleo expressivo de moldagens de obras de arte do período colonial, como para as demais iniciativas propostas no plano que submeti a V. Exa. em meu aludido ofício nº 944/52, era essencial a obtenção, em tempo oportuno, de recursos monetários suficientes. E não corresponderia à magnitude das comemorações do 4º centenário da fundação da cidade de São Paulo, uma exposição de arte brasileira que fosse reduzida apenas ao que se pudesse apresentar aí sem ônus ou com despesa estritamente limitada.

Contando, portanto, que V. Exa e a egrégia Comissão se dignem de exonerar-me do compromisso assumido, reitero-lhe os protestos de meu elevado apreço (Andrade, 1953g, p.1, grifo nosso).

Sem alternativa, a Comissão aceitou o cancelamento da programação. Por educação, ofereceram-se para arcar com o “montante das despesas porventura feitas” que fossem da responsabilidade da mesma (Matarazzo, 1953c, p.1). Entretanto, Franco de Andrade, em carta de 6 de novembro (ANEXO 11), recusou qualquer ajuda e foi categórico:

Acusando recebimento do ofício de V. Excia. nº 10035, de 10 de outubro próximo findo, tenho o prazer de comunicar-lhe, em resposta à sua consulta ali formulada, **que não há necessidade dessa Comissão assumir o encargo de despesa alguma feita para o fim da exposição de moldagens de obras de arte brasileira cuja realização se malogrou.**

Uma vez que as despesas ocorridas corresponderam aos serviços de moldagem da portada do Paço do Saldanha, na Bahia, destinada a ser incluída entre as reproduções em gesso de monumentos nacionais que deveriam figurar naquela exposição, **esta Diretoria tomou a si o ônus**

dos referidos serviços, por lhe convir a conservação da moldagem em causa (Andrade, 1953i, p.1, grifos nossos).

Com o insucesso da programação anunciada, algumas outras ações envolvendo moldagens avulsas foram requisitadas para as comemorações do IVCSP²⁰⁷, porém apenas três figuraram nos acontecimentos: uma por solicitação do governador de Minas Gerais, à época Juscelino Kubitschek, que requereu um profeta não identificado²⁰⁸ do adro de Congonhas do Campo para compor o pavilhão do seu Estado na exposição nacional (Andrade, 1954b); as outras moldagens emprestadas foram de dois profetas (Jeremias e Isaías), para compor a exposição histórica, dirigida por Mário Neme²⁰⁹. (Graeser, 1956). A respeito destas duas, após a exposição foram requeridas para ser expostas permanentemente no Ibirapuera a partir de 1956²¹⁰. A resposta do PHAN foi unânime: não poderiam ceder as peças e precisavam da sua devolução imediata, mas, futuramente, quando tivessem recursos, providenciariam moldagens para doação definitiva ao Parque Ibirapuera. (Andrade, 1956a; Soeiro, 1956a).

Ainda em 1956, Oswald de Andrade, que havia sido o curador da exposição de moldagens organizada pela Prefeitura de São Paulo em 1951 (ver item 3.5.3 desta tese), propôs ao diretor da Pinacoteca do Estado de São Paulo, Túlio Mugnaine Otelo, que fossem produzidas cópias das três moldagens de profetas de Aleijadinho, que se encontravam até aquele momento no Pavilhão de História do Ibirapuera. A ideia era ampliar o acervo da instituição e, ao mesmo tempo, possuir modelos capazes de gerar novas cópias como material didático para as escolas de arte do Estado. (Otelo, 1956). A proposta acabou sendo negada, todavia, não antes de Franco de Andrade pedir mais dados sobre os serviços pleiteados por Otelo, a fim de analisar melhor a solicitação. (Andrade, 1956b).

²⁰⁷ A *Exposição Histórica da Arquitetura Brasileira* — outra atividade envolvendo moldagens à época, estava em elaboração pelo Instituto de Arquitetos do Brasil, junto ao PHAN, e programada pela Comissão Organizadora do IV Congresso Brasileiro de Arquitetos — também foi cancelada das comemorações do IVCSP, por falta de tempo e de documentação. (Soeiro, 1954).

²⁰⁸ Em 14 de junho de 1954, Tecles envia uma nota técnica ao diretor informando que, com o incêndio, a moldagem do profeta Daniel e os braços levantados de Habdias e Abacuc foram inteiramente perdidos, havendo ainda avarias na de Ezequiel, podendo esta ser reparada.

²⁰⁹ Mário Abdo Neme (1912-1973), escritor em diversos jornais paulistas. Exerceu vários cargos públicos municipais em São Paulo. Em 1952 foi nomeado assistente de Jaime Cortesão, curador-chefe da Exposição Histórica do IVCSP, fazendo ligação direta entre a administração pública e a Comissão do evento. Posteriormente esteve na direção do Museu Paulista, entre 1960 e 1973. (Silva, 2014).

²¹⁰ Passadas as comemorações do IVCSP, o legado da antiga autarquia se tornou Comissão do Parque Ibirapuera. Em 1956, esta requereu que as duas moldagens de profetas (Jeremias e Isaías) que estiveram em exibição na Exposição Histórica ficassem disponíveis permanentemente no espaço. (Graeser, 1956).

Junto às explicações da Pinacoteca sobre o processo que utilizaria para produzir tais sobremoldagens foi anexada uma carta de Luigi Prati, profissional especializado em “escultura, artefatos em cimento, gesso, pedras naturais e artificiais em São Paulo” (Prati, 1956, p.1), que seria contratado para a ação. Prati descreve a técnica usada para a feitura dos moldes — fôrma de tasselo com gelatina e talco industrial como desmoldante, cuja remoção do resíduo seria simples, por meio de jato de ar. Ele ainda ratifica sua “longa experiência profissional” e garante que o serviço será executado com a melhor qualidade técnica possível, sem causar danos aos modelos e às suas pátinas, já que estava ciente de “que os modelos a serem reproduzidos sofreram considerável aumento de temperatura por motivo de incêndio” (Prati, 1956, p.1).

A descrição do processo enviada por Prati não agradou muito a Tecles que, em nota técnica prestada ao diretor-geral, discorda dos métodos apresentados, pois a empresa paulista previa usar uma técnica mista cuja eficácia desconhecia, e que o perito acreditava poder causar danos aos modelos. (Tecles, 1956). Para evitar qualquer desentendimento entre o PHAN e a Pinacoteca, a saída de Renato Soeiro — substituto de Franco de Andrade na direção da instituição — foi responder apenas que precisavam prontamente das moldagens no Rio de Janeiro, por isso não poderiam as emprestar naquele momento, porém futuramente providenciariam as reproduções desejadas. (Soeiro, 1956c).

Não foram encontrados maiores detalhes sobre Luigi Prati, no entanto, por causa do seu sobrenome de origem italiana, pode-se inferir que ele se referia à técnica de produção de moldagens utilizada e propagada pela Europa naquele período. Outra hipótese é de que tenha adquirido seu conhecimento no ramo em um curso do Liceu de Artes e Ofícios de São Paulo — visto que, à época, nas oficinas de artes plásticas havia as seções IIa e IV, respectivamente destinadas à “modelação e formação” e “terrazzo” (aplicação de pedras artificiais), esta anexa à oficina de modelagem. (Carvalho, 2019). Isto é, as mesmas habilidades destacadas na carta de Prati.

4.2 Projeto arquitetônico para um museu de moldagens na Quinta da Boa Vista (1954)

Após a tentativa frustrada de emplacar o museu de moldagens em um pavilhão projetado por Oscar Niemeyer no Ibirapuera, a nova investida a fim de viabilizar o projeto seria um espaço ao fundo do Museu Nacional, na Quinta da Boa Vista, Rio de Janeiro. A elaboração da planta baixa com cortes e fachadas foi tarefa do arquiteto do PHAN, Alcides da Rocha Miranda, que já vinha respondendo por eventos relacionados às moldagens. Embora o plano também não tenha saído do papel, seu projeto arquitetônico

foi apresentado na exposição do 1º Congresso Nacional de Museus (1956), em Ouro Preto, e publicado em dois importantes periódicos sobre arte e arquitetura brasileira da época: *Habitat*²¹¹ e *Módulo*²¹².

A Quinta da Boa Vista está tombada pelo PHAN desde 1938, bem como o edifício que abriga o Museu Nacional — este sediado no antigo Palácio de São Cristóvão, que serviu de moradia para a família real quando de sua chegada no Brasil, em 1808, durante a fuga dos ataques napoleônicos. Entre 1860 e 1880, o entorno do palácio foi transformado em espaço de lazer para a realeza pelo paisagista Auguste Glaziou, que conferiu um ar bucólico, projetando jardins românticos, lagos, grutas e pontes. Após a Proclamação da República, o antigo palácio virou o Museu Nacional²¹³, e assim a Quinta da Boa Vista se tornou um parque público. Não foi possível apurar como se deram negociações, nem se chegou a existir um processo de autorização para construção de uma edificação dentro de seu perímetro.

Por ser uma área tombada, a tutela estava dividida entre os entes públicos, logo, certamente, aparecendo recurso financeiro a autorização para a construção seria mais fácil. Resta-nos, contudo, o questionamento: qual seria o ente a ficar a cargo da missão de administrar (e sustentar) o futuro museu de moldagens nacionais da Quinta da Boa Vista? Um palpite é que a incumbência acabaria sendo levada a cargo da Universidade do Brasil, que já geria o Museu Nacional, ao lado. O assunto é abordado na reportagem *Por que não se constrói um museu de moldagem?*, de 1956, publicada no jornal Para Todos, que afirma que o projeto seria uma “seção especializada do Museu Nacional e por isso pouco oneroso aos cofres públicos” (Akier, 1956, p.16).

Lygia Martins Costa analisou resumidamente a investida do instituto, no qual acompanhou grande parte dos projetos, ações e programas em prol da “defesa” — como ela mesma dizia —, ou seja, da preservação de bens culturais móveis. Assim, ela escreveu um diagnóstico do plano de criação de um museu de moldagens pelo PHAN:

²¹¹ A revista *Habitat* foi um relevante periódico brasileiro de arte e arquitetura, fundado e dirigido até 1955 pelo casal Lina Bo Bardi e Pietro Maria Bardi. Ao todo foram 84 edições, publicadas entre 1950 e 1965. Entre seus textos há um design gráfico arrojado, entrevistas, ensaios fotográficos, análises de obras artísticas, arquitetônicas e paisagísticas de autores nacionais e internacionais. (*Habitat*, 2024).

²¹² A revista *Módulo* também foi um periódico em circulação no país, importante para a difusão do ideário preservacionista brasileiro, sobretudo relacionado à arquitetura. Foi criada em 1955 pelo arquiteto Oscar Niemeyer, divulgando muitos de seus trabalhos e os de personalidades ligadas a ele. A primeira fase da revista circulou até 1965, quando sua sede foi invadida e fechada pela Ditadura Militar. Voltou a circular a partir de 1975, sendo encerrada definitivamente em 1989. (Angotti-Salgueiro, 2014; *Módulo*, 2024).

²¹³ O Museu Nacional foi criado em 6 de junho de 1818, por Dom João VI, com o nome de “Museu Real”. Inicialmente funcionou no Palácio da Aclamação, em 1892 foi transferido para o antigo Palácio de São Cristóvão. O Decreto nº 19.402, de 14 de novembro de 1930, criou o Ministério da Educação e Saúde, ao qual o Museu Nacional ficou subordinado. Em 1946, foi incorporado à estrutura da Universidade do Brasil, hoje Universidade Federal do Rio de Janeiro.

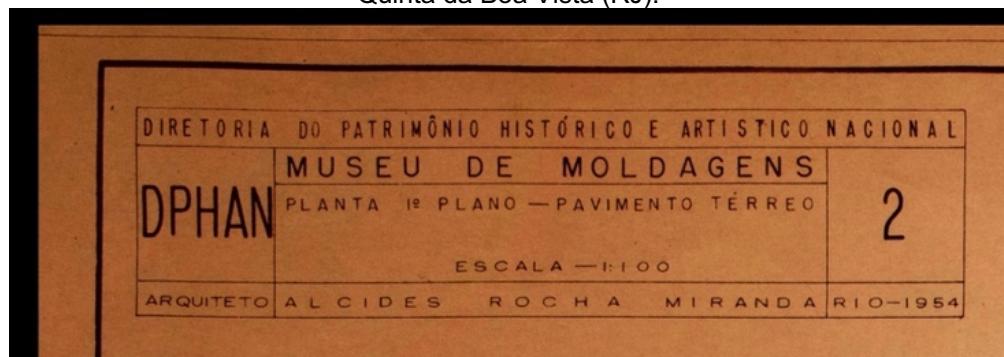
Há de se referir ainda à decisão do PHAN de providenciar moldagens de bens de singular interesse, dentre os quais avultaram exemplares do [sic] Aleijadinho. Visava proporcionar não só o necessário registro em caso de perda efetiva, mas também meios de recuperação em caso de acidente parcial e o estudo mais penetrante da linguagem plástica do extraordinário artista mineiro. Trabalho executado por Eduardo Tecles, deveria ser todo reunido num museu de moldagens, **que se cogitava organizar em sentido amplo**, e que chegou a ter projeto de Alcides da Rocha Miranda. Mas não foi realizável (Costa, 1987, p.147, grifo nosso).

Notadamente, Lygia Martins Costa fala do modelo de museu que o PHAN tentou implantar em 1954 na Quinta da Boa Vista, pois foi tal o projeto que teve sua edificação projetada por Alcides da Rocha Miranda. Ela resgatou a ideia do “sentido amplo”, referindo-se ao fato de não objetivar um museu apenas com moldagens, mas com diversas formas de reprodução — aos moldes do que já estava sendo incorporado e difundido à época nas coleções do Museu dos Monumentos Franceses —, como desenhos, pinturas murais, fotografias, maquetes etc. (Costa, 1987).

Já o “sentido amplo” que havia sido pensado por Miranda pode ser entendido no trecho a seguir, publicado na revista Habitat de 1955, que destacou que um dos objetivos do museu de moldagens do PHAN era preservar “inúmeras obras primas de serralheria nacional e estrangeira como gradis, marcos, colunas, capiteis, frisos, balaustradas etc., bem como estatuária, fontes, ladrilhos, azulejos, frontispícios” (Miranda, 1955, p.17). Isto é, para ele, “amplo” também estava em englobar todos os elementos arquitetônicos e civis que pudessem ter seu formato moldado e replicados em outra matéria.

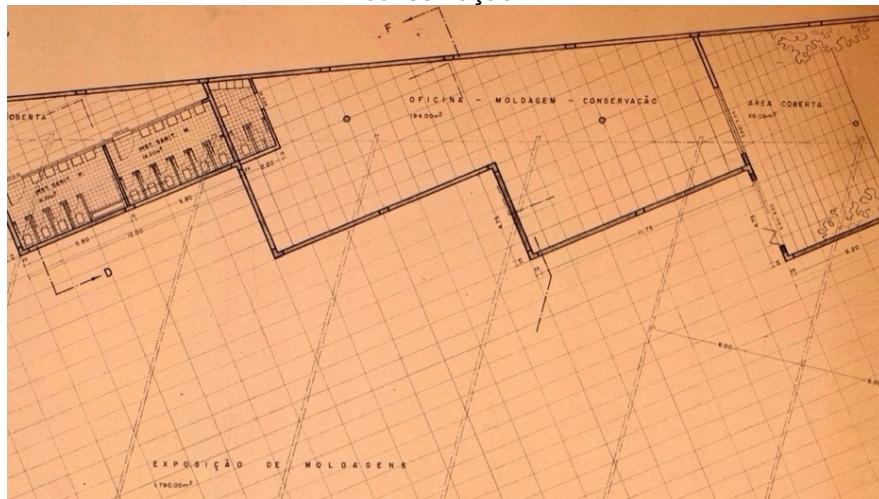
A edificação projetada contava com um pavimento apenas, e teria um pórtico na portaria, dois salões de exposição — um na parte mais baixa da edificação, para peças menores, outro na área central, de 13 metros de altura por 16 de profundidade e que seria usado para expor as moldagens de grande dimensão. Além disso, em um dos lados haveria uma sala para administração e local que funcionasse ao mesmo tempo como filmoteca, biblioteca, arquivo e sala de projeção. Do lado oposto, banheiros e uma oficina para conservação e restauro das moldagens (Miranda, 1955). O projeto contou com a colaboração do arquiteto Paulo Thedim Barreto e do engenheiro Joaquim Cardoso e se pretendia uma “espécie de construção ampliável” (Miranda, 1955, p.17), contando com uma estrutura para abrir e fechar um dos salões de exposição que permitisse ser parcial ou totalmente fechada, com o acréscimo sucessivo de unidades modulares (Akier, 1956). Algumas especificidades do projeto de Alcides da Rocha Miranda podem ser vistas nas figuras a seguir.

Figura 93: Detalhe da legenda das pranchas do projeto arquitetônico do museu de moldagens na Quinta da Boa Vista (RJ).



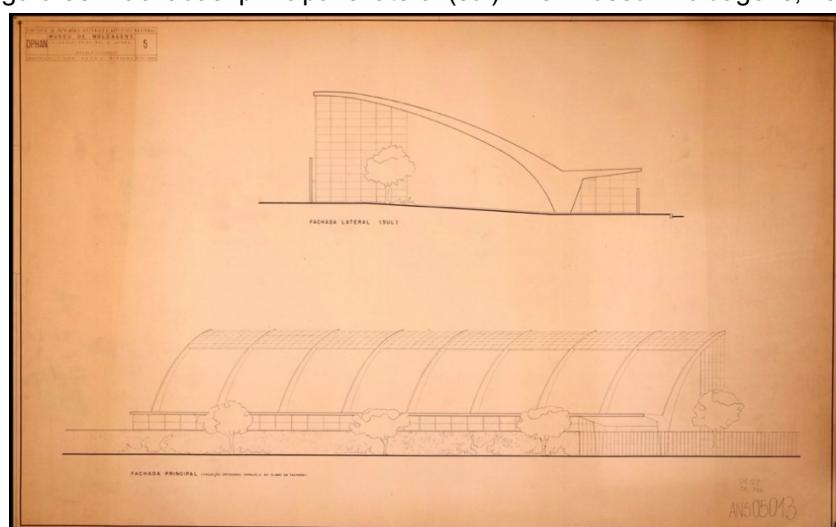
Fonte: ACI RJ/ATA/Arquitetura/Museu de Moldagens. Digitalização por Luiz Sigmar.

Figura 94: Detalhe da planta baixa do projeto arquitetônico do museu de moldagens na Quinta da Boa Vista (RJ) indicando espaço destinado para: “oficina – moldagens – conservação”.



Fonte: ACI/RJ/ATA/Arquitetura/Museu de Moldagens. Digitalização por Luiz Sigmar.

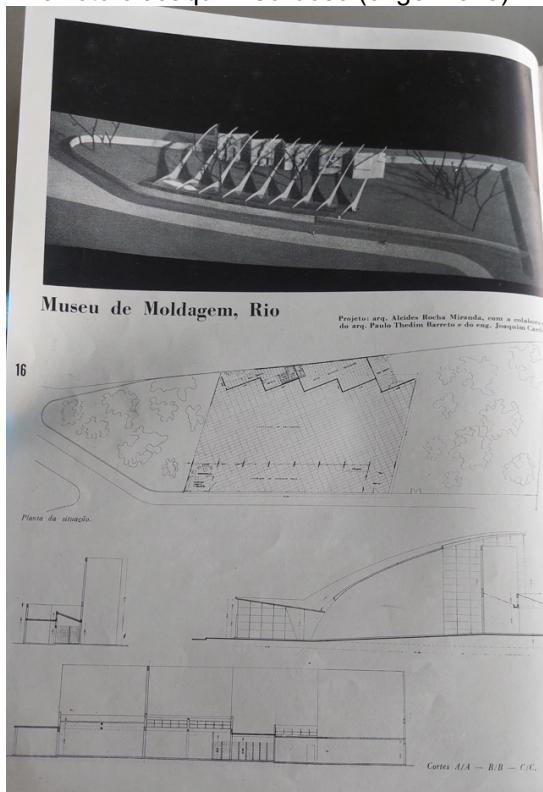
Figura 95: Fachadas: principal e lateral (sul) nº 5. Museu: moldagens, 1954.



Fonte: ACI/RJ/ATA/Arquitetura/Museu de Moldagens. Desenhado por Heriberto Alves de Albuquerque. Projetado por Alcides da Rocha Miranda. Loc. Topográfica: M4G10. Digitalização por Luiz Sigmar.

Notem que a figura 94 apresenta um cômodo de 94m² para uma “oficina – moldagem – conservação”. A designação usada para definir o espaço aponta uma maior possibilidade de o projeto de Miranda ter sido embasado nas fontes da *Mouseion*, que indicavam uma disposição bem parecida. O aspecto do museu projetado pode ser visto nas fotos da sua maquete, publicada na seção de projetos arquitetônicos da edição nº 20 da *Habitat*, de 1955 (figuras 96 e 97). Leila Frota aponta que a proposta do pavilhão era de este ser “leve”, modernista, com cobertura de vidro e posicionado “fora da área ajardinada por Glaziou, em local não visível a partir do conjunto arquitetônico do Museu Nacional” (Frota, 1993, p.132), de modo a ambientar-se quase como uma escultura em meio ao bosque. (*Ibid.*). Na área descoberta, ao redor do museu, estariam dispostas esculturas e fontes em pedra, originais, “recolhidas de várias partes do território brasileiro” (Miranda, 1955, p.17). Um ano após sua concepção, as plantas baixas do museu foram publicadas ao lado de fotos da maquete, em dois ângulos diferentes. Na reportagem de 1955, havia ainda uma breve descrição da obra, bem como a solução pensada para integrar a edificação ao complexo e a ampliar no futuro, se preciso fosse.

Figura 96: Página 16, revista *Habitat*, nº 20, 1955, maquete e projeto do museu de moldagens – Arquitetos: Alcides Rocha Miranda, colaboração de Paulo Thedim Barreto e Joaquim Cardoso (engenheiro).



Fonte: Revista *Habitat*, 1955, nº 20, p.16.
Foto: Autoria própria, exemplar disponível na biblioteca da Escola de Arquitetura da UFBA, 2024.

Figura 97: Página 17, revista *Habitat*, nº 20, 1955, outro ângulo da maquete e descrição de Alcides Rocha Miranda.



Fonte: Revista *Habitat*, 1955, nº 20, p.16.
Foto: Autoria própria, exemplar disponível na biblioteca da Escola de Arquitetura da UFBA, 2024.

Nessa edição da revista são dedicadas três páginas inteiras para cada projeto apresentado, sendo que nas duas primeiras relativas ao projeto em questão, como já exposto, foram exibidos cortes e plantas, além de fotos da maquete em ângulos diferentes. A terceira página trouxe apenas fotos dos diversos monumentos nacionais a ser reproduzidos, em diversos cortes, cujas moldagens estariam no museu planejado, a saber: portada da Igreja de São Francisco, de São João del Rei; portada do Paço do Saldanha, em Salvador; e portada da Igreja de São Francisco de Assis, de Ouro Preto²¹⁴.

Outro dado importante é que esse não foi o único projeto modernista para a Quinta da Boa Vista a ser idealizado, desenhado, mas não executado. Na *Exposição Nacional do Estado Novo*, foram exibidos painel e maquete com um projeto de cidade universitária, pensada para ser o futuro *campus* da Universidade do Brasil na área da Quinta. Tal empreendimento ficara a cargo do arquiteto italiano Marcelo Piacentini, em 1935, a pedido do ministro Gustavo Capanema (Sampaio, 2022). Sampaio aponta que o nome do arquiteto foi omitido durante a exposição, por conta da sua aproximação com o fascismo italiano e dos questionamentos de outros modernistas do Brasil. O projeto acabou gerando muita confusão e em 1940 já não se falava mais no assunto²¹⁵. Apesar da polêmica, interessa-nos perceber o foco do Ministério da Educação e Saúde quanto à região da Quinta da Boa Vista, enfatizado no catálogo da exposição, na seção destinada aos projetos do Ministério em sua subseção “Ensino Superior”.

[...] ao passo que procura aperfeiçoar os serviços existentes, em matéria de ensino superior, o Ministério acelera os trabalhos de construção da Cidade Universitária, grupo de construções a serem levantadas na Quinta da Bôa Vista, compreendendo 29 edifícios. A Cidade Universitária será uma grandiosa iniciativa, destinada a solucionar o problema da preparação dos estudantes de curso superior. Sua construção começará este ano [...] (Brasil, 1938, p.23).

Com propostas separadas por aproximadamente 16 anos — a cidade universitária e o museu de moldagens, sendo a primeira cogitada entre 1938 e 1940, e a segunda entre 1954 e 1955 —, nenhum dos projetos foi executado na Quinta da Boa Vista. Entretanto, o que fica posto são as intenções do Governo Federal, por meio do Ministério da Educação, de promover a área do entorno do Museu Nacional como uma estrutura central de seu aparelhamento público voltado à educação e à construção de uma identidade nacional.

²¹⁴ É digno de nota que, possivelmente pela expectativa de que a ideia pudesse sair do papel a qualquer momento, existe uma cópia da relação das moldagens executadas pela DPHAN a ser transferidas para o projetado museu dos monumentos nacionais (ver seção 3.3 desta tese). Ela consta na pasta da subsérie “Moldagens: Correspondências (1956-1959)” no ACI. Nota-se também que, a partir de 1956, Rodrigo Melo Franco de Andrade passa a nomear seu projeto frequentemente como “Museu dos Monumentos Nacionais”. Embora menos explícita, ainda assim julgamos uma nítida referência ao modelo do Museu dos Monumentos Franceses.

²¹⁵ Para saber mais, ver Sampaio, 2017.

4.2.1 Primeiro Congresso Nacional de Museus em Ouro Preto: Exposição de Arquitetura de Museus e apresentação do projeto de museu de moldagens de Alcides da Rocha Miranda (1956)

O Brasil passou a contar com um comitê próprio dentro do ICOM desde a criação do órgão internacional que, de certo modo, passou a desempenhar as funções de cooperação internacional entre museus que o OIM realizou até ser extinto, em 1946. Aqui, o Museu Nacional de Belas Artes foi um dos primeiros a receber o convite para integrar o ICOM. Assim, Oswaldo Teixeira, diretor do MNBA à época, tornou-se o primeiro presidente da diretoria do Comitê Nacional, e Heloisa Alberto Torres²¹⁶, membro do Conselho Executivo. Naquele primeiro momento, a atuação no país foi mais tímida e os membros do Comitê eram, em sua maioria, diretores dos museus, além de alguns técnicos (Real, 1958). No entanto, em uma segunda configuração, em 1953, Rodrigo Melo Franco de Andrade e Lourival Gomes Machado assumem, respectivamente, a Presidência e o Conselho Executivo. Essa nova direção propôs trocas “entre profissionais de museus brasileiros através de reuniões mensais, que resultaram na organização do Primeiro Congresso Nacional de Museus (CNM), na cidade de Ouro Preto, em 1956” (Cruz, 2008, p.12).

Para o CNM, realizado entre os dias 23 e 29 de julho de 1956²¹⁷, estiveram presentes mais de 100 congressistas, entre diretores, conservadores, naturalistas, arquitetos, educadores e pesquisadores. (Real, 1958). Segundo Regina Real, que foi uma das congressistas, havia “perto de oitenta trabalhos, entre teses, noções, propostas, discutidos nas seções de arquitetura, arte, ciência, história e generalidade (educação e museologia) e em sessões plenárias lidos os pareceres” (Real, 1958, p.9). Uma das sessões de apresentação de trabalhos se destinava a divulgar sedes e instalações de museus nacionais. Portanto, para a ocasião, Alcides da Rocha Miranda foi encarregado de organizar uma exposição de projetos de arquitetos brasileiros para museus. Acácio Borsói²¹⁸, que também tinha um projeto para apresentar, acabou

²¹⁶ Heloísa Alberto Torres (1895-1977), natural do Rio de Janeiro. Estudou na Inglaterra, focando em antropologia. Em 1925, foi a primeira mulher a atuar como professora da Divisão de Antropologia, e uma das primeiras funcionárias do Museu Nacional, onde passou por diversos cargos, sendo diretora de 1938 até 1955.

Disponível em:
https://www.portal.abant.org.br/images/Noticias/Helo%C3%ADsa_Alberto_Torres.pdf. Acesso em: jan. 2025.

²¹⁷ O 1º Congresso Nacional de Museus, de 1956, foi presidido por Heloísa Alberto Torres, que veio a substituir Rodrigo Melo Franco de Andrade, impossibilitado de continuar na gestão por problemas de saúde.

²¹⁸ Acácio Gil Borsói (1949-2009), arquiteto e urbanista formado pela Faculdade Nacional de Arquitetura (FNA) da Universidade do Brasil, chegou a estagiar no escritório de Affonso Eduardo Reidy. Atuou como consultor do PHAN por 15 anos. Mudou-se para o Recife em 1951, para

colaborando na organização da mostra. Um espaço entre os salões do Grande Hotel de Ouro Preto foi idealizado para a montagem da exposição, mas, na impossibilidade de tal uso, Miranda “improvisou-a nos cômodos do 2º pavimento da casa antiga que serve de sede local à Diretoria do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, na proximidade do edifício sede onde o CNM se reuniu”²¹⁹ (Andrade, 1956c, p.35).

Os trabalhos apresentados pelo pessoal do PHAN e a configuração da exposição de arquitetura estão descritos no artigo *Os arquitetos no congresso de museus*, publicado por Rodrigo Melo Franco de Andrade na revista Módulo, em 1956. Entre as ideias de novas edificações para abrigar museus difundidas durante o CNM, estavam os projetos dos seguintes profissionais e suas respectivas propostas:

- Oscar Niemeyer — Museu de Arte Moderna de Caracas, Venezuela²²⁰;
- Afonso Eduardo Reidy²²¹ — Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro;
- Aldary Toledo²²² — um museu do indígena, em Ribeirão Preto
- Acácio Borsói — um museu de arte moderna, em Recife
- Alcides da Rocha Miranda — um museu de moldagens de escultura e elementos de arquitetura, no Distrito Federal (ANDRADE, 1956c).

Suspeitamos que a forma utilizada por Miranda para mostrar o projeto — de museu de moldagens — de sua autoria tenha sido a maquete, apresentada nas figuras 96 e 97 (página 229 desta tese), imagens que também foram publicadas na Habitat, em 1955, e trazidas por Frota (1993) ao estudar os projetos de Miranda, a exemplo da figura 98, a seguir.

assumir a cadeira de “pequenas composições” da EBA de Pernambuco, sendo responsável pela reformulação do curso de arquitetura da Escola em 1964. Mais tarde, assumiu a cadeira de grandes composições até 1979, quando pediu demissão em repúdio à intervenção militar na instituição.

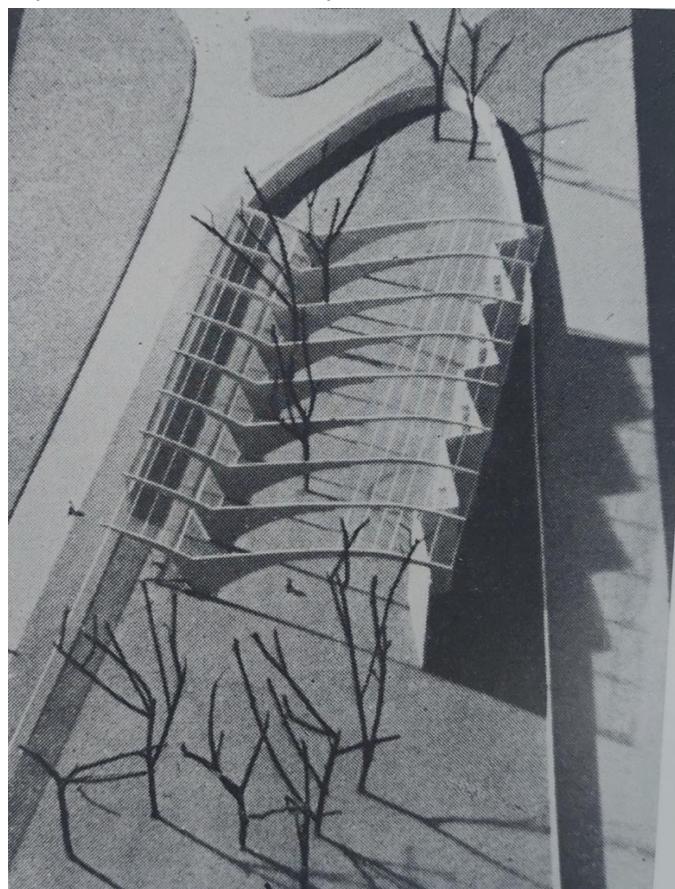
²¹⁹ Ao que tudo indica essa é a mesma casa onde ainda hoje funciona o escritório técnico do IPHAN, em Ouro Preto, localizada à praça Tiradentes, próxima à Escola de Minas, local onde foi realizado o CNM, como descrito.

²²⁰ A respeito do projeto do Museu de Arte Moderna de Caracas, mesmo este não tendo sido construído, está catalogado na base de dados do arquiteto, disponível em: <https://www.oscarniemeyer.org.br/obra/pro059>. Acesso em: out. 2024. Para saber mais do projeto, ver Fraga, 2023.

²²¹ Afonso Eduardo Reidy (1909-1964), arquiteto e urbanista, egresso da ENBA. Um dos expoentes do Modernismo no Brasil. Reconhecido, especialmente, pelo projeto do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro (MAM/RJ).

²²² Aldary Henriques Toledo (1915-1998), arquiteto e pintor. Também foi um dos nomes de destaque na formação da arquitetura moderna brasileira.

Figura 98: Maquete do museu de moldagens idealizado para a Quinta da Boa Vista, a partir da planta baixa desenhada por Alcides da Rocha Miranda.



Fonte: Frota, 1993, p.133.

Reparam que a foto da maquete apresentada por Frota (1993) traz o mesmo objeto mostrado em 1955 pela revista Habitat, apenas os ângulos estão diferentes. Igualmente, a edição da revista Módulo, de 1956, veicula uma foto do mesmo produto, também de outro ângulo. A aparência da maquete pode explicar a descrição de Rodrigo Melo Franco de Andrade sobre a exposição:

Ali, utilizando exclusivamente os recursos toscos obtidos no lugar e deles tirando o partido plástico e pitoresco que podiam oferecer, conseguiram os responsáveis exibir cada um dos trabalhos nas condições que mais se prestavam a favorecê-los, assegurando ao mesmo tempo uma impressão vigorosa de unidade ao conjunto da exposição (Andrade, 1956c, p.35).

Na sessão do CNM que tratava do tema “arquitetura de museus”, houve a apresentação de projetos de adaptação de museus em edificações já existentes, construídas para outras finalidades. Os trabalhos foram apresentados a partir de reproduções fotográficas e croquis exibindo a modificação. (Andrade, 1956c). Ali puderam ser vistos os planos para os seguintes museus:

- Museu das Missões — projetado por Lúcio Costa em 1938-40, ampliado pelos arquitetos Mauricio Dias da Silva²²³ e Noel Marinho²²⁴ em 1959;
- Museu de Arte Popular, de Recife — por Acácio Borsói;
- Museu do Índio, do Rio de Janeiro — por Aldary Toledo. (Andrade, 1956c).

Rodrigo Melo Franco de Andrade julgou que, apesar da

quantidade de projetos apresentados não ter sido impressionante e do próprio material correspondente aos trabalhos reunidos carecer da profusão desejada, a exposição demonstrou inequivocamente o valor da contribuição da arquitetura brasileira contemporânea para os fins que o congresso visava alcançar (Andrade, 1956c, p.35-36).

Sendo assim, a conclusão a que ele chegou é de que “o balanço procedido por meio da exposição de Ouro Preto dos trabalhos realizados pelos arquitetos brasileiros em prol da causa dos museus, pode ser considerado sem dúvida, bastante animador” (Andrade, 1956c, p. 35-36).

Segundo Ceça Guimarães (2002), para Lygia Martins Costa, o Primeiro Congresso de Museus ficou conhecido como o momento em que arquitetos e museólogos passaram a dialogar um pouco mais em prol das políticas públicas de preservação de museus e do patrimônio (Guimarães, 2002). Para esta tese, o episódio se sobressai ainda mais, pois conseguiu reunir personagens ligados às investidas para viabilização de um museu de moldagens nacionais para debater o último projeto arquitetado e, portanto, para o divulgar. Dessa maneira, ele acabou imortalizado, o que possibilitou a esta pesquisa conhecer um pouco mais a seu respeito, graças ao espírito de compartilhamento de informação gerado no CNM.

4.3 O convênio entre PHAN e FAAP para criação do museu dos monumentos nacionais: Exposição *Barroco no Brasil* e inauguração do Museu de Arte Brasileira (1960-1961)

Na primeira metade do século XX, a cidade de São Paulo se consolidava como o maior e principal centro econômico do país. Embora a expansão tenha sido em consequência do escoamento da atividade cafeeira, rapidamente se instaurou um grande parque industrial em seu entorno. Outro fator que contribuiu com o acelerado crescimento da capital foi a grande quantidade de imigrantes europeus que ali se

²²³ Mauricio Dias da Silva (??-??) arquiteto, um dos responsáveis pela ampliação do Museu das Missões, colaborou com o PHAN, emitindo pareceres, sobretudo nas décadas de 1950 e 1960. Também foi membro da equipe que construiu Brasília.

²²⁴ Victor Noel Saldanha Marinho (1927-2018) arquiteto, artista e design. Em 1957, foi convidado para integrar a equipe dos arquitetos Oscar Niemeyer e Lucio Costa para o concurso nacional para a nova Capital Federal, Brasília.

estabeleceram, através do incentivo imigratório do governo brasileiro. (Dall’Olio, 2019). Logo, o que John Dewey observou no contexto estadunidense, igualmente ocorreu nessa nova metrópole brasileira: grandes colecionadores de arte provinham em sua maioria do universo capitalista (industriais, empresários etc.), justamente para rovar seu próprio status cultural perante a velha aristocracia europeia. (Dewey, 1934 *apud* Freeland, 2019, p.101).

Nesse cenário, em 1946, foi criado o Museu de Arte de São Paulo (MASP) e, em 1948, o Museu de Arte Moderna (MAM/SP), sendo que, no início, ambos funcionaram no mesmo espaço, no edifício popularmente conhecido à época como “prédio dos diários associados”, na região central da cidade. Monique Magaldi nos traz que o primeiro, criado por Assis Chateaubriand, teve a coleção formada pela curadoria e direção do *marchand* italiano Pietro Maria Bardi, acervo adquirido principalmente pela desvalorização de obras de arte europeias em decorrência da Segunda Grande Guerra. Na década de 1960, o MASP foi transferido para a localização atual, na Av. Paulista, um edifício projetado pela arquiteta Lina Bo Bardi. Já o segundo, apesar de ter sido idealizado inicialmente por Mario de Andrade e Sérgio Milliet, foi concebido pelo grupo de Ciccillo Matarazzo²²⁵, a partir da forte influência do Museu de Arte Moderna de Nova Iorque (MoMA/NY) e da doação de peças realizada pelo diretor deste, à época Nelson Rockefeller. A parceria foi oficializada em 1950 e gerou, no ano seguinte, a Bienal de Arte de São Paulo, que cumpriu de fato “a função tanto de colocar a arte brasileira em contato com a produção internacional, quanto fazer de São Paulo um centro artístico mundial” (Magaldi, 2017, p.200).

O desejo de criar uma fundação para o ensino de arte e de um museu de belas-arts ficou registrado desde 1938, no testamento de seu idealizador, Armando Alvares Penteado. (Ribeiro, 2001). Oriundo da elite cafeicultora do Estado de São Paulo, um dos cinco filhos do Conde Antônio Alvares Penteado, foi educado na Europa, onde recebeu muito capital cultural e se entusiasmou com arte, sobretudo clássica, de modo que chegou a frequentar a *Beaux-Arts* em Paris e depois aulas do curso de arquitetura na Escola Politécnica, em São Paulo. Este último fato, segundo Francisco Barros

²²⁵ O MAM teve sua primeira mostra na Metalúrgica Matarazzo, em 1948 e, a partir de 1949, passou a ocupar um andar inteiro do prédio dos diários associados, permanecendo até 1958, quando foi transferido provisoriamente para o Parque Ibirapuera, onde só se instalaria definitiva e oficialmente alguns anos mais tarde. Em 1950, houve uma parceria de cooperação com o MoMA e um ano depois iniciou-se a Bienal de Arte de São Paulo. Entre 1954 e 1958, o MAM foi para o Ibirapuera. Matarazzo criou uma fundação apenas para cuidar da Bienal, então, um ano depois anunciou a extinção do museu e fez a doação de todo o acervo para a USP, que a partir daí teve que criar o Museu de Arte Contemporânea (MAC-USP) para conseguir preservar tal coleção. Em 1969, o MAM foi reestruturado com doações da família de Carlo Tamagni (Magaldi, 2017).

“provavelmente o instrumentalizou a elaborar os primeiros croquis do projeto da instituição” por ele idealizada (Barros, 2018, p.55-56).

Armando Alvares Penteado faleceu em janeiro de 1947 sem ver a fundação que levou seu nome criada e o projeto arquitetônico que esboçou construído. No entanto, sua viúva, Annie Alvares Penteado deu sequência ao sonho do falecido marido, da forma como ele o havia concebido. Naquele mesmo ano criou a Fundação Armando Alvares Penteado (FAAP), cujo principal foco seria o ensino das artes (em todos os seus setores) e abrigaria um museu de belas-artes. (Ribeiro, 2001). Os croquis e maquetes de Armando Alvares Penteado foram aprimorados pelo arquiteto franco-polonês radicado no Brasil, Antoni Wincenty Dygat, que, junto com Annie, em 1947, encaminharam-nos ao escritório de Auguste Perret, em Paris. Lá o trabalho foi revisado e sua versão definitiva assinada em 1949.

4.3.1 *Um museu de belas-artes para São Paulo e o projeto arquitetônico assinado pela Perret Frères*

O Museu de Arte Brasileira, localizado no edifício-sede da FAAP, foi assinado pela empresa francesa de construção e arquitetura *Perret Frères*²²⁶, cujos arquitetos eram os irmãos Auguste e Gustave Perret. Esse projeto é o único no Brasil e, possivelmente, na América Latina realizado por eles. Inclusive, Auguste Perret foi um dos arquitetos que, a partir de 1934, projetou as transformações do Palácio do Trocadéro, em Paris, resultando em sua transformação para Palácio Chaillot, sede do Museu dos Monumentos Franceses, em 1937.

Auguste Perret nasceu na Bélgica durante um exílio de sua família, retornando ainda criança à França. No final do século XIX, cursou arquitetura na *Beaux-Arts* de Paris, mas não chegou a se formar, já que à época a profissão podia ser exercida livremente²²⁷ e ele precisava responder pela empresa do pai, já em funcionamento. Segundo Fernando Serapião, a sua importância na “história da arquitetura é unanimidade entre os historiadores, principalmente aqueles comprometidos com o

²²⁶ Inicialmente era uma empresa de construção do patriarca Claude-Marie Perret, em 1886 se tornou *Perret et Fils*, e *Perret Frères* em 1905, quando os três irmãos — os arquitetos Auguste (1874-1954) e Gustave (1876-1952), e o empresário Claude (1880-1960) — tornaram-na uma das agências de construção e projeto mais importantes da primeira metade do século XX. Disponível em: https://archiwebture.citedelarchitecture.fr/archive/fonds/FRAPN02_PERAU/galerie/objet-11445. Acesso em: nov. 2024.

²²⁷ A possibilidade do exercício livre, sem diploma, da profissão de arquiteto começou em 1793, perdurando até 1940, quando esta foi regulamentada. Julien Guadet, professor de Perret na *Beaux-Arts*, defendia tal possibilidade de atuação. (Castilho, 2014).

movimento moderno" (Serapião, 2004, n.p.), de modo que atribuem a ele "o pioneirismo na utilização do concreto armado em obras de arquitetura" no início do século XX (Serapião, 2004, n.p.).

Enquanto teórico, Perret era visto como um dos autores publicados na *Mouseion*, em temas como o conforto térmico e sua experiência em readaptação de museus. (Sá, 2019). Um de seus artigos mais importantes, "Le musée moderne", está justamente na *Mouseion* nº 9, de 1929, cujos outros artigos foram alvo de apreciação desta tese no Capítulo 2. No texto, ele já apresenta preocupações importantes relacionadas à arquitetura de museus e princípios fundamentais para o planejamento de estruturas dos espaços, bem como tem em vista a conservação preventiva dos acervos. Ele apresenta suas considerações em relação aos itens que também influem na experiência dos visitantes dos museus, como o piso, as paredes e a iluminação. O arquiteto ainda demonstra consciência sobre os fatores que interferem na degradação dos objetos a serem acondicionados e exibidos.

Nesse sentido, em *O museu moderno* (livre tradução), Perret expõe suas constatações sobre a imprescindibilidade de se projetar um ambiente com condições climáticas o mais estáveis possível, onde temperatura, umidade e luz pudessem ser controladas. Ele demonstra sua preferência pelos sistemas naturais de ventilação e luminosidade, por entender que a possibilidade de estes falharem ou de serem descontinuados é menor do que a de sistemas mecânicos, entretanto, aceita meios artificiais se necessários. Para tal, sugere soluções como vidraças, vitrais e janelas em locais estratégicos da construção (Perret, 1929). Interessante notar que, para ele, os museus deveriam ter áreas técnicas para laboratórios e oficinas, ou seja, espaços de pesquisa, para exames científicos, restauração do acervo etc., conforme descreve:

Além das instalações administrativas necessárias, o museu incluiria salas de exame, reparo, fundição, fotografia, raio X e depósitos, que deveriam ser colocados o mais longe possível no final das galerias de estudo e, portanto, no lado oposto à junção com o centro. Um dos estúdios deveria ser grande o suficiente para acomodar uma mesa na qual as telas maiores em exposição pudessem ser espalhadas (Perret, 1929, p. 226-227, tradução nossa).

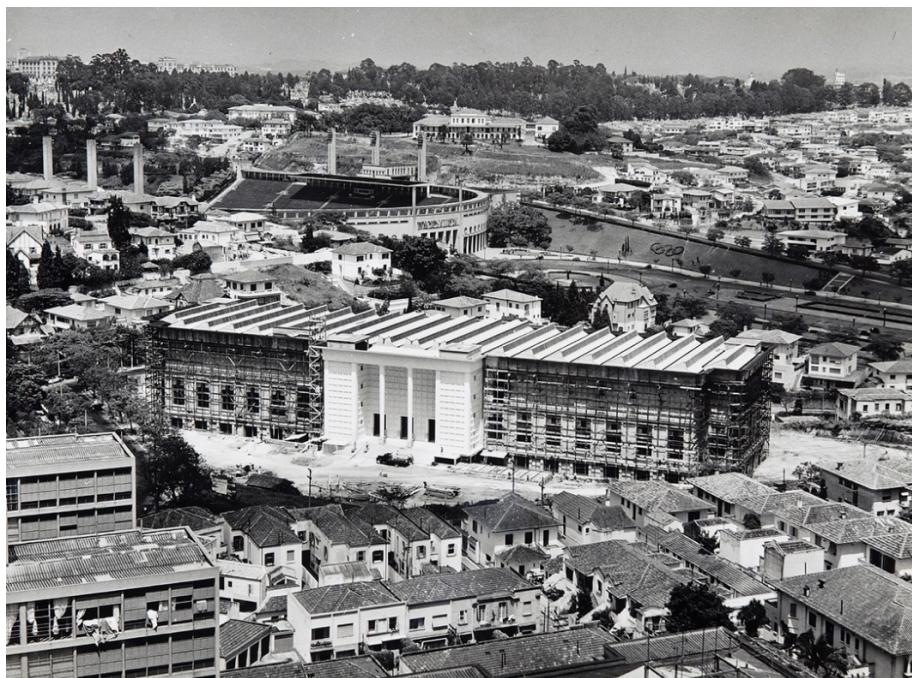
O embasamento de Perret se pauta muito no que já se conhecia à época quanto à deterioração dos artefatos arqueológicos encontrados em tumbas egípcias — que permaneceram estáveis e conservados por anos, mas, quando expostos a condições atmosféricas fora daqueles ambientes, rapidamente se decompuseram. Outro ponto relevante para o qual chama a atenção no artigo da *Mouseion* é o dimensionamento das salas de exibição, que devem ser compatíveis com o que se espera exibir. Sendo assim, em relação à estrutura arquitetônica do museu moderno, ele profere:

O museu deve se apresentar como uma caixa-forte, fortemente estruturada pela ossatura do edifício, cujas divisões servirão para organizar as obras, tornando a análise e o estudo mais legíveis.

A parte central ou lugar de deleite e festa, onde as pinturas e esculturas não serão expostas cronologicamente, poderá emprestar para sua construção as matérias mais preciosas, um digno quadro para os tesouros expostos, mas sem se afastar da regra expressada por Fénelon em seu discurso de recepção na Academia Francesa: “Não se deve admitir em um edifício nenhuma parte destinada apenas à ornamentação, mas, visando sempre as belas proporções, deve-se transformar em ornamentos todas as partes necessárias para sustentar um edifício” (Perret, 1929, p.335, tradução nossa).

Apesar de ser um expoente na arquitetura moderna, Perret carregava um vocabulário classicista, devido a seu entusiasmo com a teoria de Eugène Emmanuel Viollet-le-Duc e de Julien Guadet²²⁸, sendo visto, portanto, como o “último dos racionalistas clássicos” (Vasconcellos, 2016, p. 3). A exposição *Abrindo Arquivos: O arquiteto Auguste Perret e o projeto para o Museu da FAAP*, que esteve em exibição no MAB/FAAP em 2018, apontava que a dificuldade dos críticos em relação à produção de Perret, perdurou por anos e estavaposta por causa de sua estética nitidamente clássica, fora dos padrões mais disseminados pelo Modernismo.

Figura 99: Edifício-sede da FAAP onde está localizado o Museu de Arte Brasileira, durante sua construção em 1955.



Fonte: <https://www.archdaily.com.br/br/892354/exposicao-abrindo-arquivos-o-arquiteto-auguste-perret-e-o-projeto-para-o-museu-da-faap/5acdfa4ef197cc5c96000033-exposicao-abrindo-arquivos-o-arquiteto-auguste-perret-e-o-projeto-para-o-museu-da-faap-foto>. Acesso em: nov. 2024.

²²⁸ Julien-Azaïs Guadet (1834-1908), arquiteto racionalista, teórico e professor francês na Escola de Belas Artes de Paris, ocupava a cadeira de composição e teoria da arquitetura. (Castilho, 2014).

Serapião (2004) aproveitou o cinquentenário de falecimento de Perret e o crescente interesse por sua obra para investigar os enigmas por trás de uma suposta supressão, que durou mais de 30 anos, em relação ao nome do arquiteto na história do edifício da FAAP. O autor descreve o projeto como “o paradoxo de Perret em São Paulo” em um artigo homônimo, cuja expressão é uma paráfrase da análise de Le Corbusier ao trabalho do colega, que, anos antes, em 1908, havia lhe orientado em estágio na *Perret Frères*. Serapião considera que

a crítica à opção classicista de Perret não impediu que ele tivesse grande reconhecimento em vida e fosse considerado um dos maiores arquitetos franceses de seu tempo. Diante dos encargos públicos que recebeu — entre eles o Ministério da Marinha (1928-56), o Mobilier Nacional (1934-36), o Museu de Obras Públicas (1936-48) e a reconstrução de Le Havre (1945-55) —, pode-se supor que ele representasse o Estado francês, coisa que, diga-se de passagem, Corbusier nunca conseguiu. É aos projetos da última fase — quase todos construídos na França, carregados do estilo nacional clássico e concebidos à luz de acentuado nacionalismo — que os críticos torcem o nariz (Serapião, 2004, n.p.).

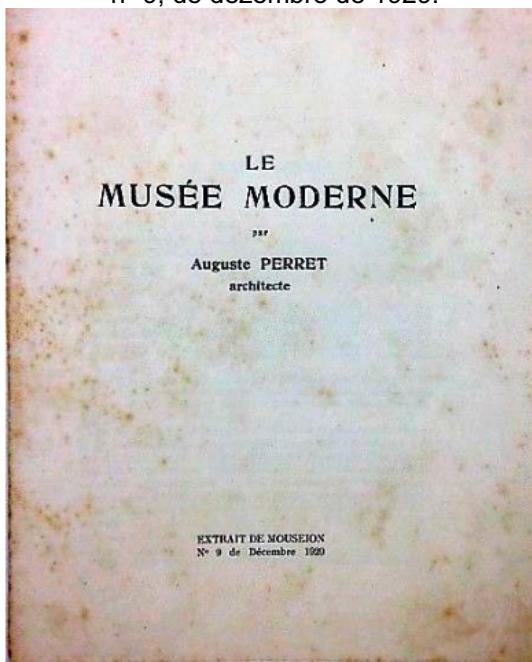
Sobretudo por causa dessa última fase de Perret, Serapião acredita que o nome do arquiteto tenha ficado esquecido no Brasil e desvinculado do projeto da FAAP, este produzido entre 1947 e 1949. Tal fato favoreceu parte da primeira versão da história institucional, que o considerou por anos apenas obra de seu idealizador, Armando Alvares Penteado. Serapião explica ainda que, embora a empresa de Perret fosse especializada em projetos e construção, ela foi a projetista final e não acompanhou o andamento das obras no Brasil, que duraram cerca de 20 anos²²⁹. Além disso, elucida em sua argumentação que o nome do arquiteto pode ter ficado algum tempo fora de destaque por receios de associação do seu classicismo ao de arquitetos vinculados ao Fascismo italiano e ao Nazismo alemão, como pode ser visto:

Por outro lado, quando ficou pronto, no início dos anos 1970, o prédio parecia fora de hora e contexto — um verdadeiro “elefante branco”, conforme comentário ouvido de um professor de uma faculdade de arquitetura — e os edifícios parisienses de Perret estavam muito distantes para serem comparados. Nesse caso, má-fé seria conhecer a autoria e não divulgá-la, para o bem ou para o mal. E, naquela época, isso até faria sentido: as opções estilísticas adotadas pelo francês possuem tal caráter clássico, que louvá-lo poderia ser um desserviço aos valores da cultura local. Ainda mais em um tempo de acirramento político, em que a lógica de Perret poderia ser confundida com a do italiano Marcello Piacentini e do alemão Albert Speer (Serapião, 2004, n.p.).

²²⁹ Entre os problemas que geram atraso nas obras esteve a falta de recursos. Apesar do casal não ter tido filhos e Armando Alvares Penteado ter deixado em seu testamento uma parte de sua herança para custear a fundação, este montante seria captado ao longo dos anos com aluguéis de suas propriedades, entretanto a instabilidade política havia congelado os preços, paralisando as obras por vezes (Mattar, 2011, p.9).

A documentação relativa à troca de correspondências, cartões, croquis, desenhos e plantas entre Annie, Dygat e Perret, bem como o memorial descritivo da obra assinado por este último, estão disponíveis na página de internet do Arquivo de Arquitetura do Século XX, na coleção de Perret, do *Cité de l'architecture & du patrimoine*, de Paris. Barros traduz e analisa o material, relatando detalhes da contratação e dos honorários de Perret e constatando que o próprio arquiteto enviou uma cópia do artigo *O museu moderno* à Annie Penteado, exemplar que ainda se encontra nos arquivos da FAAP. (Barros, 2018).

Figura 100: Exemplar do artigo de Auguste Perret, *Le musée moderne*, extraído da *Mouseion* nº 9, de dezembro de 1929.



Fonte: Arquivo da FAAP – Foto: In Barros, 2018, p.124.

Para Ivan Coelho de Sá, Perret entendia que enquanto “os museus antigos eram lugares de deleite, os contemporâneos eram lugares de conservação e estudo” (Sá, 2019, p.317), já que estavam cada vez mais organizados segundo classificações cronológicas, tornando-se quase que exclusivamente de estudo e de pouco regozijo, portanto, o arquiteto pretendia conciliar as duas facetas em sua “fórmula de museu moderno” (*Ibid.*). Todavia, é válido ressaltar que, a fórmula de Perret se aplicaria apenas aos museus de “Belas Artes”, como eram ainda denominados naquele período. Nesse sentido, ele focou sua teoria em uma função mais racional do edifício, removeu os excessos decorativos, buscando se opor à ideia de museu com arquitetura neoclássica predominante no século XIX, além de trazer preocupações sérias quanto à iluminação, à umidade e à temperatura. Porém, para Sá, sua grande inovação foi a dupla intenção na indicação do uso do concreto armado — que funcionaria para prestar robustez à

edificação, assim como para ser uma envoltória capaz de manter as condições climáticas estáveis, contribuindo positivamente para a conservação dos acervos. (Sá, 2019). Nesses aspectos, para o autor,

[...] Perret seguiu numa linha racionalizante menos purista e buscou um consenso entre racionalidade e plasticidade. Seus projetos dos anos 1920 denunciam influências do *Art Déco*, exatamente por não romperem de todo com uma intenção decorativa, apesar de privilegiarem uma espacialidade funcional. Os projetos de arquitetura *Art Déco* para museus colocam-no numa posição de pioneirismo, juntamente com Le Corbusier e seu Museu Ideal que levou a um nível de racionalização maior a proposta de um espaço específico de museu. De qualquer forma, no contexto da passagem da década de 1920, para a década de 1930, o Museu Moderno, de Perret, apresentou soluções bastante revolucionárias, acima de tudo se comparadas aos prédios antigos onde convencionalmente os museus eram adaptados, fossem eles de tendências barrocas, rococós, neoclássicas ou ecléticas (Sá, 2019, p.320).

Apesar de não termos identificado qualquer relação entre o PHAN e Perret ter sido escolhido para o projeto do MAB-FAAP, é relevante saber que Gustavo Barroso — que foi membro do Conselho Consultivo do PHAN desde sua criação — notadamente conhecia bem o artigo *O museu moderno*, assim como admirava bastante o trabalho do arquiteto. No texto de Barroso, *Noções de Organização, Arrumação, Catalogação e Restauração*, já citado nesta tese, há menção nominal a Perret, que é chamado pelo autor de “arquiteto-museologista”, embora o artigo não esteja referenciado. De acordo com a análise de Sá, no texto de Barroso fica evidente tanto trechos de Perret para o artigo da *Mouseion* quanto para uma entrevista dada por ele para a série *Musées-Les Cahiers*, de 1931. (Sá, 2019).

Um fato inovador para essa história está na série de reportagens das décadas de 1940 e 1950 arquivadas na pasta “Museu de Belas Artes de SP”, que foram encontradas no ACI/RJ. Entre elas, a matéria de 9 de outubro de 1943 da Folha da Manhã, de São Paulo, noticiando que havia pelo menos 2 anos que Armando Alvares Penteado idealizava o projeto de um museu de belas-arts para doar à capital paulista. Segundo a reportagem, o projeto arquitetônico fora esboçado pelo próprio mecenas e a construção seria uma “obra em linhas clássicas, porque estas são as que perduram” (Folha da Manhã, 1943, n.p.), fazendo alusão ao gosto estético do idealizador e à sua formação com matriz francesa. Haveria ainda um parque ao redor da edificação, garantindo uma possível expansão futura. O repórter apresenta fotografias da frente e do verso da maquete da edificação que Penteado produzira, e que exibia em sua residência (figura 101).

Figura 101: Fotografia do jornal Folha da Noite – São Paulo – 2.ed., de 8 de outubro de 1943, com foto da maquete idealizada por Armando Alvares Penteado.



Fonte: ACI/ATA/Museu Belas Artes-SP.

Convém lembrar que o ideal de ensino de artes, para Armando Alvares Penteado, estava baseado nas matrizes francesas e nos cânones clássicos, sobretudo a partir de recursos didáticos como a tradicional cópia de modelos. Vejamos, no trecho da reportagem destacado a seguir, indícios que levam a acreditar que desde os princípios do plano já se propunha expor "arquitetura", isto é, moldagens de monumentos. Sendo assim, talvez a aproximação de Perret com o projeto não tenha sido tão por acaso. Talvez isso explique por que, desde o projeto esboçado por seu mecenas, nitidamente já se previa uma galeria interior com um andar de pé-direito duplo, certamente para viabilizar a exposição de peças de grandes dimensões. O repórter descreve o projeto da seguinte maneira:

A superfície do prédio propriamente será de 4.191,10 mts². A entrada pela rua Alagoas comportará quatro colunas de estilo dórico com 16 metros de altura. Esta frente será de dois andares. **No primeiro haverá uma sala central de arquitetura** e muitas outras salas laterais. No segundo, uma galeria cercada também de salas. A parte traseira do edifício será de três andares devido à forma do terreno (Folha da Manhã, 1943, n.p., grifo nosso).

O jornal Folha da Noite de 26 de janeiro de 1950, de São Paulo, publicou uma reportagem sobre a FAAP no terceiro aniversário de falecimento de Penteado anunciando que a principal função do empreendimento seria a construção de um museu-escola de belas-artes. A matéria noticia ainda que Annie Penteado havia entregado o projeto da edificação à prefeitura de São Paulo em maio de 1948 e lançado a pedra fundamental da construção em 2 de setembro daquele mesmo ano, de modo que as obras do prédio estavam adiantadas, já que a pretensão era “entregá-lo à coletividade paulistana nas comemorações do quarto centenário da cidade de São Paulo” (Folha da noite, 1950, n.p.).

Ainda de acordo com a mesma reportagem, o projeto era de autoria do arquiteto Adolpho Timm²³⁰, que, junto com Armando Alvares Penteado antes de este falecer, fez maquetes e estudos dos pormenores dos materiais que seriam empregados. Realmente, o nome de Peret não aparece, apesar de a reportagem citar nitidamente suas considerações: no novo museu haveria “dependências técnicas exigidas por um museu moderno, desde as salas de aula para o ensino e estudo das belas artes, até o salão de exposição e biblioteca especializada” (Folha da noite, 1950, n.p.).

Segundo Serapião (2004), vários são os elementos que identificam a arquitetura característica dos projetos de Peret no prédio da FAAP, tais como: a escadaria do *hall* de entrada, que remete à do teatro de *Champs-Elysées* (1910-1913); a utilização de iluminação natural por pequenos vitrais, compondo um grande mosaico que lembra a luz colorida da *Notre Dame du Raincy* (1925); e a clássica “coluna Peret”, que aparece em outros projetos de sua última fase, a exemplo do Museu de Obras Públicas e da Prefeitura de Le Havre.

Barros (2018) traz um ponto em que o resultado na FAAP ficou diferente do que Peret costumava realizar: os vitrais acabaram coloridos. Neste caso — dos vitrais da FAAP —, o projeto se desenvolveu em um período em que ela e o MASP firmaram um convênio, no fim da década de 1950²³¹. Tal parceria possibilitaria o uso do espaço da

²³⁰ Ninguém sabe quem teria sido Adolpho Timm, apenas que foi dele a empresa que ficou responsável pela obra de construção do edifício da FAAP. Barros apresenta um envelope de correspondência entre Adolpho Timm & Cia Ltda (construtor da FAAP) e Annie Alvares Penteado. (Barros, 2018, p.123).

²³¹ Annie Penteado faz um acordo com Assis Chateaubriand e Pietro Maria Bardi, transferindo as obras de arte e os cursos ministrados no MASP, para a FAAP. O convênio, assinado em 1957, criou o Instituto de Arte Contemporânea (IAC). A iniciativa traria um ambiente mais seguro para

Fundação pelo Museu, que ainda não havia construído sua sede na Avenida Paulista. Assim, as duas instituições organizaram alguns projetos juntas — que logo foram rompidos.

Por conta dessa aproximação entre os órgãos, Pietro Maria Bardi, diretor do MASP à época, incumbiu o projeto dos vitrais da FAAP à Claudia Andujar²³², que concebeu um grande mosaico de trabalhos de artistas plásticos representativos da arte brasileira. Segundo a descrição do conjunto, trazida por Mello (1996), não havia um tema específico, cada artista convidado deveria enviar uma obra representante de sua produção. Andujar solicitou que Lina Bo Bardi criasse o desenho de fundo do vitral, que resultou em traçados em formato de cipós em cima de placas da cor bege. À medida que os trabalhos dos artistas eram “transformados” em vitrais, iam substituindo alguns dos concebidos por Bo Bardi. Ao todo, o painel tem 216 quadrados, onde 136 oferecem boa legibilidade, por não estar atrás de algum elemento arquitetônico da edificação.

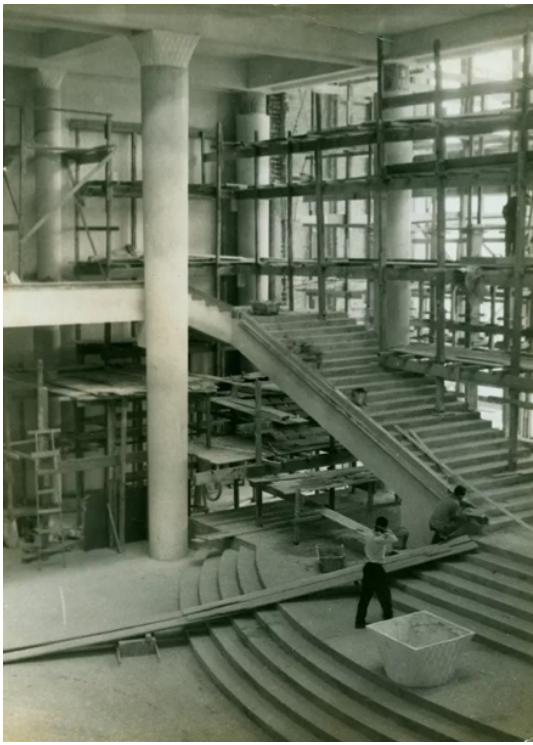
Hoje existem trabalhos de 55 artistas, brasileiros e estrangeiros, com produção de relevância no país, entre eles Cândido Portinari, Lasar Segall, Aldemir Martins, Tarsila do Amaral, Tomie Ohtake, Djanira, Mario Cravo Jr., Sanson Flexor, Caribé, Bruno Giorgi, Castelani, Genaro de Carvalho, Carlos Lemos. O serviço de instalação foi executado pelo ateliê Vitrals Conrado Sorgenicht S.A.²³³, em sua maioria entre o fim da década de 1950 e o início da de 1960, e alguns poucos inseridos até 1983 (Mello, 1996). Já o vitral superior do teto do saguão foi produzido pela própria Claudia Andujar. A seguir, fotos do saguão principal com os vitrais, no período de construção e atualmente.

o acervo abrigado no prédio dos diários associados, que já havia sofrido três princípios de incêndio. Entretanto, o acordo foi desfeito em 1959, e as obras retornaram para sua antiga sede (Mattar, 2010).

²³² A artista Claudia Andujar nasceu na Suíça, em 1931, cresceu na fronteira entre a Romênia e a Hungria, onde vivia sua família paterna, de origem judaica. Em 1944, com a perseguição aos judeus durante a Segunda Guerra Mundial acabou emigrando para os Estados Unidos. Em Nova York, desenvolveu interesse pela pintura e trabalhou como guia na ONU. Em 1955, veio ao Brasil, onde decidiu se estabelecer como fotógrafa. Disponível em: <https://ims.com.br/titular-colecao/claudia-andujar/>. Acesso em: nov. 2024.

²³³ Hoje conhecido como “Vitrais Casa Conrado”, atuante em São Paulo durante o século XX. Para saber mais, ver Mello, 1996.

Figura 102: Saguão do prédio principal da FAAP em obras em 1955.



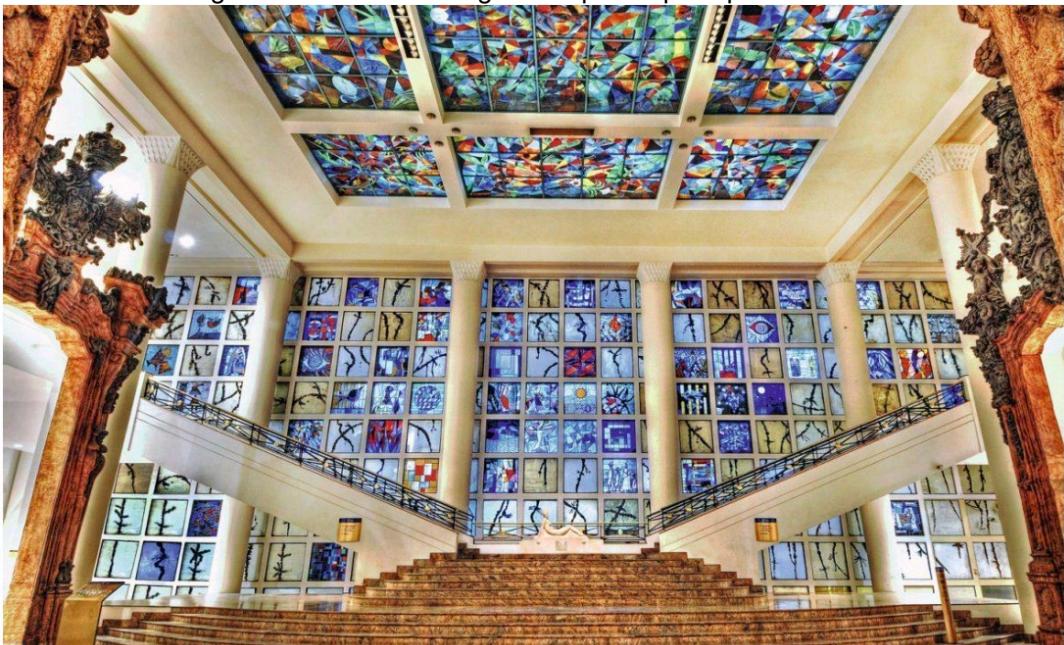
Fonte:
<https://vitruvius.com.br/revistas/read/drops/18.128/6981>. Acesso em: nov 2024.

Figura 103: Vista interior do saguão do prédio principal da FAAP já concluído, sem data.



Fonte: Fundo “Perret, Auguste et Perret frères - 1947-1949. Musée des Beaux-Arts (Fondation A.-A. Penteado), São Paulo (Brésil). Foto de Christian Freigang, entre 1995-2000. Disponível em: <https://archiwebture.citedelarchitecture.fr/>. Acesso em: nov. 2024

Figura 104: Vitrals do saguão do prédio principal da FAAP.



Fonte: Xavier, 2019, p.34.

Na próxima seção, última desta tese, veremos os desdobramentos que resultaram na criação do Museu de Arte Brasileira, representando um museu que, quando inaugurado, uniu os interesses de várias personalidades, sendo ao mesmo tempo clássico, barroco e moderno — e, de um jeito ou de outro, carregando as matrizes francesas da *Mouseion*. Para Franco de Andrade, seria, acima de tudo, a materialização de seu plano de um museu de moldagens para centralizar o Barroco na cronologia da história da arte do Brasil.

4.3.2 Exposição Barroco no Brasil e inauguração do Museu de Arte Brasileira

Em 2 de julho de 1960 houve uma assembleia para apresentação do programa de criação de um museu dedicado à arte brasileira — o Museu de Arte Brasileira na FAAP (MAB/FAAP). Na ocasião, Lúcia Pinto de Souza²³⁴ foi nomeada diretora, e Wolfgang Pfeiffer²³⁵, coordenador. Não por acaso, a presidência do primeiro Conselho Coordenador do MAB/FAAP ficou a cargo de Franco de Andrade. Entre os membros que participaram da primeira composição do Conselho estavam diversos envolvidos em outros episódios já retratados nesta tese, como Alcides da Rocha Miranda, Lygia Martins Costa, Dom Clemente da Silva-Nigra, Sylvio de Vasconcellos e Heloisa Alberto Torres. Estavam também outras personalidades e intelectuais ligados ao colecionismo, à crítica de arte, literatura, antropologia e cultura brasileira, como Sérgio Milliet, Sérgio Buarque

²³⁴ Lucia Scarpa Comenale Pinto de Souza, filha de Celia, melhor amiga de Annie Penteado, assume a presidência da FAAP em 1965. Foi a grande responsável pela formação do acervo de arte brasileira do MAB/FAAP. Disponível em: <https://www.faap.br/institucional/>. Acesso em: jan. 2025.

²³⁵ Wolfgang Pfeiffer (1912-2003), nascido em Dresden, Alemanha, doutor em história da arte na Universidade de Munique, mudou-se para o Brasil em 1948. Contribuiu com a criação e consolidação do MASP, do MAM-SP, do MAC-USP, e do MAB-FAAP. Como professor na Universidade de São Paulo, nos anos 1970, participou da fundação da Escola de Comunicação e Arte da USP. No final da década de 1970 foi diretor do Museu de Arte Contemporânea da USP. Disponível em: <http://www.32bienal.org.br/pt/post/o/518/>. Acesso em: jan. 2025.

de Holanda²³⁶, Yan de Almeida Prado²³⁷, Darcy Ribeiro²³⁸, Flávio Motta²³⁹, Mário Barata²⁴⁰, Wladimir Alves de Souza²⁴¹ e Abelardo Rodrigues²⁴². O perfil daquele Conselho estava — aparentemente — equilibrado em relação à ideia de seus membros sobre a arte brasileira, porém, nem todos eram adeptos à teoria do Barroco como marco inicial da cultura no país, o que acabou prevalecendo no discurso da arte colonial nacional.

A exposição escolhida para a inauguração do MAB/FAAP foi *Barroco no Brasil*, que esteve em cartaz de 10 de agosto a 30 de outubro de 1961, e foi vista por mais de 96 mil visitantes. A curadoria ficou com Lourival Gomes Machado, e o desenho e a montagem, bem como a organização do catálogo, ficaram a cargo dos arquitetos

²³⁶ Sérgio Buarque de Holanda (1902-1982), importante intelectual brasileiro. Participou da Semana de Arte Moderna de 1922. Em 1936, publicou o livro *Raízes do Brasil*. Ocupou a cadeira de história da civilização brasileira, na Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da USP e foi o primeiro diretor do Instituto de Estudos Brasileiros (IEB). Disponível em <https://jornal.usp.br/cultura/acervo-de-sergio-buarque-de-holanda-revela-um-profissional-das-humanidades/>. Acesso em: jan. 2025.

²³⁷ João Fernando de Almeida Prado (1898-1987), ficou conhecido como “Yan de Almeida Prado”. Colecionador e escritor, pertencente à elite paulista. Sua coleção de obras brasileiras foi vendida para a USP em 1962, dando início aos acervos do Instituto de Estudos Brasileiros (IEB). Disponível em: <https://www.ieb.usp.br/yan-de-almeida-prado-2/>. Acesso em: jan. 2025.

²³⁸ Darcy Ribeiro (1922-1997), antropólogo, educador e romancista brasileiro. Formou-se em ciências sociais pela USP em 1946. Em sua carreira como antropólogo e pesquisador, voltou-se ao estudo e à defesa dos povos indígenas do país. Fundou o Museu do Índio e o dirigiu até 1947. Exerceu diversos cargos públicos, entre os quais se destacam ter sido o primeiro reitor da UnB, universidade de cuja criação participou; e, de 1957 a 1961, ter ocupado o cargo de diretor de estudos sociais do Centro Brasileiro de Pesquisas Educacionais do MEC. Disponível em: <https://www.academia.org.br/academicos/darcy-ribeiro/biografia>. Acesso em: jan. 2025.

²³⁹ Flávio Lichtenfels Motta (1923-2016), professor, artista múltiplo, crítico e historiador da arte. Lecionou em cursos do MASP e no curso de desenho da FAAP, e, por mais de 30 anos, as disciplinas de estética e história da arte na FAUUSP. Disponível em: <https://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoas/119-flavio-motta>. Acesso em: jan. 2025.

²⁴⁰ Mário Antônio Barata (1921-2007), historiador, crítico de arte, professor universitário, museólogo e jornalista. Participou da criação do ICOM em 1946. Em 1949, envolveu-se com a criação da Associação Brasileira de Críticos de Arte (ABC), ao lado de Milliet e Mário Pedrosa. Escreveu em colunas sobre crítica de arte em importantes periódicos cariocas, como o *Jornal do Comércio*, *Diário de Notícias* e *Última Hora*. Em 1955, tornou-se professor concursado da disciplina história da arte da ENBA. Autor de diversos livros, entre eles *A escultura de origem negra no Brasil* (1957) e *Razões de ser e a importância da arte moderna* (1958). Ficou no exílio durante parte da Ditadura Militar brasileira, retornando ao país após a anistia em 1979, quando tornou-se professor emérito da UFRJ. Disponível em: <https://www.abi.org.br/o-centenario-de-mario-barata/>. Acesso em: jan. 2025.

²⁴¹ Wladimir Alves de Souza (1908-1994), arquiteto, restaurador e professor. Formou-se na ENBA em 1930. Em 1938 tornou-se professor concursado na mesma escola, na cadeira de teoria e filosofia da arquitetura, e posteriormente ocupou ali o cargo de diretor por duas vezes. Participou de diversos projetos e obras de restauro arquitetônico, entre eles o restauro do antigo Convento de Santa Teresa, entre 1958-1959, para a inauguração do MAS/UFBA no espaço. Disponível em: <https://georges.life/pt/rio/wladimir-alves-de-souza/>. Acesso em: jan. 2025.

²⁴² Abelardo Borges Rodrigues (1908-1971) pintor, desenhista, colecionador e paisagista. Ao longo de sua vida criou uma das maiores coleções particulares de arte do país, com seções de arte sacra, artes plásticas (pintura, desenho e gravura), arte popular e arte indígena. Grande incentivador do patrimônio artístico brasileiro, sobretudo da Sociedade de Arte Moderna do Recife. Disponível em: https://rodriguesgaleria.com.br/categoria/artistas/abelardo_rodrigues_pe/. Acesso em: jan. 2025.

Fernando Lemos e Cyro Marx. A abertura foi celebrada como um acontecimento nacional oficial — conduzida pelo presidente da República, à época Jânio Quadros —, e contou ainda com diversos eventos paralelos exaltando o tema da mostra, como concertos de música barroca, cursos, e projeções de documentários. Assim, ambientadas com música barroca, foram expostas cerca de 300 obras, incluindo esculturas, mobiliário, pintura, ourivesaria e moldagens (Ribeiro, 2001; Mattar, 2010), sendo que algumas peças originais de Aleijadinho saíram pela primeira vez de seu local de produção para compor o acervo dessa exposição²⁴³.

Figura 105: Moldagens em exibição na exposição *Barroco no Brasil*, 1961, MAB/FAAP.



Fonte: Mattar, 2011, p.28.

²⁴³ Com autorização de Dom Oscar de Oliveira, arcebispo de Mariana, e do próprio PHAN foram emprestadas ao MAB/FAAP cinco obras de Aleijadinho, em cedro, peças que compõem o acervo de imagens da Capela do Horto. Quanto a notícias sobre a saída de peças de Congonhas do Campo pela primeira vez para uma exposição, ver mais em: <https://jornalcorreiodacidade.com.br/noticias/32111-em-1961-pela-primeira-e-única-vez-na-historia-obra-de-aleijadinho-sairam-de-congonhas>. Acesso em: jan. 2025.

O tema agradava a praticamente todos os envolvidos com sua programação, ainda mais a seu organizador, autor do livro *Teorias do Barroco*²⁴⁴ (1953), Machado, que defende o Barroco como a primeira manifestação verdadeiramente brasileira. Certamente, tal perspectiva também interessava aos membros do Conselho Coordenador do MAB, sobretudo daqueles vinculados ao PHAN, entre eles o diretor Franco de Andrade, presidente do Conselho no período. Logo, a estratégia tornava-se ainda mais conveniente para todos eles, pois associava “a permanência das referências barrocas no prédio moderno” (Mattar, 2010, p.29).

Em seu texto, Machado, consagrando-se enquanto historiador da arte, apresenta um trabalho científico, criterioso, metodológico e crítico, trazendo uma abordagem pessoal para a interpretação do Barroco brasileiro, em especial o mineiro. Ele analisa obras de autores estrangeiros que discutem distintas metodologias, como Max Dvořák, Arnould Hauser²⁴⁵, Heinrich Wölfflin, Hanna Levy, Wilhelm Worringer²⁴⁶, Alois Riegl, entre outros. A maior parte do texto de Machado está baseado em *A propósito de três teorias sobre o Barroco*, publicado por Levy em 1941 na Revista do Patrimônio nº 5. Entretanto, em certo ponto, ele discorda do “ponto de vista da autora, que defende as ideias de Leo Balet, um defensor da relação entre Barroco e Absolutismo” (Fernandes, 2011, p.105-106). Assim, o brasileiro se fundamenta em Worringer para negar o “caráter absoluto da obra de arte e conferindo grande importância à relação entre sujeito e objeto” (Fernandes, 2011, p.103).

Em tal cenário, Machado vem a “formular uma abordagem própria a partir de um método híbrido, que comprehende as esferas da forma e do contexto como aspectos complementares e fundamentais na interpretação do assunto” (Fernandes, 2011, p.106). Para isso, o historiador da arte demarca o estilo como a “primeira manifestação autêntica da cultura brasileira” (*Ibid.*, p.102), alinhando-se à preocupação do PHAN — de quem foi aliado — quanto ao processo de formação da arte nacional. Dessa forma, ambos se privilegiavam de seus postulados, visto que encaravam o Barroco mineiro como a “origem” do vocabulário plástico que uniria a tradição e a modernidade. (Fernandes, 2011).

²⁴⁴ Em 1969, *Teorias do Barroco* foi republicado na coletânea póstuma *Barroco mineiro*, ao lado de outros artigos de Lourival Gomes Machado sobre o mesmo tema.

²⁴⁵ Arnold Hauser (1892-1978) foi um escritor e historiador da arte de origem húngara. Foi aluno de Dvořák, mas voltou sua teoria para uma visão marxista, em que sua principal obra foi *História social da arte* (1951), em quatro volumes.

²⁴⁶ Wilhelm Worringer (1881-1965), historiador da arte alemão, foi discípulo de Alois Riegl. Postulou uma relação direta entre a percepção da arte e o indivíduo, clamando o conceito de “volição da arte”, de Riegl, ao propor uma análise da psicologia dos estilos voltada à percepção da abstração sem distinção evolutiva em relação à arte mimética ou realista. Suas obras mais importantes são *Abstração e natureza* (1908) e *Abstração e empatia* (1907).

Figura 106: Capa do catálogo da exposição *Barroco no Brasil* (1961).



Fonte: <http://biblioteca.pinacoteca.org.br:9090/bases/biblioteca/16468.jpg>. Acesso em: dez. 2024.

Figura 107: Exposição *Barroco no Brasil* – MAB/FAAP (1961).



Fonte: <https://www.faap.br/institucional>. Acesso em: dez. 2024.

As moldagens expostas foram doadas pelo PHAN ao MAB/FAAP por meio de um Convênio (ANEXO 12). O referido documento leva o seguinte nome “Convênio para o fim da criação, em São Paulo, do Museu dos Monumentos Nacionais”. Apenas uma das peças era remanescente da tentativa frustrada de constituição de um museu de monumentos nacionais no Ibirapuera, correspondente à portada do Paço do Saldanha, que fora executada excepcionalmente para aquela finalidade (ver subitens 3.1.2 e 4.1.1 desta tese). O restante do acervo de moldagens — dez dos profetas de Congonhas do Campo, de Aleijadinho, e portadas, púlpitos, elementos de arquitetura de Igrejas de Minas Gerais — fora produzido pela oficina de Aristocher Meschessi, professor da Escola de Arquitetura da UFMG, durante o primeiro semestre de 1961, exclusivamente para a inauguração do MAB/FAAP.

A respeito das moldagens produzidas pelo professor — este designado coordenador dos trabalhos —, não foram encontrados muitos dados relativos à sua confecção. Tampouco documentos referentes à formalização de algum tipo de acordo ou convênio entre o PHAN e a Escola de Arquitetura da UFMG para a produção, porém supõe-se que houve, por terem as peças recebido carimbo da oficina com data e procedência. Todavia, intrigava-nos o questionamento de Edmundo Fontenelle, antigo diretor da Escola de Arquitetura da UFMG:

Em certa oportunidade, como diretor da Escola de Arquitetura da U.M.G., tive o prazer de corresponder-me com V.Sa.

Dos entendimentos havidos naquele ensejo, aquiesceu V. Sa. em ceder à Escola algumas cópias em gesso de obras do [sic] Aleijadinho, com a condição de se destinarem exclusivamente ao Museu de Arte Mineira, criado então por ato de nossa Congregação. **As primeiras fôrmas estavam em plena execução nas nossas oficinas de modelagem, quando tive de deixar a Diretoria da Escola.**

Agora, para surpresa minha, acabo de saber que o atual diretor fez a doação de tudo, inclusive cópias do patrimônio da Escola, à Fundação Armando Alvares Penteado, de São Paulo, perdendo assim Belo Horizonte ou Minas mais uma oportunidade de possuir seu Museu de Arte Mineira.

Como diretor, assumi naquela ocasião, perante V. Sa. o compromisso de manter tais modelos sob guarda e jamais permitir desvios de cópias para outros fins, sem a devida autorização de V. Sa., o que me coube cumprir.

Nestas condições, como a retirada dos modelos da guarda de Nossa Escola parece contrariar os itens do acordo, desejava receber de V. Sa., em breve, quaisquer esclarecimentos relativos ao assunto, para minha tranquilidade ou defesa, se for o caso (Fontenelle, 1961, p.1, grifo nosso).

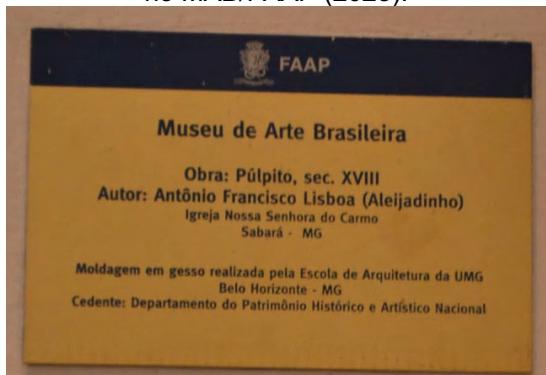
Com a abertura da exposição *Barroco no Brasil*, foi necessário formalizar o Convênio firmado com a FAAP e regularizar a situação das moldagens. (Andrade, 1961b). As minutas para o termo de cessão das peças que norteou o acordo entre FAAP e PHAN foram encontradas no ACI/RJ, na subsérie “Fundação Armando Alvares Penteado”, assim como o documento oficial assinado em 19 de setembro de 1961 entre

ambas as partes. Em uma breve análise de seu conteúdo composto de seis cláusulas, em todas elas a coleção de moldagens em questão é nomeada como “Museu dos Monumentos Nacionais”, e não se explica a relação da coleção com o MAB, apenas que estavam “tôdas as moldagens de obras de arte tradicional brasileira já cedidas, a título de empréstimo, à mesma entidade para figurarem na exposição ‘O Barroco no Brasil’” (DPHAN, 1961, p.1).

Na terceira, quinta e sexta cláusula são expostos procedimentos de praxe: determina-se que os custos de conservação e restauro seriam responsabilidade da FAAP; que o PHAN poderia vistoriar o acervo sempre que desejasse; e que o tempo de duração do convênio seria de 10 anos, podendo ser prorrogável. A segunda disposição persiste em não pronunciar que o MAB acolheria o acervo, assim, traz: “A Fundação instalará e manterá, com as peças referidas, em prédio destinado a êsse fim, e aberto à visitação pública, o Museu dos Monumentos Nacionais, que irá acrescendo com outras obras na medida das possibilidades” (DPHAN, 1961, p.1-2).

Na quarta, solicita que “a propriedade nacional das peças” seja mencionada em qualquer situação de divulgação das mesmas, bem como sempre deve constar a informação de que foram cedidas “a título precário”, “em local visível do Museu”²⁴⁷. (DPHAN, 1961, p.2-3). A respeito desse termo do acordo, pode-se ver nas figuras 108 e 109 que ele é atendido até os dias atuais. Na sequência, as figuras 110 e 111 apresentam parte do panorama da coleção de moldagens nacionais criada pelo PHAN e que compõe até hoje o *hall* de entrada do MAB/FAAP. Na figura 112 pode ser visualizado um detalhe da junção da moldagem do Paço do Saldanha, afixada à alvenaria do Museu.

Figura 108: Legenda de moldagem do púlpito da Igreja N. S. do Carmo de Sabará, exposta no MAB/FAAP (2023).



Fonte: Acervo pessoal, 2023.

Figura 109: Legenda da moldagem do Paço do Saldanha exposta no MAB/FAAP (2023).



Fonte: Acervo pessoal, 2023.

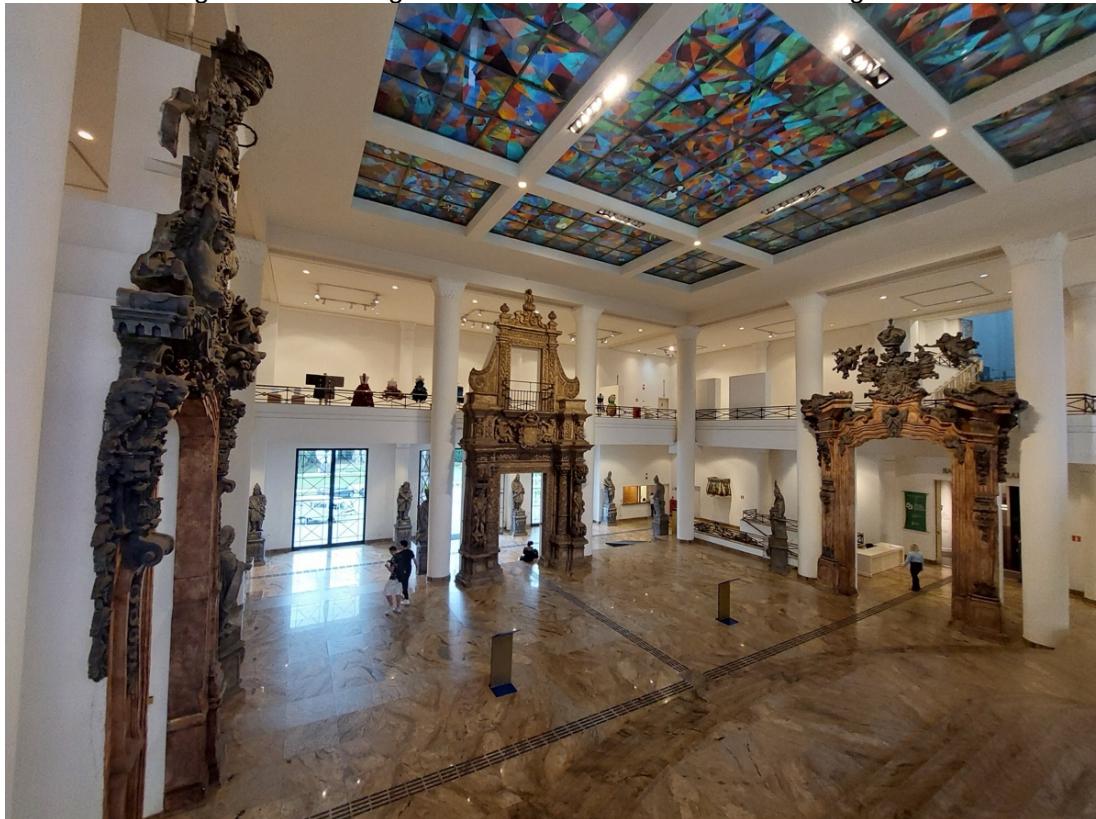
²⁴⁷ A FAAP continuou enviando boletins de atividades até meados da década de 1970. Fonte: ACI/RJ/ATA, subsérie: Fundação Armando Alvares Penteado.

Figura 110: Vista panorâmica do saguão do MAB/FAAP em 2023.



Fonte: Acervo pessoal, 2023.

Figura 111: Visão geral do *hall* da FAAP – vitrais e moldagens.



Fonte: Acervo pessoal, 2023.

Figura 112: Detalhe da moldagem da portada do Paço do Saldanha integrada à arquitetura do MAB/FAAP.



Fonte: Acervo pessoal, 2023.

Vale notar que a coloração das moldagens é devida a pátinas imitativas das matérias-primas das originais — pedra-lioz e pedra-sabão — produzidas sobre o gesso, processo realizado mais de 3 décadas após a instalação das obras. Segundo Alexandre Mascarenhas, entre janeiro e maio de 1997 ocorreram reformas nos espaços expositivos, com melhorias no piso e na iluminação. Durante esse período, algumas peças foram deslocadas e reforçadas, especialmente as das portadas. O cenógrafo francês Philippe Therené foi contratado para restaurar a coleção do saguão e aplicar tal pátina. Para isso, ele realizou estudos cromáticos *in loco*, baseando nas obras originais o tratamento que teriam as moldagens: algumas receberam tons de cinza, e outras, como púlpitos e elementos decorativos em madeira, foram dourados e policromados. (Mascarenhas, 2014).

O Convênio firmado entre PHAN e FAAP, portanto, pôs fim às tentativas de Franco de Andrade de emplacar o idealizado museu de moldagens, sendo aquele formato — um tanto “improvisado” — o possível dentro da realidade brasileira de meados do século XX, de poucos recursos financeiros e cada vez menos mecenias de artes. No entanto, o acervo encontra-se devidamente identificado — e a maior parte também está carimbada, guardando os créditos de sua cessão pelo PHAN, e da modelagem e fundição das peças pela oficina da Escola de Arquitetura da UFMG, sob coordenação do professor Meschessi — desde 1961, ou seja, há mais de 6 décadas.

Sob tal prisma, pode-se dizer que as moldagens da FAAP prorrogaram a duração linear da exposição *Barroco Brasileiro*, e de fato legitimaram tal momento na arte brasileira, não apenas como o início ou a única representação genuinamente nacional, mas como um estilo em si. O museu brasileiro acabou guardando uma missão muito semelhante à do Museu dos Monumentos Franceses, seu modelo, pois ambos direcionaram a “comparação” a suas próprias produções, e não mais à arte clássica, como o fazia o Museu de Escultura Comparada.

A coleção cedida pelo PHAN e reunida na FAAP (anexo 13) hoje se denomina “Coleção Arquivo do MAB/FAAP”. Em consulta à instituição, na lista de obras fornecida é possível inferir que a FAAP, ainda atualmente segue respeitando fielmente os termos do contrato firmado em 1961 no Convênio para cessão das peças — perpetuando assim o testemunho da doação das peças do “DPHAN” e o compromisso com a expectativa institucional de criação, no Brasil, de um museu de monumentos nacionais, que, como visto, existe, incorporado ao Museu de Arte Brasileira desde sua inauguração.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Esta tese, *Moldagens (nacionais) em museus: Conceitos, matrizes e desdobramentos no Brasil (1938-1961)*, ao investigar aspectos importantes para a história da museologia no Brasil, logra confirmar particularidades de sua hipótese. A começar pelo que diz respeito às matrizes francesas do plano de criação de um museu de moldagens brasileiro. Percebe-se que, de fato, a base dessa relação foi a repercussão dos artigos da *Mouseion*, visto que a noção de que tal tipologia de museu seria necessária à validação internacional de determinada nação dentro da história da arte ocidental teve grande influência da constante presença da temática em suas edições e índices.

Contudo, há algumas contradições no que tange os itens a compor tais museus, itens já amplamente convencionados à tipologia “museu de moldagens nacionais” a partir das publicações da revista. Portanto, suspeita-se que não houve uma leitura atenta aos artigos por parte dos atores brasileiros, dado seu posicionamento frente às convenções básicas sobre o tema — a exemplo da falta de selos e carimbos nas produções realizadas até a década de 1950. Nesse sentido, apenas a ideia central fora apreendida e replicada — ou tentou-se — no país, sobretudo entre 1938 e 1952. Essa constatação é fruto da presença sistemática de vários tópicos sobre o assunto — com maior ou menor frequência, mas sempre existentes — nas edições da *Mouseion*, sendo que, a primeira trouxe uma matéria completa sobre as atividades do Museu de Escultura Comparada, na França.

A partir de 1952, o então diretor-geral do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, Rodrigo Melo Franco de Andrade, demonstra ter se atualizado sobre a temática, citando o modelo em duas cartas e no livro *Brasil: Monumentos históricos e arqueológicos*, publicado naquele ano. Logo, tendo em vista o objetivo de implantar seu projeto de museu aqui, em alguma de suas passagens por Paris possivelmente visitou o Museu dos Monumentos Franceses, assim nomeado desde 1937.

Foi visto nesta pesquisa que Franco de Andrade demonstrou ter apreendido o nome da tipologia nas repetidas vezes em que este aparecera nos índices das publicações da *Mouseion*. Tanto Eduardo Tecles quanto Jair Brandão demonstraram conhecer mais sobre a prática do ofício de modelagem, e pouco refletir sobre a atualização do debate quanto aos itens convencionados como moldagens nacionais. Ambos se envolveram com o tema para selecionar e produzir a coleção, mas a partir de seus conhecimentos — estes relacionados aos processos artísticos —, e de acordo com as coordenadas conceituais do diretor, que arquitetava o plano.

Por ironia ou não, a adaptação do modelo francês no Brasil foi de fato consolidada com um convênio entre o Patrimônio Histórico e Artístico Nacional e a Fundação Armando Alvares Penteado, que marcou a inauguração do Museu de Arte Brasileira. Fato curioso é que a maior parte das peças que acabaram sacramentadas como o acervo principal dos monumentos nacionais foi a que recebeu carimbo da oficina de Aristocher Meschessi, que já tinha contato com o tema na Europa. Outro fato peculiar do caso brasileiro é justamente a planta arquitetônica da FAAP, assinada por Auguste Perret, também autor da *Mouseion*, atento às necessidades de um museu moderno e um dos responsáveis pela transformação do Palácio do Trocadéro em Palácio de Chaillot, sede do Museu dos Monumentos Franceses.

O Palácio do Trocadéro, em estilo mourisco, possuía muito vidro nas alas expositivas, iluminando e conferindo um ar de modernidade aos ambientes — as galerias *Passy* e *Paris* eram bastante iluminadas, como pôde ser visto nas fotos do início do século XX —, e as mudanças realizadas quando da modernização da edificação em 1937 para a *Exposição Universal* também acabaram por preservar tal característica, porém certamente aperfeiçoando a particularidade de acordo com a visão de Perret de museu moderno, observando principalmente a conservação do acervo, o conforto térmico e a luminosidade do ambiente.

Apesar de não ser o propósito desta tese esmiuçar as diferenças entre os projetos dos palácios do Trocadéro e de Chaillot, nem as alterações realizadas em suas galerias, não poderíamos deixar de fazer essas considerações. Isso porque, guardadas as devidas contextualizações, o característico estilo de Perret conseguiu uma ambição e conceitos bastante semelhantes no *hall* do Museu de Arte Brasileira e na galeria lateral do Museu dos Monumentos Franceses, ainda que a possibilidade de o projeto do arquiteto para o MAB/FAAP, de 1948, ser um museu para exibir arquitetura só tenha sido confirmada oficialmente em 1960.

Esta pesquisa descobriu que as peças adquiridas por Dom Clemente Maria da Silva-Nigra para o Museu de Arte Sacra da UFBA, sem embargo possam ser consideradas conceitualmente “moldagens nacionais”, não foram produzidas para os objetivos articulados por Franco de Andrade — muito embora sua confecção pareça carregar tal influência, já que executada por duas personalidades que tiveram contato direto com o tema, Silva-Nigra e Brandão. No entanto, descobriu-se que as peças que estão na Casa dos Sete Candeeiros, estas sim foram enviadas à Bahia em umas das ações articuladas ao plano de criação de um museu de moldagens, onde conjuntos de peças produzidas por Tecles também foram enviados para o futuro Museu Regional de São João del Rei e para o Museu Nacional de Belas Artes, antes do incêndio no depósito do PHAN.

O primeiro capítulo deste trabalho é um panorama amplo, quase como uma história geral da cópia na arte, da Antiguidade Clássica à *Pop Art*. O segundo, tem seu recorte centrado na Europa, sobretudo no Gótico; o terceiro e o quarto apresentam itens da coleção brasileira, catálogos de exposições relacionadas ao tema, bem como as fotografias das plantas e maquetes dos projetos. Se voltarmos ao início desta tese e folhearmos suas cerca de 300 páginas contemplando somente as figuras, perceberemos uma linha do tempo temática em cada capítulo, que se torna mais específica à medida que a quarta parte se aproxima, como se entrássemos em algum subtópico possível ao Museu Imaginário da Escultura Mundial, de André Malraux, só que, dessa vez, um novo e fictício volume focando apenas as moldagens do Ocidente e museus criados para as abrigar, culminando na especificidade brasileira.

O pensamento de Walter Benjamin sobre a reproduzibilidade técnica da obra de arte, apontando para a perda da aura da peça original, também revela o potencial emancipador das cópias, ao ampliar o alcance e permitir novas formas de experiência estética. Essa perspectiva encontra eco no paradigma indiciário de Carlo Ginzburg, que valoriza os fragmentos e vestígios como portadores de sentido, capazes de revelar camadas ocultas da realidade histórica. À luz desses autores, a presença de *souvenirs* representando reduções das obras de arte em lojas de museus, não deve ser vista apenas como banalização da imagem daquele objeto, mas como possibilidade de formação do olhar e de fomento do acesso ao patrimônio. Essas réplicas, longe de esvaziar o valor da obra original, podem desempenhar importante função educativa, democratizando o contato com formas artísticas e arquitetônicas, e estimulando a atenção aos detalhes — justamente aquilo que, para Ginzburg, funda o gesto interpretativo.

Há algumas diferenças quanto aos materiais e processos artísticos para a feitura de moldagens nacionais. Geralmente, aqui, o método de produção da fôrma era via tasselos, e por partes; e a técnica para capturar a estampagem do volume variava. Na Europa, usava-se argila ou gelatina, já no Brasil, placas de cera recém-esfriada. É possível indagar-se sobre o conceito que estaria associado à realização de uma modelagem através de fôrmas de tasselos que, como visto, fornece uma cópia técnica em imagem e volumetria, porém em outra matéria-prima. Desse modo, o fator determinante entre o estado de autenticidade e o de falsificação está diretamente relacionado à matéria-prima da cópia e a do objeto usado como modelo, sem que esqueçamos que o juízo de valor dado à reprodução pela sociedade que a contempla também participa desse processo.

Lembremo-nos ainda do porquê de a matéria do suporte ser tão importante nesse caso: ela, em si, não pode ser modificada, entretanto é inevitável que seu conceito se modifique com o passar do tempo. A condição básica de uma moldagem é ser produzida em material diferente do da obra original, isso pela plasticidade do gesso, mas, também, pela noção conceitual convencionada quando de sua produção — ponto relevante uma vez que trata-se de uma tese cujo recorte temporal compreende uma época em que o tema circulava com mais frequência do que nos dias de hoje, haja vista a dependência de diversas políticas internacionais realizadas utilizando esse tipo de objeto como recurso para intercâmbios, ensino de história da arte, formação de novas coleções e museus etc.

Restou demonstrado que a moldagem sempre foi objeto de museu, e que museus de moldagens são uma robusta fonte de estudo para a museologia, tendo em vista as extensas discussões sobre o tema: primeiro nas publicações da *Mouseion* relacionadas às políticas de cooperação internacional entre oficinas e museus; depois, em 1956, durante o Primeiro Congresso Nacional de Museus, em Ouro Preto, onde arquitetos e conservadores de arte — atuais museólogos — passaram a discutir juntos as políticas públicas de preservação de patrimônio e de instituições. Foi o mesmo momento em que, na *Exposição de Arquitetura de Museus*, houve a apresentação do projeto de Alcides da Rocha Miranda para um museu de moldagens, que por sua vez gerou publicações nas revistas *Módulo* e *Habitat*, importantes periódicos para a consolidação da arte brasileira nos anos 1950.

No âmbito internacional, em 1985 importantes teóricos da museologia — Vinos Sofka, Zbyněk Zbyslav Stránský, Peter Van Mensch, Bernard Deloche, André Desvallées, Ivo Maröevic, Pontus Hellström, Klaus Schreiner — debateram conceitos, terminologias, usos, critérios éticos e técnicos relacionados aos originais e aos substitutos em museus, o que gerou os ISS — *ICOFOM Study Series* —, números 8 e 9, atualizando as discussões para além das diversas transformações conceituais da obra de arte na era da reproduzibilidade técnica, estas suscitadas pela abertura da réplica da Gruta de Lascaux, a Lascaux II, em 1983. Por isso, foram reunidos ainda exemplos contemporâneos de moldagem, que, mesmo obsoleta para alguns, permanece nos museus modernos, reinventada e ressignificada. Assim, como nos lembra Paul Perrot, ao contrário da ideia popularizada em meados do século XX, hoje pode-se afirmar que **não é feio e nem errado** exibir moldagens ou quaisquer outras cópias nos museus, desde que de forma responsável.

Jean-Marc Hofman analisa a dificuldade francesa em instaurar um museu que valorizasse o patrimônio nacional, inclusive esse foi um dos objetivos da Comissão de Monumentos Históricos desde sua criação, em 1837. Sendo assim, foi uma preciosidade

ter acesso aos últimos relatórios — manuscritos — de Eugène Emmanuel Viollet-le-Duc, datados de 11 de junho e 12 de julho de 1879, e melhor ainda saber através deles porque a França levou 45 anos para conseguir, de fato, instalar o museu reivindicado pela categoria profissional: o arquiteto-restaurador denunciara o descaso do governo francês com o acervo de moldes produzidos nos canteiros de obras de restauro arquitetônico, o que fez com que muitas das peças fossem perdidas ou destruídas, a exemplo de inúmeros moldes de Notre-Dame, em Paris.

No caso acima, apesar de a Comissão de Monumentos se interessar pela proposta, o Ministério de Belas Artes permaneceu indiferente. Em 1848, foram pelo menos duas tentativas: aquela da petição socioprofissional reivindicando um museu da classe, enviada por Auguste Malzieux; e a solicitação de abertura do Museu Nacional da Idade Média, enviada pela Sociedade Nacional de Arqueologia. No ano seguinte, funcionou provisoriamente o Museu da Indústria Arqueológica. A partir de 1855, Viollet-le-Duc passou a mediar a reivindicação junto ao Ministro, buscando novas soluções para a exibição da coleção de moldagens nacionais, e entre 1856 e 1858 esteve ativo o Museu de Arqueologia Medieval, de Malzieux, dispersado por falta de sede e espaço, acabando parte de suas peças expostas na oficina de Victor Corbel.

A campanha britânica de produção de moldagens francesas por Malzieux, financiada pela *Architectural Association* em 1855, gerou uma coleção de peças “francesas” para a Inglaterra, mas não para França, por desinteresse do próprio governo francês. Sobre este, interessante notar que apesar de suas políticas públicas privilegiarem muito as reivindicações populares, a petição classista de Malzieux em 1848 — em busca de um museu para abrigar as moldagens produzidas nos canteiros de obras de restauro em Paris — não foi ouvida, nem com toda força que a restauração tinha perante a sociedade francesa oitocentista, ou mesmo 7 anos depois, quando Viollet-le-duc passou a intervir, manifestando toda a sua indignação com o descaso da França para com os moldes que a Inglaterra enviaria de contrapartida — principalmente com a justificativa tão frívola de que não dispunha de instalações adequadas para os receber.

Ainda que a Inglaterra se interessasse pelo tema, as peças produzidas via contrato com a casa italiana *M. M. Bruciani et cie.* ficaram por anos em um porão do Museu Britânico. Contudo, se em 1855 o país já possuía pelo menos três museus exibindo moldagens nacionais — o *South Kensington Museum/Victoria & Albert Museum*, o *Crystal Palace* e o Museu Real de Arquitetura —, a França teve muitas iniciativas frustradas, reivindicadas por parte dos próprios moldadores. De início, nem o exibicionismo inglês nas Exposições Universais, com suas amplas coleções de moldagens, fizeram o governo francês mudar de ideia, no entanto, depois da edição de

1878, Jules Ferry aproveitou a estrutura do Trocadéro e encomendou o programa do museu a Viollet-le-Duc, que já havia pensado na metodologia de “classificação” das coleções. Consagrou-se então a arquitetura gótica francesa, a partir da analogia existente com escultura de outras escolas, como a greco-romana.

O Museu de Escultura Comparada pode não ter sido acolhido a princípio pelo governo, mas, após inaugurado, atendeu plenamente aos interesses da Comissão de Monumentos Históricos, servindo também como um local para cursos e treinamentos voltados aos arquitetos do serviço. A força da oficina do Trocadéro só foi aumentando com o passar dos tempos, e atingiu seu ápice com a unificação das oficinas do país sob suas dependências, em 1928. A gestão de Paul Deschamps, entre 1937 e 1957, alterou o nome para “Museu dos Monumentos Nacionais”, mudando a narrativa expográfica, consolidando a autonomia da arte monumental francesa dos séculos XI ao XIX, e, nessa mesma política, ampliando as tipologias de coleções que continham reproduções, a exemplo das de pintura mural (dos séculos XI ao XVI) e de vitral.

Na década de 1930, na Europa, fica evidente que os altos custos de testes, produção, manutenção, restauro e logística de moldagens desestimularam o OIM — Escritório Internacional de Museus — a continuar promovendo essa tipologia de museus, e até mesmo o seu sucessor, ICOM — Conselho Internacional de Museus —, não retomou oficialmente o tema até os ISS 8 e 9, de 1985. Se no século XIX as moldagens eram objeto da política de consumo capitalista fomentada pelas exposições nacionais, no século XX, com as exposições internacionais de moldagens promovidas pelo OIM — na Alemanha em 1929, e na Bélgica em 1930 —, elas tentaram oferecer cooperação internacional, mas, permanecem objeto de obsessão das massas consumidoras de arte e patrimônio, cumprindo uma função “fetichista” imposta às moldagens nacionais, como bem exemplificou Sandra Pesavento. Assim, os novos acordos propostos pela *Mouseion* em 1930 consistiam em oferecer mais sustentabilidade aos cooperantes, incentivando ainda mais intercâmbio de saberes e de mão de obra entre as oficinas — e fazendo com que a moldagem nacional recuperasse a aura da obra de arte original, que Benjamin tanto evocava.

O repertório de moldagens também era motivo de disputa velada entre as oficinas europeias, visto que nos boletins da *Mouseion* de 1928 todas enfatizam bastante a própria capacidade de produção de diferentes peças. Tudo indica que Inglaterra e França discordavam quanto às sobremoldagens. Já o curador-chefe do Museu Real do Cinquentenário Belga, foi o que mais se mostrou preocupado com a conservação das obras em madeira policromadas, bronze ou em mármore, durante a estampagem de molde diretamente do original. A Bélgica sempre estivera disposta a se engajar no tema e, com ele, afirmar-se — exemplos disso não faltam: em 1880, criou

sua coleção de moldagens, tentou promover uma reunião sobre o tema entre 1883 e 1884, e arcou com os gastos para a *Exposição Internacional de Moldagens* de 1930. Não por acaso, foi uma das poucas nações não das Américas a se interessar por moldagens brasileiras.

Aparentemente o plano articulado no Brasil, embora menor, guardava semelhanças com o recomendado nos acordos e atas da OIM em relação ao tema. Lembremo-nos da ideia central da *Exposição Internacional de Moldagens*: influenciar as localidades a produzir moldes da escultura regional, ao mesmo tempo, promover a reaproximação internacional e fornecer o esboço de um pequeno museu da tipologia, tendo em seu repertório as principais reproduções necessárias à educação e ao desenvolvimento do gosto público, como um *kit* básico de reproduções para qualquer museu em formação. Ação parecida Rodrigo Melo Franco de Andrade tentou engendrar no Brasil entre 1951 e 1953, enviando conjuntos de moldagens ao MNBA, no Rio de Janeiro, aos museus que estavam sendo criados em São João del Rei, e à Casa dos Sete Candeeiros, em Salvador. No entanto, os mesmos fatores que levaram à inviabilização do plano no exterior, também comprometeram seus desdobramentos no Brasil, especialmente devido aos altos custos de produção e transporte, que dificultaram a continuidade da iniciativa da forma como havia sido prevista.

Na última edição da *Mouseion* em que o tema apareceu, a de 1937, o assunto era a publicação de um catálogo com peças produzidas pelas principais oficinas da Europa, com o objetivo de organizar material didático para o Centro Internacional de Institutos de Arqueologia e História da Arte, em uma cooperação intelectual entre os domínios da arte, da arqueologia e da etnologia. Se tal artigo, especificamente, repercutiu no contexto brasileiro, não há indícios concretos, mas é bem possível associar a ideia de um “catálogo universal” — contendo as moldagens consagradas pela história e pela crítica de arte no Ocidente — ao constructo desenvolvido anos mais tarde por Malraux em seu Museu Imaginário da Escultura Mundial.

Graças ao paradigma indiciário de Carlo Ginzburg e com um olhar atento aos detalhes, como o de Giovanni Morelli ou Heinrich Wölfflin, pode-se tanto identificar uma coleção com tais moldagens, quanto historiografar o esforço para a criação de um museu de moldagens nacionais no Brasil. A ideia de um museu aqui surgiu tão logo o PHAN começou a operar seu plano de tutela e preservação dos monumentos históricos e artísticos. Desde 1938 já existia aqui um profissional encarregado não apenas de produzir as moldagens, mas também de zelar por elas e pesquisar possibilidades de novos exemplares — Tecles realizava diversas tarefas ao mesmo tempo, em prol da conservação do acervo. Havia também um trabalho de reflexão quanto à sua própria prática, em que relatórios explicavam seus testes e aprimoramentos das técnicas de

obtenção de molde que, sobretudo, adaptaram-se à realidade brasileira, perpassada por muitas dificuldades orçamentárias.

Embora nunca tenha existido oficialmente um setor para o tema dentro do organograma do PHAN, notadamente, na prática era factível o verificar, e em pleno funcionamento, tanto que houve o envio de moldagens da instituição a outros museus ou espaços brasileiros, reproduções existentes até os dias de hoje. Quanto ao esqueleto do Hospital das Clínicas — local onde esteve instalado, por pelo menos 15 anos, o depósito “provisório” de moldagens — ter sua estrutura readaptada para a criação, ali, do museu pleiteado, não foram encontrados indicativos. Então, resta o questionamento: será que se Rodrigo Melo Franco de Andrade tivesse se preocupado um pouco mais com as condições de conservação daquele acervo, este poderia não ter sido tão afetado pelo incêndio da Mangueira?

É interessante observar que, embora o objeto em questão —moldagem — seja tridimensional, foi por meio da documentação textual e fotográfica que se tornou possível reconstituir o percurso indiciário necessário a esta análise. Tal constatação evidencia a centralidade dos registros documentais na construção de narrativas sobre itens que, muitas vezes, já não estão mais fisicamente disponíveis. Nesse contexto, destaca-se o valor do acervo do Arquivo Central do IPHAN/RJ, cuja produção, ainda que não tenha sido orientada por fins museológicos, oferece um conjunto expressivo de dados capazes de subsidiar interpretações e reconstruções significativas. Tal material, portanto, reforça a potência dos arquivos como fontes privilegiadas para a pesquisa em museologia, permitindo acessar camadas históricas e simbólicas de objetos e de práticas institucionais.

Este trabalho se manteve na intersecção das várias áreas de conhecimento afins à museologia — como a história, a arquitetura e as artes — e tema também se encontra no limiar de muitas subáreas que a compõem enquanto campo de conhecimento: história das coleções e dos museus; arquitetura de museus; preservação; conservação de acervos; documentação e comunicação museológica, história da arte brasileira, educação patrimonial, entre tantas outras.

A interdisciplinaridade é vista também nos currículos das personalidades envolvidas nesta trama. Várias delas acumulavam duas ou três funções, às vezes até mais, e articulavam-se em diversos setores relacionados às políticas públicas de preservação e ao mercado das artes. Muitos dos especialistas daquele período, apontado como “fase heroica”, tinham que ser polivalentes e multiprofissionais devido ao volume de trabalho, mas também porque viviam em um modelo de gestão pública bastante centralizador. A exemplo dos arquitetos Alcides Miranda, Oscar Niemeyer, Lúcio Costa, Luís Saia e Sylvio de Vasconcellos, que, ao mesmo tempo, projetavam

museus, eram responsáveis por restauro arquitetônico de edificações já existentes, contribuíam com a organização de exposições, escreviam livros, eram docentes etc. Dos peritos em belas-artes, Tecles e Brandão lançaram-se também no trabalho de pesquisa, história e crítica de arte. Silva-Nigra acumulou ainda mais funções, sendo, além de monge beneditino, arquivista, historiador da arte, colaborador do PHAN, colecionador, curador em exposições e diretor de museu.

No cenário europeu também se aliava múltiplas funções, tendo em comum com o brasileiro a ambição em consolidar um estilo nacional dentro da história da arte, através de museus. Alexandre Lenoir, o precursor nessa estratégia, teve de separar objetos de certas tipologias em dada sequência cronológica, mesmo recebendo críticas. Como Dominique Poulot analisa, Lenoir pode, de certo modo, ter fantasiado a organização do pioneiro Museu dos Monumentos Franceses, mas se tornou ícone do conservador de museu do século XVIII, inclusive elaborando o primeiro arquétipo de museu com monumentos (arquitetura) nacionais. Viollet-le-Duc, no entanto, usou a seu favor a existência de moldagens de diversos períodos disponíveis para, antecedendo a popularização da fotografia, idealizar lado a lado monumentos que à época não poderiam ser vistos sob tal ótica.

Esta tese denuncia um apagamento: foram quase 25 anos de políticas públicas brasileiras voltadas à criação de uma tipologia de museu que estava internacionalmente estabelecida, e pouco se fala sobre isso. Entre 1938 e 1961, desdobram-se atividades realizadas em proveito da coleção criada pelo PHAN, que contaram com a divulgação de reproduções enquanto recursos expográficos. A estreia do acervo foi em 1938 como exposição permanente do Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, na *Exposição Nacional do Estado Novo*, que colocou as moldagens entre os recursos disponíveis ao governo para fomentar um projeto de “construção da nação”.

Em 1948, a *Exposição de Arte Tradicional Mineira*, em comemoração ao aniversário de 50 anos de Belo Horizonte, viria a consolidar a fórmula do PHAN ao unir o Barroco à arquitetura moderna, bem como foi o primeiro dos eventos a utilizar moldagens para completar uma série de peças atribuídas a Aleijadinho, com a possibilidade de exposição comparativa entre elas — como um embrião para o conceito das demais. A *Exposição de Reproduções de Obras de Aleijadinho*, patrocinada pela Prefeitura de São Paulo em 1951, foi um recorte da exposição mineira, porém apenas com moldagens menores, logo, de transporte mais fácil. Já a *Exposição de Arte Sacra – Retrospectiva Brasileira*, em 1955 no 36º Congresso Eucarístico Internacional, foi uma base importante para a posterior mostra — inaugurada em 1961 junto ao Museu de Arte Brasileira da FAAP — que estabeleceu um estilo como marco inicial da arte nacional: a exposição *Barroco no Brasil*.

Em 1953, ocorreram dois eventos sem moldagens, onde os recursos expográficos foram apenas imagens: a *Exposição Fotográfica de Arquitetura Barroca Luso-Brasileira* e a *O Aleijadinho*, em Assunção, no Paraguai. A diferença entre elas é que a primeira, produzida por um estadunidense, visava comparar nossa arquitetura com a matriz colonizadora; a segunda, marcou o início das preocupações em estabelecer estudos e comunicações museológicas mais sistematizadas sobre a obra do mestre mineiro, cuja influência da curadora, Lygia Martins Costa, remete-nos ao museu imaginário, de Malraux.

Os grupos que disputavam o protagonismo na seleção do patrimônio histórico e artístico brasileiro estabeleciam suas teorias olhando para os mesmos objetos, encontrando no Barroco um ponto em comum para a consolidação do nacionalismo incentivado pelo Estado Novo. As contribuições das pesquisas de historiadores da arte estrangeiros como Germain Bazin, John Bury, Hanna Levy e Robert Smith também foram significativas para o cenário de afirmação da arte brasileira e a consolidação de Aleijadinho como seu maior símbolo. Parte das fotografias que Smith reuniu para o acervo fotográfico da Biblioteca do Congresso de Washington circulou em Minas Gerais, mas, a função principal da coleção ainda era o reconhecimento estadunidense quanto à existência do Barroco brasileiro, a partir de uma base colonizadora. Contudo, foi com o texto de 1941 de Levy para a Revista do PHAN que as ideias de Max Dvořák, Alois Riegl, Heinrich Wölfflin se popularizaram no país, sendo alicerce inclusive para *Teorias do Barroco*, escrito em 1953 por Lourival Gomes Machado, organizador da exposição *Barroco Brasileiro*, em 1961.

As ideias formalistas de Wölfflin podem ser observadas também na metodologia de análise, utilizada pelo corpo técnico do PHAN para a determinação de autorias e atribuições. Essa postura reflete e reforça o intuito de estudo dos pormenores da obra de Aleijadinho através de moldagens nacionais de peças cujas volumetria e localização não permitem que fiquem lado a lado, coexistindo no mesmo espaço, se não por reproduções. Uma moldagem nacional, representativa de obra-prima do notável artista brasileiro — Aleijadinho —, fora utilizada como ferramenta na diplomacia brasileira com países vizinhos. Em 1948, o Uruguai foi o primeiro país a receber uma cópia oficial do patrimônio brasileiro, antes mesmo do Louvre, que já havia sinalizado o interesse por exemplares. Além disso, em 1953, foi a vez do Paraguai receber uma exposição cuja temática fosse a vida e obra de Aleijadinho, demonstrando que o PHAN usava a sua adaptação do modelo francês de patrimônio e de políticas públicas para a criação das próprias coleções de moldagens e, sobretudo, para ter validação na América do Sul.

Por muito pouco, quase foi possível ver o plano de um museu de moldagens nacionais concretizado em 1953 e em 1956, quando equipes renomadas colocaram, respectivamente, dois projetos no papel: uma planta arquitetônica, inédita, assinada pelo grupo que incluía Niemeyer; e outra não tão inédita, mas pouco estudada, produzida por Miranda, arquiteto do PHAN. O terreno do primeiro seria no Parque Ibirapuera, e com o fracasso da tentativa de emplacar um pavilhão para tal fim no complexo, a investida seguinte foi uma área adjacente ao Museu Nacional, no Rio de Janeiro. Faltaria, neste último caso, o recurso para a construção, e, uma vez construído, possivelmente para encontrar um parceiro para a gestão — e sustento — do espaço.

Gestores públicos, como o diretor do PHAN, estão muito acostumados a providenciar projetos mesmo sem a certeza do êxito de seu financiamento e execução. Tal astúcia serve para garantir um fundo orçamentário capaz de os levar adiante caso haja oportunidade, uma vez que em tais ocasiões o cronograma de ação é curto. Sendo assim, os famosos projetos dentro da gaveta vão sendo gestados, atualizados e guardados para o momento mais conveniente. Destarte, soluções para a redução de custos podem ter vindo do fato de a planta baixa ter sido realizada dentro do escopo de atividades de Miranda, enquanto parte de seu trabalho técnico como arquiteto do PHAN.

De modo semelhante, a elaboração do projeto do museu de moldagens no Ibirapuera foi arcada pelo serviço de obras da Comissão do Quarto Centenário de São Paulo. Isto é, despesas já previstas no orçamento e na folha de pagamento das instituições. No caso da Quinta da Boa Vista, uma vez surgindo recursos, a autorização para a construção seria mais fácil. Não havia, porém, alguém para administrar (e sustentar) o museu — nesse caso, resta-nos um questionamento quanto à articulação por parte de Franco de Andrade para encontrar um parceiro nessa missão. Um palpite é que a incumbência acabaria sendo levada a cargo da Universidade do Brasil, que já geria o Museu Nacional. Tal conjectura tem em vista a conhecida estratégia do diretor do PHAN, de se aproximar dos demais entes do Ministério ao qual o órgão estava vinculado, à época o recém-criado Ministério da Educação e Cultura.

Notem que o PHAN não enviou item algum de sua coleção de moldagens ao Museu de Arte Religiosa, que estava sendo organizado na Bahia e acabou gerando o MAS/UFBA. A coleção identificada nesta instituição foi uma outra “geração” de reproduções feitas após 1959 a pedido de Silva-Nigra, já diretor da instituição, ao moldador Brandão. A função didática idealizada para as moldagens do PHAN — de comparação entre a arte mineira e a baiana — estava então contemplada pelo acervo distribuído à Casa dos Sete Candeeiros em 1951, tendo em vista o museu que ali estivera em outras ocasiões em tratativas de organização. Assim, não lhe interessava instalar o referido museu na EA/UFMG, sua aspiração era legitimar essas duas escolas,

a mineira e a baiana, levando a comparação entre elas para a Capital Federal, à época o Rio de Janeiro, ou para a capital econômica e cultural do país, São Paulo.

Rodrigo Melo Franco de Andrade movimentou inúmeras ações públicas com o objetivo de viabilizar seu plano de criação de um museu de moldagens, no entanto, não foi o suficiente perante as influências políticas estadunidenses, presentes no incentivo do MoMa-NY — Museu de Arte Moderna de Nova Iorque — à Bienal de Artes de São Paulo, conferindo-lhe prestígio como um evento que, de fato, estava colocando o Brasil no cenário contemporâneo e autônomo da arte. Esse foi um fator indireto, porém decisivo, para os cortes nas tratativas com a comissão do IVCSP, presidida por Ciccillo Matarazzo, em 1953, o que resultou no cancelamento da construção do pavilhão para o museu de moldagens no Parque Ibirapuera e, também, em alterações na programação da *Exposição de Arte Brasileira* em planejamento, cujo foco seria, exclusivamente, a arte colonial brasileira.

Lembremo-nos que foi mera formalidade a inclusão de três moldagens avulsas, que acabaram em “exposições gerais” programadas para o do IVCSP no Ibirapuera. Possivelmente a contragosto, Franco de Andrade autorizou os empréstimos, que haviam sido solicitações de instâncias superiores. Apesar de as moldagens desses episódios terem ido como meros figurantes ilustrativos, elas repercutiram bem, a ponto de terem sua doação permanente ao Ibirapuera requisitada. Tal pedido, todavia, não foi autorizado, levando o diretor do PHAN a passar quase 2 anos tentando reaver o acervo emprestado — acervo este, inclusive, que fora solicitado também pela Pinacoteca do Estado de São Paulo, interessada em seu potencial como recurso didático e objeto museológico.

Quanto às peças cogitadas para o museu de moldagens no Ibirapuera, não havia maiores novidades, permaneciam sendo aquelas cujas localizações de origem estavam concentradas nas regiões de ciclos econômicos mais importantes do país e de relevância para a “história oficial” da nação. A tipologia também não variava muito, era, em sua maioria, elementos integrados à arquitetura religiosa, militar ou de casarios nobres. Embora estivesse em planejamento o aumento do repertório de moldagens do PHAN, os exemplares não foram produzidos, tampouco diversificavam em questão de tipologia de acervo. Portanto, a variedade do repertório, depois exposto no MAB/FAAP, restringiu-se às obras religiosas de Aleijadinho (Minas Gerais) e a uma portada de casario civil do período colonial, a do Paço do Saldanha (Bahia). Apesar de este exemplar ser excepcional, tal tentativa de representação da complexidade da arte nacional pode parecer um tanto ingênuo — todavia sem deixar de ser assertiva dentro da noção corrente de arte brasileira: é proveniente da colonização portuguesa, e é

grandiosa, principalmente quando se considera as condições adversas em que foi produzida e a possibilidade de acesso e democratização da arte que promoveu.

Esta pesquisa encontrou pelo menos três registros de que Rodrigo Melo Franco de Andrade explicitou que seu modelo era o do museu francês. Também ficou demonstrado que ele se atualizou quanto à denominação da instituição, que na *Mouseion* era propagada como “museu de escultura comparada”. De acordo com a cronologia dos fatos, o diretor passou a se referir à experiência brasileira, a partir de 1952, como “museu dos monumentos nacionais”. É igualmente relevante refletir sobre como e por que certos museus são criados — e, sobretudo, porque alguns deles não saem do papel. Esta tese transita por essas questões ao evidenciar a importância do projeto de um museu de moldagens, mesmo que nenhum tenha se concretizado no Brasil. A criação de museus está frequentemente associada a vontades políticas específicas, envolvendo tanto o Estado quanto setores da sociedade civil. Isso porque os museus não são neutros: eles resultam de escolhas e de disputas simbólicas, em que a musealização e as exposições refletem relações de poder entre diferentes áreas do saber e grupos sociais.

Obviamente, um museu de moldagens no Brasil não foi concretizado conforme o idealizado, mas o foi de acordo com o que era possível, devido às limitações físicas e financeiras do PHAN e de seus parceiros. O convênio assinado entre a instituição e a FAAP viera a ratificar a influência direta do Museu dos Monumentos Franceses na adaptação estabelecida aqui para um museu da tipologia, enquanto os anseios de Armando Alvares Penteado por um museu de belas-artses — designação compatível com o entendimento de arte daquele período e com a influência clássica na formação do seu mecenas — também seriam contemplados, visto que àquela altura São Paulo já possuía um Museu de Arte — o MASP — e um Museu de Arte Moderna — MAM —, faltando, somente e sem dúvidas, um Museu de Arte Brasileira. Quanto à coleção deste, por conta do caráter ímpar das obras integradas ao saguão da fundação, sugerimos que seja reconhecida também como “Colecção Museu dos Monumentos Nacionais”. Assim e por fim, por anos diversos autores colocaram que o plano para um museu de moldagens no Brasil “dera errado”, porém, com esta tese, afirmamos a nossa crença de que sim, ele deu certo. E ele está lá, pronto para ser apreciado.

REFERÊNCIAS

REFERÊNCIAS

ACÁCIO, Gil. B. [Verbete] *In: ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileira. Itaú Cultural.* São Paulo: Itaú Cultural, 2024. Disponível em: <http://encyclopedia.itaucultural.org.br/pessoa467341/acacio-gil-borsoi>. Acesso em: 11 nov. 2024.

AFFONSO, Eduardo. R. [Verbete] *In: ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileira. Itaú Cultural.* São Paulo: Itaú Cultural, 2024. Disponível em: <http://encyclopedia.itaucultural.org.br/pessoa248693/affonso-eduardo-reidy>. Acesso em: 11 nov. 2024.

AKIER, Mary. Uma história de dificuldades e peripécias: Por que não se constrói um museu de moldagem? **Para Todos**. Quinzenário de cultura brasileira. Rio de Janeiro, ed.5, 1956. Disponível em: <https://memoria.bn.gov.br/docreader/DocReader.aspx?bib=124451&pagfis=33233>. Acesso em: 13 set. 2024.

ALEIJADINHO. [Verbete] *In: ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileira. Itaú Cultural.* São Paulo: Itaú Cultural, 2024. Disponível em: <http://encyclopedia.itaucultural.org.br/pessoa8614/aleijadinho>. Acesso em: 15 nov. 2024.

ALMADA, Agesilau N. “São Pedro Arrependido” (Mosteiro de São Bento da Bahia): Um estudo inicial das técnicas e dos materiais que compõem o suporte cerâmico. **Imagen Brasileira**. Belo Horizonte, n.13, 2023. Disponível em: <https://www.eba.ufmg.br/revistaceib/index.php/imagembrasileira/article/view/534/429>. Acesso em: 09 nov. 2024.

ALMEIDA, Cícero, A. F. de. 50 anos do Museu da República: (Con)tradições da memória republicana. **MUSAS – Revista Brasileira de Museus e Museologia**. Instituto Brasileiro de Museus. Brasília, n.5, 2011. Disponível em: <https://www.museus.gov.br/wp-content/uploads/2015/01/Revista-Musas-5.pdf>. Acesso em: 13 set. 2024.

ALMEIDA, Isabella. M.; OLIVEIRA, Emerson. D. G. de. A formação de um cenário museológico em Minas Gerais: O barroco e o nacional entre as décadas de 1940 e 1960. **XX ENCONTRO NACIONAL DE PESQUISA EM CIÊNCIA DA INFORMAÇÃO**. [Anais] Florianópolis: ANCIB, Programa de Pós-graduação em Ciência da Informação da UFSC, 2019. Disponível em: <https://conferencias.ufsc.br/inde..php/enancib/2019/paper/view/11/669>. Acesso em: 09 nov. 2024.

ALONSO RODRÍGUEZ, María del Carmen. Ficha de catalogação: Grupo de Laocoonte. Coleção Real Academia de Bellas Artes de S. Fernando. **Academia Colecciones**. Madri, 1999. Disponível em: <https://www.academiacolecciones.com/vaciados/inventario.php?id=V-012>. Acesso em: jun. 2023.

ALVES, Francisco. N. **Propaganda nos primórdios do regime**: A exposição Nacional do Estado Novo. Coleção Documentos. Lisboa: Centro de Literaturas e Culturas Lusófonas e Europeias, Faculdade de Letras da universidade de Lisboa, 2021. Disponível em: <https://issuu.com/search?q=exposi%C3%A7%C3%A3o+Nacional+do+Estado+Novo&from=Mon+Aug+31+2020+14%3A18%3A18+GMT-0300+%28Hor%C3%A1rio+Padr%C3%A3o+de+Bras%C3%ADlia%29>. Acesso em: dez. 2024.

ANDRADE, Rodrigo. M. F. **Brasil**: Monumentos históricos e arqueológicos. Reedição comentada. Rio de Janeiro: IPHAN/DAF/COPEDOC, 2012. Disponível em: http://portal.iphan.gov.br/uploads/publicacao/SerPesDoc6_MonumentosHistoricosArqueologico_m.pdf. Acesso em: jun. 2025.

ANDRADE, Rodrigo. M. F. O patrimônio histórico e artístico e a missão da universidade. 1963. In: CHAGAS, Mário. (Org.) Museus: Antropofagia da memória e do patrimônio. **Revista do Patrimônio**. IPHAN. Rio de Janeiro, n.31, p.82-87, 2005. Disponível em: http://portal.iphan.gov.br/uploads/publicacao/RevPat31_m.pdf. Acesso em: out. 2024.

ANDRADE. Rodrigo. M. F. Os arquitetos no Congresso de Museus. **Módulo – Revista de Arquitetura e Artes Plásticas**. [Versão impressa. Biblioteca da Faculdade de Arquitetura da Universidade Federal da Bahia] Rio de Janeiro, Ano 2, n.6. p.35-36, dez. 1956c. Disponível em: <https://memoria.bn.gov.br/docreader/DocReader.aspx?bib=006173&pagfis=672>. Acesso em: out. 2024.

ANDRADE JÚNIOR, Nivaldo. V.; LEAL, João, L. Arquitetura moderna e reciclagem de patrimônio edificado: A contribuição baiana de Diógenes Rebouças. **7º Seminário DOCOMOMO Brasil**. [Anais] v.1. Porto Alegre: PROPAR-UFRGS, 2007. Disponível em: <https://www.ufrgs.br/propar/wp-content/uploads/2023/08/074.pdf>. Acesso em: out. 2024.

ANGOTTI-SALGUEIRO, Heliana. Marcel Gautherot na revista Módulo - ensaios fotográficos, imagens do Brasil: Da cultura material e imaterial à arquitetura. **Anais do Museu Paulista**. São Paulo, v.22. n.1. p.11-79. jan./jun. 2014. Disponível em: https://www.researchgate.net/publication/315943268_Marcel_Gautherot_na_revista_Modulo_-ensaios_fotograficos_imagens_do_Brasil_da_cultura_material_e_imaterial_a_arquitetura1. Acesso em: out. 2024.

ARGAN, Giulio Carlo. **Arte e crítica de arte**. 2.ed. Lisboa: Estampa, 1995.

ARGAN, Giulio Carlo; FAGIOLO, Maurizio. **Guia de história da arte**. Lisboa: Estampa, 1994.

ARNAULD, Marie-Paule. **La genèse d'un Musée**. Beaux-Arts Editions: Cité de L'architecture & du Patrimoine. [s.d.].

AUGUSTIN, Raquel. F. G. **Conservação preventiva**: Acondicionamento e armazenamento da Coleção de réplicas em gesso do Museu da Escola de Arquitetura da Universidade Federal de Minas Gerais. 2014. TCC (Conservação e Restauração de Bens Culturais Móveis) – Escola de Belas Artes, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2014. Disponível em: https://sites.arq.ufmg.br/marq/wp-content/uploads/2021/08/Conservacao_preventiva_acondicionamento-1.pdf. Acesso em: 20 out. 2024.

AUGUSTIN, Raquel F. G.; SEHN, Magali; RODRIGUES, Rita L. A utilização de modelos de gesso no ensino da arquitetura na EA-UFMG e a criação do Museu da Escola de Arquitetura da UFMG. **V Seminário do Museu Dom João VI**. [Anais] p.1-13, 2017. Disponível em: <https://entresséculos.wordpress.com/wp-content/uploads/2017/10/4-a-utilizac3a7c3a3o-de-modelos-de-gesso-no-ensino-da-arquitetura-na-ea-ufmg-e-a-criac3a7c3a3o-do-museu-da-escola-de-arquitetura-da-ufmg-e28093-raquel-franc3a7a-garcia.pdf>. Acesso em: out. 2024.

AZZI, Christine F. Museus reais e imaginários: A metamorfose da arte na obra de André Malraux. **Lettres Françaises**. Araraquara, v.2, p.231-251, 2011. Disponível em: <https://periodicos.fclar.unesp.br/lettres/article/view/5312/4294>. Acesso em: jun. 2025.

BARAÇAL, Anaildo, B. **O objeto da museologia:** A via conceitual aberta por Zbynek Zbyslav Stránský. 2008. Dissertação (Mestrado em Museologia e Patrimônio) - Programa de Pós-graduação em Museologia e Patrimônio, Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro/Museu de Astronomia e Ciências Afins, Rio de Janeiro, 2008.

BARONE, Ana. C. C. Antes do Parque Ibirapuera: A história do vazio (1890-1954). **Anais do Museu Paulista.** v.5, n.3, p.167-194, 2017. Disponível em: <https://www.redalyc.org/journal/273/27354752008/html/#B27>. Acesso em: out. 2024.

BARONE, Ana, C. C. A oposição aos pavilhões do Parque Ibirapuera (1950-1954). **Anais do Museu Paulista.** São Paulo, v.17, n.2, p.295-316, 2009. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/anaismp/a/xdVRchYMx7V8Sm3NjstvZMn/?format=pdf&lang=pt>. Acesso em: nov. 2024.

BARROS, Franscisco, C. **Auguste Perret e o projeto do Museu de Belas-Artes de São Paulo.** 2017. Dissertação (Mestrado) – Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2017. Disponível em: <https://repositorio.unicamp.br/acervo/detalhe/987307>. Acesso em: nov. 2024.

BAUMGART, Fritz. E. **Breve história da arte.** 2.ed. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

BAUMGARTEN, Jens. Max Dvořák: entre a Primeira e a Segunda Escola de Viena. In: DVOŘÁK, Max. **Catecismo da preservação de monumentos.** Cotia: Ateliê Editorial, 2008.

BENJAMIN, Walter. **A obra de arte na era de sua reproduzibilidade técnica.** Porto Alegre: L&PM, 2017.

BOITO, Camilo. **Os restauradores.** Cotia: Ateliê Editorial, 2008.

BOTTOMS, Edward. The Royal Architectural Museum in the Light of New Documentar Evidence. **Journal of the History of Collections.** v.19, Edição 1, p.115-139, mai. 2007. DOI: <https://doi.org/10.1093/jhc/fhm006>.

BOUTIQUES de musées. [Página da internet]. **Boutiques de musées.** [s.d.] Disponível em: <https://www.boutiquesdemusees.fr/fr/product/644-victoire-de-samothrace-18-50-cm.html?r=L2ZyL2NhZGVhdXgvbXVzZWUtZHUtG91dnJILzExMS1hbnRpcXVpdGVzLWdhbGxvLXJvbWFpbmVzLWdyZWNVLXJvbWFpbmVzLzEv>. Acesso em: mar. 2025.

BRANDI, Cesari. **Teoria da restauração.** Cotia: Ateliê Editorial, 2008.

BRASIL. **Catálogo da Exposição Nacional do Estado Novo.** Rio de Janeiro, 1938. Disponível em: <https://expo-virtual-cpdoc.fgv.br/sites/expo-virtual-cpdoc.fgv.br/files/documentos/981.082.3e96e-catalogo-da-exposicao-nacional-do-estado-novo.pdf>. Acesso em: 10 dez. 2024.

BRASIL. **Decreto-Lei nº 25**, de 30 de novembro de 1937. Organiza a proteção do patrimônio histórico e artístico nacional. Rio de Janeiro/Capital Federal, 1937b.

BRASIL. **Decreto-Lei nº 8.534**, de 02 de janeiro de 1946. Passa à Diretoria do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional o Serviço do mesmo nome, criado pela Lei número 378, de 13 de janeiro de 1937, e dá outras providências. Rio de Janeiro/Capital Federal, 1946a.

BRASIL. **Decreto nº 20.303**, de 02 de janeiro de 1946. Aprova o Regimento da Diretoria do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, do Ministério da Educação e Saúde. Rio de Janeiro/Capital Federal, 1946b

BRASIL. **Lei nº. 378**, de 13 de janeiro de 1937. Dá nova organização ao Ministério da Educação e Saúde Pública. Rio de Janeiro/Capital Federal, 1937.

BRUHNS, Katianne. Museus enquanto aparelhos ideológicos de Estado: Algumas reflexões. **Cadernos do CEOM**. Ano 18, n.21, 2021. Disponível em: <https://bell.unochapeco.edu.br/revistas/index.php/rcc/article/download/2277/1358/0>. Acesso em: out. 2024.

BRULON, Bruno. **Pensar os museus: Mito, história, tradição**. Rio de Janeiro: Nau Editora/FAPERJ, 2023.

BRUNO, Maria Cristina O. Definição de curadoria: Os caminhos do enquadramento, tratamento e extroversão da herança patrimonial. **Caderno de diretrizes museológicas 2**. Belo Horizonte: Secretaria de Estado da Cultura, Superintendência de Museus, 2008. Disponível em: https://www.ibermuseos.org/wp-content/uploads/2015/07/Unidad1Texto_Definicao-de-Curadoria.pdf. Acesso em: 22 mar. 2025.

BRUSADIN, Leandro B. **A dinâmica do patrimônio cultural e o Museu da Inconfidência em Outro Preto (MG)**. 2011. 211 f. Tese (Doutorado) - Faculdade de Ciências Humanas e Sociais, Universidade Estadual Paulista, 2011. Disponível em: <https://repositorio.unesp.br/items/5cee0b91-ef78-4c38-9506-9d420000de1b>. Acesso em: set. 2024.

CANEZ, Anna Paula; BRINO, Alex C.; KNIES, Carolina. G. Altar do XXXVI Congresso Eucarístico Internacional do Rio de Janeiro (1955). **III Encontro da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-graduação em Arquitetura e Urbanismo**. São Paulo, 2014. Disponível em: https://www.anparq.org.br/dvd-enanparq-3/htm/Artigos/ST/ST-CDR-015-3_CANEZ.BRINO.pdf. Acesso em: out. 2024.

CAPART, Jean. *L'Atelier de moulage des Musées Royaux du Cinquantenaire à Bruxelles. Mouseion. L'Office International des Musées de L'institut International de Coopération Intellectuelle*. p.68-70, 1928. Disponível em: <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k61526223>. Acesso em: abr. 2024.

CARDOSO, Ana. C. N. Agostinho da Piedade (Frei). [Verbete] In: FREIRE, Luiz Alberto R.; HERNANDEZ, Maria Hermínia O. (Orgs.) **Dicionário Manuel Querino de arte na Bahia**. Salvador: EBA-UFBA/CAHL-UFRB, 2014. Disponível em: <http://www.dicionario.belasartes.ufba.br/wp/verbete/frei-agostinho-da-piedade-2/>. Acesso em: mai. 2022.

CARNAXIDE, Jorge. H. S. **O Museu de Escultura Comparada de Mafra**: Um projecto romântico no Estado Novo. 2010. Dissertação (Mestrado em História da Arte) - Faculdade de Letras, Universidade de Lisboa, Portugal, 2010. Disponível em: <http://hdl.handle.net/10451/1972>. Acesso em: março de 2024.

CARVALHO, Fernanda Maria das C. **Liceu de Artes e Ofícios de São Paulo: Artium Severum Gaudium** (A alegria séria das artes). Dissertação (Mestrado) - Faculdade de Arquitetura e Urbanismo, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2019. Disponível em: https://teses.usp.br/teses/disponiveis/16/16133/tde-16102019-160703/publico/MEFERNANDAMARIADASCHAGASCARVALHO_rev.pdf. Acesso em: jan. 2025.

CARVALHO, Humberto F. Uma Metodologia de Conservação e Restauro para Arte Contemporânea. In: Cristina Freire. (Org.). **Arte Contemporânea: preservar o quê?**. 1ed. São Paulo: Museu de Arte Contemporânea de São Paulo, 2015, v. 1, p. 15-29.

CARVALHO, Luciana. M. O Comitê Internacional para a Museologia (ICOFOM/ICOM) e a relação de um coletivo internacional com os fundamentos, a disseminação e a consolidação de uma disciplina. **Anais do Museu Paulista**, São Paulo, v.30, 2022. DOI: <https://doi.org/10.1590/1982-02672022v30e13>.

CASTILHO, José, R. F. O arquiteto como profissional liberal: O Código Guadet (1895). **Arquitextos**. Ano 14, n.168.03, mai. 2014. Disponível em: <https://vitruvius.com.br/revistas/read/arquitextos/14.168/5221>. Acesso em: set. 2024.

CAVALCANTI, Amanda, T. **História natural e discurso científico em exposições**: Estratégias narrativas na exposição permanente do Museu Nacional, antes e depois do incêndio. 2024. Tese (Doutorado) – Programa de Pós-graduação em Patrimônio e Museologia, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2024. Disponível em: https://www.unirio.br/ppg-pmus/amanda_thomaz_cavalcanti.pdf. Acesso em: set. 2024.

CHAGAS, Mário. **Há uma gota de sangue em cada museu**: A ótica museológica de Mário de Andrade. Chapecó: Argos, 2006.

CHANCEL-BARDELOT, Beatrice. de. *Le musée des Monuments français d'Alexandre Lenoir, histoire et collections*. Agorha. 13 out. 2021. Disponível em: <http://agorha.inha.fr/detail/45>. Acesso em: mar. 2024.

CHILVERS, Ian. **Dicionário Oxford de arte**. São Paulo: Martins Fontes, 1996.

CHOAY, Françoise. **A alegoria do patrimônio**. Tradução de Luciano Vieira Machado. 3.ed. São Paulo: Estação Liberdade/Editora UNESP, 2006.

CHUVA, Márcia. Fundando a nação: A representação de um Brasil barroco, moderno e civilizado. **TOPOI**. v.4, n.7, p.313-333, jul./dez. 2003. DOI: <https://doi.org/10.1590/2237-101X004007004>.

CIDOC/ICOM. **Declaração dos princípios de documentação em museus e Diretrizes internacionais de informação sobre objetos**: Categorias de informação do CIDOC. Comitê Internacional de Documentação/Conselho Internacional de Museus. São Paulo: CIDOC/ICOM/Secretaria de Estado de Cultura de São Paulo/Associação de Amigos do Museu do Café/Pinacoteca do Estado de São Paulo, 2014.

COLE, Henry. *Convention for Promoting Universally Reproductions of Works of Art for the Benefit of Museums of All Countries*. V&A South Kensington. Paris, 1867. Disponível em: <https://collections.vam.ac.uk/item/O1345874/convention-for-promoting-universally-reproductions-printed-copy/>. Acesso em: abr. 2024.

COLE, Henry. *List of Objects Exhibited at the Paris Exhibition by the Science and Art Department*. In: EYRE, George E.; SPOTTISWOODE, William. *Reports on the Paris Universal Exhibition, 1867. Great Britain - Committee on Education*. Londres, v.1, 1868. Disponível em: https://books.google.com.br/books?id=0R4-AAAAcAAJ&hl=pt-BR&source=gbs_navlinks_s. Acesso em: mar. 2024.

COLE, Henry. **The Functions of the Science and Art Department**: Issue 1 of *Introductory Addresses on the Science and Art Department and the South Kensington Museum*. Londres: Chapman and Hall, 1857. Disponível em: https://books.google.pt/books/about/Reports_on_the_Paris_Universal_Exhibitio.html?hl=pt-BR&id=0R4-AAAAcAAJ&redir_esc=y#v=onepage&q=Reproductions&f=false. Acesso em: maio de 2024.

CONSIDERA, Andréa. F. Os museus e os primórdios da museologia brasileira no século XIX. In: MAGALDI, Monique B.; BRITO, Clóvis Ca. (Orgs.) **Museus & museologia**: Desafios de um campo interdisciplinar. Brasília: FCI-UnB, 2018. Disponível em: <https://www.repository.unb.br/handle/10482/33185>. Acesso em: jun. 2024.

CORMIER, Brendan. (Ed.). **Copy Culture: Sharing in the Age of Digital Reproduction**. Londres: V&A South Kensington, 2018. Disponível em: <https://vanda-production-assets.s3.amazonaws.com/2018/06/15/11/42/57/e8582248-8878-486e-8a28-ebb8bf74ace8/Copy%20Culture.pdf>. Acesso em: out. 2023.

CORSO, Marcia Cristina de A. Projeto MAS itinerante: Uma proposta de 70 réplicas em 3D para a preservação patrimonial e acessibilidade. **Imagen Brasileira**. Belo Horizonte, n.10, 2020. Disponível em: <https://www.eba.ufmg.br/revistaceib/index.php/imagembrasileira/article/view/348/304>. Acesso em: 14 jul. 2025.

COSTA, Emmanuelle, T. A construção social da Favela do Esqueleto (1934-1935). **XV Semana de História Política: O legado freiriano para o século XXI**. [Anais] Rio de Janeiro: Programa de Pós-Graduação em História, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, 2022. Disponível em: <https://www.ceasm.org.br/post/artigo-a-constru%C3%A7%C3%A3o-social-da-favela-do-esqueleto-1934-1935#:~:text=social%20do%20Esqueleto%20%2D,-Emmanuelle,-Torres>. Acesso em: nov. 2024.

COSTA, Emmanuelle. T. **Morte e vida no Esqueleto**: A construção social de um espaço marginalizado da cidade do Rio de Janeiro (1934-1965). 2022. Dissertação (Mestrado) – Departamento de História, Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, 2022. Disponível em: <https://www.maxwell.vrac.puc-rio.br/62077/62077.PDF>. Acesso em: out. 2024.

COSTA, Lygia. M. A defesa do patrimônio cultural móvel. **Revista do Patrimônio**. n.22, p.144-148, 1987. Disponível em: http://portal.iphan.gov.br/uploads/publicacao/RevPat22_m.pdf. Acesso em: mar. 2025.

COSTA, Lúcio. Prefácio. In: BRASIL. **Rodrigo e seus tempos**. [Coletânea de textos] Rio de Janeiro: MINC/SPHANFNP, 1986.

COURAJOD, Louis. **Catalogue raisonné, publié sous les auspices de la Commission des monuments historiques: XIVe et XVe siècles**. Paris: Impr. Nationale, 1892. Disponível em: <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k6429469w/f11.item.r=Mus%C3%A9e%20de%20la%20sculpture%20compar%C3%A9e>.

CRUZ, Henrique. V. **Era uma vez, há 60 anos atrás...**: O Brasil e a criação do Conselho Internacional de Museus. 2008. 15 f. (Monografia) – Comitê Brasileiro do Conselho Internacional de Museus, São Paulo, 2008.

CUNHA, Almir P. **Dicionário de artes plásticas**. Rio de Janeiro: EBA/UFRJ, 2005.

CURY, Marilia. X. *Communication: An Essential Concept for Museology*. **ISS 38**. p.163-180, 2009.

DALL'OLIO, Carolina. A metrópole improvável: Porque São Paulo virou a maior cidade do Brasil. **Exame**. 25 jan. 2019. Disponível em: <https://exame.com/economia/a-metropole-improvavel-por-que-sao-paulo-virou-a-maior-cidade-do-brasil/>. Acesso em: 14 nov. 2024.

DELOCHE, Bernard. *Les substituts dans les musées d'art: De la fonction patrimoniale à la dimension épistémologique*. **Symposium Originals and Substitutes in Museums**. p.35-40. [ISS 08 - ICOFOM STUDY SERIES n.8] Zagreb: ICOM/ICOFOM, 1985.

DEMMER, Théodore. *L'Atelier de moulage des Musées Nationaux de Berlin*. **Mouseion. L'Office International des Musées de L'institut International de Coopération Intellectuelle**. p.46-48, 1928. Disponível em: <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k61526223>. Acesso em: abril de 2024.

DESVALLES, André. *Sub-topic 2. Comment – Justified and Unjustified Substitutes – The Ethical Implications and Legal Aspects*. **Symposium Originals and Substitutes in Museums**. p.87-92. [ISS 08 - ICOFOM STUDY SERIES n.8] Zagreb: ICOM/ICOFOM, 1985.

DESVALLES, André; MAIRESSE, François (Orgs.) **Conceitos-chave de museologia**. São Paulo: Comitê Brasileiro do ICOM/Pinacoteca do Estado/Secretaria de Estado da Cultura, 2013.

DU TROCADERO a Chaillot – Histoire d'un palais. [Exposição] Cité de l'Architecture et du Patrimoine. Paris, França, 2024.

DVOŘÁK, Max. **Catecismo da preservação de monumentos.** Cotia: Ateliê Editorial, 2008.

ESPOSITO, Arianna; MONTEL, Sophie. Moldagens, arte e objetos de ensino. **Heródoto.** Guarulhos, v.6, n.1, p.80-106, 2021. DOI: <https://doi.org/10.34024/herodoto.2021.v6.13767>.

FERNANDES, Ana. C. F. A. **Por uma arte brasileira:** Modernismo, Barroco, e abstração expressiva na crítica de Lourival Gomes Machado. 2012. Tese (Doutorado) – Escola de Comunicação e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2012. Disponível em: <https://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/27/27160/tde-17052013-153846/publico/AnaCandidaFernandes.pdf>. Acesso em: jan. 2025.

FERREIRA, Miguel. **Introdução a preservação digital:** Conceitos, estratégias e actuais consensos. Guimarães, Portugal: Escola de Engenharia da Universidade do Minho, 2006. Disponível em: <https://repositorium.sdum.uminho.pt/bitstream/1822/5820/1/livro.pdf>. Acesso em: 15 abr. 2023.

FERREZ, Helena. D. *Documentação museológica: teoria para uma boa prática. Caderno de Ensaios 2.* Estudos Museológicos. Rio de Janeiro: IPHAN, 1994.

FLEXOR, Maria Helena. O. **Roteiros do patrimônio:** Igrejas e Conventos da Bahia. 2 Vols. Brasília: IPHAN/Programa Monumenta, 2011.

FONSECA, Maria Cecília. L. **O patrimônio em processo: Trajetória da política federal de preservação no Brasil.** Rio de Janeiro: Editora UFRJ/MINC-IPHAN, 1997.

FRAGA, Carlos André. **Niemeyer:** O Museu de Arte Moderna de Caracas. Porto Alegre: Universidade Federal do Rio Grande do Sul, 2023. Disponível em: <https://www.ufrgs.br/propar/wp-content/uploads/2023/11/06-Fraga.pdf>. Acesso em: out. 2024.

FREIRE, Luiz. A. R. **A talha neoclássica na Bahia.** Rio de Janeiro: Versal, 2006.

FRONER, Yacy-Ara. A constituição da ciência da conservação e a projeção da ciência do patrimônio. **Geonomos.** Belo Horizonte, v.24, n.2, p.30-38, 2016. DOI: <https://doi.org/10.18285/geonomos.v24i2.838>.

FROTA, Lelia. C. **Alcides Rocha Miranda:** Caminho de um arquiteto. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 1993.

GESCHÉ-KONING, Nicole. *Du Musée Léon Leclère au Musée d'histoire de l'art et d'archéologie.* In: GESCHÉ-KONING, Nicole; NYST, Nathalie (Eds.) **Les musées de l'Université libre de Bruxelles: L'ULB et son patrimoine culturel.** Bruxelas: ULB/Réseau des Musées de l'ULB, 2009. p.110-117. Disponível em: https://www.academia.edu/30828869/Du_Musee_L%C3%A9on_Leclere_au_mus%C3%A9e_d'histoire_de_l'art_et_d'arch%C3%A9ologie. Acesso em: mai. 2024.

GIANINI REYS, Nathalia. **Descobrindo trajetórias: Análises, aspectos e idealizadores do 1º Congresso Nacional de Museus de 1956 em Ouro Preto.** 2018. 149 f. TCC (Bacharelado em Museologia) - Universidade de Brasília, Brasília, 2018.

GIANINI REYS, Nathalia; ABREU, Ana. Descobrindo trajetórias: Aspectos e idealizadores do 1º Congresso Nacional de Museus de 1956 em Ouro Preto. **REBECIN.** São Paulo, v.8, p.1-11, 2021. DOI: <https://doi.org/10.24208/rebecin.v8i.256>.

GINZBURG, Carlo. Capítulo 10 – Sinais: Raízes de um paradigma indiciário. In: GINZBURG, Carlo. **Mitos, emblemas, sinais:** Morfologias e história. Tradução de Federico Carotti. São Paulo: Companhia das Letras, 1989. p.143-180.

GOMBRICH, Ernst. H. **A história da arte**. Rio de Janeiro: LTC, 1999.

GOUTHIER, Juliana. Cinquentenário sem pompa. **Jornal O Tempo**. 07 mar. 2009. Disponível em: <https://www.otempo.com.br/opiniao/juliana-gouthier/cinquentenario-sem-pompa-1.222409> Acesso em: ago. 2024.

GRIECO, Bettina Z. (Org.) **Memórias do patrimônio: Entrevista com Erich Joachim Hess**. Rio de Janeiro: IPHAN, 2010. Disponível em: http://portal.iphan.gov.br/uploads/publicacao/SerMemPat_MemoriasPatrimonio_EntrevistaErichJoachimHess.pdf. Acesso em: set. 2024.

GUANAIS, Cláudia. Influência do Rococó na policromia da imaginária baiana. **Imagen Brasileira**. n.13, 2023. Disponível em: <https://www.eba.ufmg.br/revistaceib/index.php/imagembrasileira/article/view/537>. Acesso em: set. 2024.

GUARNIERI, Waldisa. R. C. Conceitos e limites da preservação: Uma visão museológica. *In: Caderno 2 - Simpósio sobre Memória e Patrimônio Cultural*. Mogi das Cruzes, 1986.

GUEDES, Maria Tarsila. F. A preservação do patrimônio cultural e o contexto pan-americano. *In: SILVA, Maria Beatriz S. de R. (Org.) Brasil: Monumentos Históricos e Arqueológicos*. Edição comentada. Rio de Janeiro: IPHAN/DAF/COPEDOC, 2012.

GUIMARÃES, Ceça. O problema do estilo na ideia de museu. **Anais do Museu Histórico Nacional**. Rio de Janeiro, v.34, 2002. Disponível em: <https://anaismhn.museus.gov.br/index.php/amhn/issue/view/44/Anais%20do%20Museu%20Hist%C3%83rico%20Nacional%2C%20v.%2034%2C%20ano%202002>. Acesso em: out. 2024.

HABITAT: Revista de Artes no Brasil. [Verbete] *In: ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileira. Itaú Cultural*. São Paulo: Itaú Cultural, 2024. Disponível em: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/obra71080/habitat-revista-de-artes-no-brasil>. Acesso em: 05 nov. 2024

HARCOURT SMITH, Cecil. *Les ateliers de moulage en Angleterre. Mouseion. L'Office International des Musées de L'institut International de Coopération Intellectuelle*. p.49-53, 1928. Disponível em: <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k61526223>. Acesso em: abril de 2024.

HELLSTRÖM, Pontus. *Equal Rights? No! Symposium Originals and Substitutes in Museums*. p.49-56. [ISS 08 - ICOFOM STUDY SERIES n.8] Zagreb: ICOM/ICOFOM, 1985.

HELMREICH, Anne. *On the Opening of the Crystal Palace at Sydenham, 1854. BRANCH - Britain Representation and Nineteenth-Century History*. 2012. Disponível em: https://branchcollective.org/?ps_articles=anne-helmreich-on-the-opening-of-the-crystal-palace-at-sydenham-1854. Acesso em: jun. 2024.

HOBSBAWN, Eric. **Nacionalismo**. Lisboa: Editorial Presença, 2021.

HOFMAN, Jean-Marc. *Camille Enlart s'en va-t-en guerre. Le musée de Sculpture comparée pendant la Première Guerre mondiale. In Situ*. Ministère de la Culture de France, 2014. Disponível em: <https://journals.openedition.org/insitu/10894?lang=en>. Acesso em: jun. 2024.

HOFMAN, Jean-Marc. **Éphémères musées d'archéologie médiévale. La collection de moules de l'humble M. Malzieux**. 2016. Disponível em: <https://journals.openedition.org/insitu/12648?lang=en#bodyftn41>. Acesso em: mai. 2024.

HONIG, Edwin. *Malraux's Psychology of Art. New Mexico Quarterly*. v.21, 1951. Disponível em: <https://digitalrepository.unm.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=3240&context=nmq>. Acesso em: out. 2024.

JULIÃO, Letícia. **Apontamentos sobre a história do museu.** Cadernos de Diretrizes Museológicas I. 2.ed. Brasília: Ministério da Cultura/IPHAN/Departamento de Museus e Centros Culturais; Belo Horizonte: Secretaria de Estado de Cultura/Superintendência de Museus. 2006. Disponível em: https://www.academia.edu/7087656/Apontamentos_sobre_a_hist%C3%B3ria_dos_museus. Acesso em: set. 2024.

JULIÃO, Letícia. **Enredos museais e intrigas da nacionalidade:** Museus e identidade nacional no Brasil. 2008. Tese (Doutorado em História) - Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Federal de Minas Gerais, 2008. Disponível em: <https://livros01.livrosgratis.com.br/cp099098.pdf>. Acesso em: set. 2024.

KERN, Daniela. P. M. Histeria vermelha: Leo Balet, Max Raphael, Hanna Levy-Deinhard e o problema do anticomunismo. **Encontro Nacional da Associação Nacional de Pesquisadores em Artes Plásticas.** [Anais] Goiânia: Universidade Federal de Goiás, 2019. Disponível em: https://anpap.org.br/anais/2019/PDF/ARTIGO/28encontro_____KERN_Daniela_Pinheiro_Machado_2011-2024.pdf. Acesso em: jan. 2025.

KÜHL, Beatriz M. Apresentação. In: DVOŘÁK, Max. **Catecismo da preservação de monumentos.** Cotia: Ateliê Editorial, 2008.

KÜHL, Beatriz. M. A restauração de monumentos históricos na França após a Revolução Francesa e durante o século XIX: Um período crucial para o amadurecimento teórico. In: **Revista CPC.** n.3, p.110-144, 2007. DOI: <https://doi.org/10.11606/issn.1980-4466.v0i3p110-144>.

LEBRUN, Arielle. *Les moules, les modèles et la production de l'atelier de moulage de la Rmn-GP aujourd'hui. In Situ.* n.28, 2016. DOI: <https://doi.org/10.4000/insitu.12627>.

LEHMANNOVÁ, Martina. *224 Years of Defining Museum.* ICOM. Czech Prepublic, 2020. Disponível em: https://icom.museum/wp-content/uploads/2020/12/2020_ICOM-Czech-Republic_224-years-of-defining-the-museum.pdf. Acesso em: jul. 2023.

LENDING, Mari. Preserved in Plaster. In: CORMIER, Brendan. (Ed.). **Copy Culture: Sharing in the Age of Digital Reproduction.** Londres: V&A South Kensington, 2018. p.41-49. Disponível em: <https://vanda-production-assets.s3.amazonaws.com/2018/06/15/11/42/57/e8582248-8878-486e-8a28-ebb8bf74ace8/Copy%20Culture.pdf>. Acesso em: out. 2023.

LENOIR, Alexandre. *Description historique et chronologique des monumens de sculpture réunis au musée des monumens français.* 8.ed.rev. Paris: Laurent Guyot, 1806.

LEVY, Hanna. A propósito de três teorias sobre o Barroco. Revista do IPHAN. n.5, p.251-284, 1941. Disponível em: <https://app.docvirt.com/reviphan/pageid/5689>. Acesso em: jan. 2024.

LIEBENROOD, Mark. *The Royal Architectural Museum.* **Mark Liebenrood.** 30 ago. 2018. Disponível em: <https://markliebenrood.com/museums/lost-museums/royal-architectural-museum>. Acesso em: mai. 2024).

LIMA, Diana. F. C. Musealização: Um juízo/uma atitude do campo da museologia integrando musealidade e museália. **Ciência da Informação.** Brasília, v.42 n.3, p.379-398, set./dez. 2013. Disponível em: <https://revista.ibict.br/ciinf/article/download/1369/1548/2034>. Acesso em: abr. 2023.

LIRA, José. et al. Acervos de arquitetura como espaço histórico de formação. **Anais do Museu Paulista.** São Paulo, v.29, p.1-31 2021. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/anaismp/a/48YSJ6D7zwhtXnqFqfh8wSy/?format=pdf&lang=pt>. Acesso em: jan. 2025.

LOPEZ, Gonzales. D. *Le Musée de reproductions d'oeuvres d'art de Madrid. Mouseion. L'Office International des Musées de L'institut International de Coopération Intellectuelle*. p.54-59, 1928. Disponível em: <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k61526223>. Acesso em: abril de 2024.

MACEDO, Wesley. **O lugar do novo MAM SP no Centro de Artes Ibirapuera**. 2009. TCC (Graduação) – Faculdade de Arquitetura e Urbanismo, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2009. Disponível em: https://www.academia.edu/29677933/O_lugar_do_novo_MAM_SP_no_Centro_de_Artes_Ibirapuera. Acesso em: nov. 2024.

MAGALDI, Monique B. **A documentação sobre exposições em museus de arte: A musealização dos processos, a história da exposição e a museografia**. 2017. 294 f. Tese (Doutorado em Ciência da Informação) - Universidade de Brasília, Brasília, 2017.

MAGALDI, Monique B. Patrimônio Virtual e digital nos museus: Novas transformações, novas manifestações. **Revista Tempo Amazônico**. v.3, n.1, 2015. Disponível em: https://snh2017.anpuh.org/resources/download/1483976106_ARQUIVO_Texto10Artigo deMoniqueMagaldiFinalizado.pdf. Acesso em: jan. 2025.

MAGALDI, Monique. B.; BRULON, Bruno; SANCHES, Marcela. Cibermuseologia: As diferentes definições de museus eletrônicos e a sua relação com o virtual. In: MAGALDI, Monique B.; BRITO, Clóvis Ca. (Orgs.) **Museus & museologia: Desafios de um campo interdisciplinar**. Brasília: FCI-UnB, 2018. p.135-155.

MALRAUX, André. **O museu imaginário**. Coleção Arte & Comunicação. Lisboa: Edições 70, 2011.

MARCONI, Elisabetta.; MAISTRI, Elena. **The Uffizi Sculpture Artworks**. [s.d.] Disponível em: <https://www.uffizi.it/en/artworks/laocoön-bandinelli>. Acesso em: jul. 2023.

MARINHO, Terezinha. (Org.). **Rodrigo e o SPHAN**: Coletânea de textos sobre o patrimônio cultural. Rio de Janeiro: MINC/SPHAN/FNPM, 1987.

MARÖEVIC, Ivo. *Substitutes for Museum Objects: Typology and Definition. Symposium Originals and Substitutes in Museums*. p.117-121. [ISS 08 - ICOFOM STUDY SERIES n.8] Zagreb: ICOM/ICOFOM, 1985.

MASCARENHAS, Alexandre. **Antônio Francisco Lisboa**: Moldagens de gesso como instrumento de preservação da sua obra e o processo construtivo nas oficinas de escultura em Portugal a partir do século XVIII. Belo Horizonte: Fino Traço, 2014.

MATTAR, Denise. (Org.) **Arte Brasileira - 50 Exposições do MAB-FAAP 1960-2010**. [Catálogo – Exposição] Textos de Angélica de Moraes e Fernanda Lopes. São Paulo: FAAP, 2011.

MELLO, Renata Lara S. **Casa Conrado**: Cem anos do vitral brasileiro. 1996. Dissertação (Mestrado em Artes) - Instituto de Artes, Universidade de Campinas, Campinas, 1996. Disponível em: <https://repositorio.unicamp.br/acervo/detalhe/108938>. Acesso em: dez. 2024.

MICCHELLI, Tomas. C. *Culture and Black Leather Shoes: A Talk with Dennis Adams. Hyperallergic*. 29 set. 2012. Disponível em: <https://hyperallergic.com/57584/culture-culture-and-black-leather-shoes-a-talk-with-dennis-adams/>. Acesso em: jan. 2025.

MINISTÈRE de l'Instruction Publique et de Beaux-Arts. **Catalogue des Sculptures appartenant aux divers centres d'art et aux diverses époques, exposées dans les galeries du Trocadéro**. Commission des Monuments historiques. Musée de Sculpture Comparée (Moulages). Paris: Palais du Trocadéro, 1883. Disponível em: <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k6470173b>. Acesso em: mar. 2024.

MIRANDA, Alcides R. Museu de moldagem, Rio. **Habitat**. n.20, p.16-18, jan./fev. 1955.

MÓDULO. [Verbete] In: ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileira. **Itaú Cultural**. São Paulo: Itaú Cultural, 2024. Disponível em: <http://encyclopedia.itaucultural.org.br/obra71083/modulo>. Acesso em: 05 nov. 2024.

MONTENS, Valérie. *La création d'une collection nationale de moussages en Belgique. Du musée des Plâtres à la section d'Art monumental des Musées royaux des arts décoratifs et industriels à Bruxelles*. In **Situ**. n.28, 2016. DOI: <https://doi.org/10.4000/insitu.12564>.

MOTA, Elis Marina; SÁ, Ivan C. Moldagens da imaginária atribuída a frei Agostinho da Piedade no Museu de Arte Sacra da UFBA. **Imagen Brasileira**. n.13, p.353-367, 2023. Disponível em: <https://www.eba.ufmg.br/revistaceib/index.php/imagembrasileira/article/view/538>. Acesso em: 12 out. 2024.

MOTTA, Lia. (Org.) **Um panorama do campo da preservação do patrimônio**. Caderno de Estudos do PEP. Rio de Janeiro: IPHAN/DAF/Copdoc, 2015.

NAKAMUTA, Adriana. S. (Org.) **Hanna Levy no SPHAN**: História da Arte e Patrimônio. Rio de Janeiro: IPHAN/DAF/Copdoc, 2010. Disponível em: http://portal.iphan.gov.br/uploads/publicacao/SerPesDoc5_HannaLevySPHAN_m.pdf. Acesso em: out. 2024.

OIM. **La Coopération des Musées de Moussages**. L'Office International des Musées de L'Institut International de Coopération Intellectuelle. p.22-28, 1927. Disponível em: <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k97561322>. Acesso em: abr. 2024.

OIM. **Accord entre Musées et ateliers de moussages**. Reunión d'experts tenué à Genève (18-19-janvier 1928). L'Office International des Musées de L'Institut International de Coopération Intellectuelle. p.43-65, 1928. Disponível em: <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k61526223>. Acesso em: abr. 2024.

OIM. **Réunion des délégués des Musées et Ateliers de moussages**. L'Office International des Musées de L'Institut International de Coopération Intellectuelle. n.7, p.85, 1929a. Disponível em: <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k9756073n?rk=21459;2>. Acesso em: abr. 2024.

OIM. **L'activité de l'Office International des Musées – IV. Exposition Internationale des Moussages**. L'Office International des Musées de L'Institut International de Coopération Intellectuelle. n.8, p.184-189, 1929b. Disponível em: <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k9756073n?rk=21459;2>. Acesso em: abr. 2024.

OIM. **L'activité de l'Office International des Musées – Exposition Internationale des Moussages**. L'Office International des Musées de L'Institut International de Coopération Intellectuelle. n.9, p.304, 1929c. Disponível em: <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k9756073n?rk=21459;2>. Acesso em: março de 2024.

OIM. **L'activité de l'Office International des Musées – Exposition Internationale des Moussages**. L'Office International des Musées de L'Institut International de Coopération Intellectuelle. n.13-14, p.134-135, 1931a. Disponível em: <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k6114006f?rk=42918;4>. Acesso em: jun. 2024.

OIM. Carta de Atenas. **IPHAN**. 1931b. Disponível em: <http://portal.iphan.gov.br/uploads/ckfinder/arquivos/Carta%20de%20Atenas%201931.pdf>. Acesso em: jun. 2023.

OIM. **L'activité de l'Office International des Musées – Accord entre les ateliers de moussages: surmoussages**. L'Office International des Musées de L'Institut International de Coopération Intellectuelle. n.23-24, p.252, 1933. Disponível em: <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k61526453>. Acesso em: jun. 2024.

OIM. *L'activité de l'Office International des Musées – Répertoire des collections de moulages et problèmes connexes*. L'Office International des Musées de L'Institut International de Coopération Intellectuelle. n.39-40, p.252, 1937a. Disponível em: <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k6101560r>. Acesso em: jun. 2024.

OIM. *Supplément mensuel, février 1937. Tableau des activités du Département d'art d'archéologie et d'éthnologie*. L'Office International des Musées de L'Institut International de Coopération Intellectuelle. p.3, 1937b. Disponível em: <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k61020462>. Acesso em: jun. 2024.

OLIVEIRA, Myriam A. R. de. (Org.). **Arquitetura e arte no Brasil Colonial**. Brasília: IPHAN/Monumenta, 2006. Disponível em: <http://portal.iphan.gov.br/files/johnbury.pdf>. Acesso em: nov. 2024.

OLIVEIRA, Myriam A. R. de. A vinda ao Brasil de John Bernard Bury e a edição do livro "Arquitetura e arte no Brasil Colonial". **Perspectiva Pictorum**. v.2, n.2, 2023. Disponível em: <https://periodicos.ufmg.br/index.php/revistaperspectivapictorum/article/view/51116>. Acesso em: 09 nov. 2024.

OLIVEIRA, Myriam A. R. de. **O Aleijadinho e o Santuário de Congonhas**. Brasília: IPHAN/Monumenta, 2006. Disponível em: http://portal.iphan.gov.br/uploads/publicacao/ColRotPat1_AleijadinhoSantuárioCongonhas.pdf. Acesso em: 09 nov. 2024.

PEREIRA, Renata. B. Resenha crítica: *Quatremère de Quincy - Lettres to Miranda and Canova on the Abduction of Antiquities from Rome and Athens*. **Revista de História da Arte e Arqueologia**. Campinas, n.18, 2012. Disponível em: <https://www.ifch.unicamp.br/eha/chaa/rhaa/downloads/Revista%2018%20-%20artigo%209.pdf>. Acesso em: abr. 2024.

PÉRET, Luciano A. **Aleijadinho na Escola de Arquitetura**. Belo Horizonte: Universidade de Minas Gerais, 1964.

PERRET, Auguste. *Le musée moderne*. In: OIM. **Mouseion: Bulletin de L'Office International des Musées**. v.9, ano 3. Paris: OIM/IICI, 1929.

PERROT, Paul. N. *Thoughts on Casts. Symposium Originals and Substitutes in Museums*. p.61-63. [ISS 08 - ICOFOM STUDY SERIES n.8] Zagreb: ICOM/ICOFOM, 1985.

PESAVENTO, Sandra. J. **Exposições universais**: Espetáculos da modernidade do século XIX. Coleção Estudos Urbanos. Vol.12. São Paulo: Hucitec, 1997.

PHILIPPAR, Hubert. *La Fondation Archéologique de l'Université de Bruxelles. La Revue Belge d'Archéologie et d'Histoire de l'Art*. Bruxelas: Librairie Nationale d'Art et d'Histoire, 1931. Disponível em: https://tpsalomonreinach.mom.fr/Reinach/MOM_TP_073052/MOM_TP_073052_0001/PDF/MOM_TP_073052_0001.pdf. Acesso em: mai. 2024.

PINHEIRO, Maria Lucia, B. Origens da noção de preservação do patrimônio cultural no Brasil. **Risco - Revista de Pesquisa em Arquitetura e Urbanismo**. n.3, p.4-14, 2006. DOI: <https://doi.org/10.11606/issn.1984-4506.v0i3p4-14>.

PINHEIRO, Maria Lúcia. B. Ricardo Severo e o Neocolonial: Tradição e modernidade no debate cultural dos anos 1920 no Brasil. **Intellectus**. v.10, n.1, 2011. Disponível em: <https://www.e-publicacoes.uerj.br/intellectus/article/view/27692>. Acesso em: set. 2024.

PINHO, Cátia. B. M. **Um “abrigó” para o acervo da Igreja da Sé: Trajetória de institucionalização e implantação do Museu de Arte Sacra da Universidade Federal da Bahia (1939-1959).** 2020. Dissertação (Mestrado) - Programa de Pós-Graduação em Museologia, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2020.

POULOT, Dominique. **Le musée des monuments français, ego-document ou forme biographique d'Alexandre Lenoir (1761 -1839).** p.25-34, 2020. Disponível em: https://www.academia.edu/42077653/Le_mus%C3%A9e_des_monuments_fran%C3%A7ais_ego_document_ou_forme_biographique_dAlexandre_Lenoir_1761_1839. Acesso em: março de 2024.

POULOT, Dominique. *Le musée des monuments français et la notion de patrimoine. In: Un musée révolutionnaire. Le musée des monuments français.* Paris: 2016. Disponível em: https://www.academia.edu/24455425/Le_musée_des_monuments_français_et_la_notion_de_patrimoine. Acesso em: mar. 2024.

REACH. *Declaration. Reproduction of Art and Cultural Heritage. V&A.* 2017. Disponível em: <https://www.vam.ac.uk/research/projects/reach-reproduction-of-art-and-cultural-heritage>. Acesso em: out. 2023.

REAL, Regina M. **Dicionário de belas artes:** Termos técnicos e matérias afins. 2 Vols. Rio de Janeiro: Fundo de Cultura, 1962.

REAL, Regina. M. **O museu ideal.** Belo Horizonte, 1958. Disponível em: <https://www.gov.br/casaruibarbosa/pt-br/centrais-de-conteudo/publicacoes/pdfs/o-museu-ideal-ocr.pdf>. Acesso em: out. 2024.

REIS FILHO, Nestor. G. (Org.) **Robert Smith e o Brasil.** Vol. 1 – Arquitetura e Urbanismo. Brasília: IPHAN, 2012. Disponível em: http://portal.iphan.gov.br/uploads/publicacao/robert_smith_e_o_brasil_vol1_parte1.pdf. Acesso em: out. 2024.

RESENDE, José Armando Z. **A cooperação intelectual internacional da Sociedade das Nações e o Brasil (1922-1938):** Dinâmicas de um processo. 2013. Dissertação (Mestrado em História) – Universidade de Brasília, Brasília, 2013. Disponível em: <https://repositorio.unb.br/handle/10482/14343> . Acesso em: 09 nov. 2024.

RIBEIRO, Ciro. J. M. et al. A utilização de impressão 3D em portas centenárias do Espaço Comum Luiz Estrela: Intervenções contemporâneas em bens integrados. **Conservar Património.** v.38, p.71-80, 2021. DOI: <https://doi.org/10.14568/cp2020056>. Acesso em: set. 2023.

RIBEIRO, Maria Izabel M. R. B. **MAB 40 anos:** Surgimento e trajetórias. São Paulo: Fundação Armando Alvares Penteado, 2001.

RIVIÈRE, Georges-Henri. [Conselheiro permanente do ICOM] Definição evolutiva de eco museu. Ecomusée Informations. n.8 [dez.1983] Tradução e adaptação de Tereza Scheiner, 2021. Disponível em: https://museologia-portugal.net/files/definicao_evolutiva_de_ecomuseu_.pdf. Acesso em: jun. 2025.

RIEGL, Alois. **O culto moderno dos monumentos:** A sua essência e a sua origem. São Paulo: Perspectiva, 2014.

ROCHA-PEIXOTO, Gustavo. O Ecletismo e seus contemporâneos na arquitetura do Rio de Janeiro. In: ZAJKOWSKI, Jorge (Org.). **Guia da Arquitetura Eclética no Rio de Janeiro.** Rio de Janeiro: Casa da palavra, 2000.

RODRIGUES, Alcides, M. S. P. **Repetição:** Moldes, instrumentos e ofício - O passado presente no futuro. O vazio do molde como lugar do gesto de invenção do autor-técnico, uma escultura limiar. 2020. Dissertação (Mestrado) - Faculdade de Belas Artes, Universidade do Porto, 2020. Disponível em: <https://hdl.handle.net/10216/130807>. Acesso em: jun. 2023.

ROSADO, Alessandra. **História da arte técnica:** Um olhar contemporâneo sobre a práxis das ciências humanas e naturais no estudo de pinturas sobre tela e madeira. Tese (Doutorado) - Escola de Belas Artes, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2011. Disponível em: <https://repositorio.ufmg.br/handle/1843/JSSS-8NXE38>. Acesso em: jun. 2023.

ROUSSEL, Jules. **La Vie des musées:** Le Musée de sculpture comparée du Trocadéro, à Paris. p.39-44, 1927. Disponível em: <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k97561322>. Acesso em: abr. 2024.

ROUSSEL, Jules. *Le Musée de Sculpture Comparée du Trocadéro à Paris. Mouseion. L'Office International des Musées de L'institut International de Coopération Intellectuelle.* p.64-67, 1928. Disponível em: <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k61526223>. Acesso em: abril de 2024.

RUBINO, Silvana. O mapa do Brasil passado. **Revista do Patrimônio.** Rio de Janeiro, n.24, p.97-105, 1996. Disponível em: <http://portal.iphan.gov.br/uploads/publicacao/RevPat24.pdf>. Acesso em: jun. 2023.

RUSKIN, John. **A lâmpada da memória.** Cotia: Ateliê Editorial, 2008.

RUSKIN, John. *The Opening of the Crystal Palace: Considered in Some of Its Relations to the Prospects of Art.* Londres: Smith, Elder & Co., 1854. Disponível em: https://books.google.com.br/books/about/The_Opening_of_the_Crystal_Palace.html?id=fZhZAAAAYAAJ&redir_esc=y. Acesso em: junho de 2024.

SÁ, Ivan. C. **Academias de modelo vivo e bastidores da pintura acadêmica brasileira:** A metodologia de ensino do desenho e da figura humana na matriz francesa e sua adaptação no Brasil do século XIX ao início do século XX. 2004. Tese (Doutorado em Artes Visuais) - Escola de Belas Artes, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2004.

SÁ, Ivan. C. **Formação em museologia no Brasil:** A contribuição da UNIRIO e as recentes transformações. In: BANJA, Wagner. (Org.) *Gestão museológica: Questões teóricas e práticas.* Brasília: Câmara dos Deputados, 2013. Disponível em: <https://bd.camara.leg.br/bd/items/f3f58117-6d42-4ab9-aa43-fcb74ddd6ef4>. Acesso em: jun. 2023.

SÁ, Ivan. C. Lygia Martins Costa: Narrativa sobre suas contribuições à museologia e ao patrimônio. **Museologia & Interdisciplinaridade.** Brasília, p.129-146, 2015. Disponível em: <https://periodicos.unb.br/index.php/museologia/article/view/16908/15200>. Acesso em: set. 2024.

SÁ, Ivan. C. **Matrizes do pensamento museológico de Gustavo Barroso.** Rio de Janeiro: Escola de Museologia da UNIRIO, 2019.

SÁ, Ivan. C. Perspectivas para o estudo da museologia: O *Office International des Musées* e o desenvolvimento da museografia. In: MAGALHÃES, Fernando. et al. (Orgs.) **Museologia e patrimônio.** Vol. 4. Portugal: Instituto Politécnico de Leiria, 2020. p.128-156.

SALÃO Revolucionário. [Verbete] In: *ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileira. Itaú Cultural.* São Paulo: Itaú Cultural, 2024. Disponível em: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/evento84519/salao-revolucionario>. Acesso em: 07 out. 2024.

SAMPAIO, Gustavo de A. Espaços de consenso: Propaganda, política e arquitetura nas exposições nacionais getulistas. PosFAUUSP. v.29 n.55, 2022. DOI: <https://doi.org/10.11606/issn.2317-2762.posfausp.2022.161012>.

SANTOS, Mariza. V. M. Nasce a Academia SPHAN. **Revista do Patrimônio**. Rio de Janeiro, n.24, p.73-85, 1996. Disponível em: <http://portal.iphan.gov.br/uploads/publicacao/RevPat24.pdf>. Acesso em: jun. 2025.

SCHEINER, Tereza. Museu, museologia e a 'relação específica': Considerações sobre os fundamentos teóricos do campo museal. **Ciência da Informação**. Brasília, v.42, n.3, p.358-378, set./dez. 2013. DOI: <https://doi.org/10.18225/ci.inf.v42i3.1368>.

SCHREINER, Klaus. *Authentic Objects and Auxiliary Materials in Museums. Symposium Originals and Substitutes in Museums*. p.63-68. [ISS 08 - ICOFOM STUDY SERIES n.8] Zagreb: ICOM/ICOFOM, 1985.

SEOANE, Raquel V R. M. **A reforma de 1944 do curso de museus – M NH e o perfil do conservador de museus na era Vargas**: Os reflexos da política nacionalista e as transformações na área dos museus. 2016. Dissertação (Mestrado em Museologia e Patrimônio) - Programa de Pós-graduação em Museologia e Patrimônio. Universidade do Estado do Rio de Janeiro/Museu de Astronomia e Ciências Afins, 2016. Disponível em: https://www.unirio.br/ppg-mus/raquel_villagran_reimao_mello_seoane.pdf. Acesso em: out. 2024.

SERAPIÃO, Fernando. O "paradoxo Perret em São Paulo". **Projeto Design**. ed.298, p.22-125, dez. 2004. Disponível em: <https://revistaprojeto.com.br/acervo/artigo-o-paradoxo-de-perret-em-sao-paulo-01-12-2004/>. Acesso em: dez. 2024.

SILVA-NIGRA, Clemente. M. Exposição de Arte Sacra: retrospectiva brasileira. **36º Congresso Eucarístico Internacional**. [Catálogo] Rio de Janeiro, 1955.

SILVA-NIGRA, Clemente. M. **Os dois escultores Frei Agostinho da Piedade – Frei Agostinho de Jesus e o arquiteto Frei Macário de São João**. Salvador: UFBA, 1971.

SILVA, Regina, H. D. R. F. Prefácio. In: WÖLFFLIN, H. **Renascença e Barroco**: Estudo sobre a essência do estilo Barroco e a sua origem na Itália. Rio de Janeiro: Perspectiva, 1989.

SILVA, Tathianni. C. da. **Um intelectual caipira na cidade**: A trajetória de Mário Neme e sua gestão no Museu Paulista. 2014. Tese (Doutorado em História Social) - Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2014. DOI: <https://doi.org/10.11606/T.8.2014.tde-08012015-162434>. Acesso em: jan. 2025.

SILVEIRA, Carina. S. et al. Inclusão através de tecnologia assistiva sustentável para ampliar a percepção de pessoas com deficiência visuais. **VI Colóquio de Inclusão**. Feira de Santana: Universidade Federal do Recôncavo da Bahia, 2024a.

SILVEIRA, Carina. S. et al. Percurso metodológico para desenvolvimento de tecnologia assistiva sustentável para ampliar a percepção de deficientes visuais quanto às obras de arte. **15º Congresso Brasileiro de Pesquisa e Desenvolvimento em Design**. Manaus, 2024b.

SOARES, Ana. T. G. **Nem português, nem mineiro... baiano e nacional, com todo respeito**: A atuação da Bahia no campo do patrimônio brasileiro. 2014. 145 f. Dissertação (Mestrado em Preservação do Patrimônio Cultural) - IPHAN, Rio de Janeiro, 2014. Disponível em: <http://portal.iphan.gov.br/página/detalhes/1738>. Acesso em: mai. 2023.

SOFKA, Vinos. *In the Spirit of the Theme: Substitute for an Editorial. Symposium Originals and Substitutes in Museums*. p.09-12. [ISS 08 - ICOFOM STUDY SERIES n.8] Zagreb: ICOM/ICOFOM, 1985.

SOUCHAL, François. Paul Deschamps (1888-1974). [Nota biográfica]. Persée. **Cahiers de Civilisation Médiévale**. Ano 19, n.74, p.201-202, 1976. Disponível em: https://www.persee.fr/doc/ccmed_0007-9731_1976_num_19_74_2552. Acesso em: julho de 2024.

SOUZA, Luciana Christina C. **Patrimônio e colonialidade**: A preservação do patrimônio mineiro numa crítica decolonial. 2018. Tese (Doutorado) - Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro/Museu de Astronomia e Ciências Afins, Rio de Janeiro, 2018. Disponível em: https://www.unirio.br/ppg-prmus/luciana_cristina_cruz_souza.pdf. Acesso em: out. 2024.

SOUZA, Nayara C. de. Arquivo do Patrimônio. [Verbete] In: REZENDE, Maria Beatriz. et al. (Orgs.) **Dicionário IPHAN de Patrimônio Cultural**. Rio de Janeiro/Brasília: IPHAN/DAF/Copdoc, 2015. Disponível em: <http://portal.iphan.gov.br/dicionarioPatrimonioCultural/detalhes/22/arquivo-do-patrimonio>. Acesso em: jun. 2024.

SOUZA, Nayara. C. de. **Documentos fotográficos no arquivo**: Preservação, conservação, dissociação e acesso no Arquivo do Patrimônio (IPHAN/RJ). 2014. 202 f. Dissertação (Mestrado em Preservação do Patrimônio Cultural) - IPHAN, Rio de Janeiro, 2014.

SPHAN. **Regimento interno**. Rio de Janeiro: MEC, 1946.

STRÁNSKÝ, Zbyněk. Z. *Originals versus Substitutes – Concept and Definition. Symposium Originals and Substitutes in Museums*. p.95-114. [ISS 09 - ICOFOM STUDY SERIES n.9] Zagreb: ICOM/ICOFOM, 1985.

SUMPF, A. **Les ateliers nationaux: Histoire par l'image**. 2010. Disponível em: histoire-image.org/etudes/ateliers-national. Acesso em: abr. 2024.

SÜSSEKIND, Pedro. A Grécia de Winckelmann. **Kriterion**. Belo Horizonte, n.117, p.67-77, 2008. DOI: <https://doi.org/10.1590/S0100-512X2008000100004>.

TEIXEIRA, Luís. M. **Dicionário ilustrado de belas-artes**. Lisboa: Editorial Presença, 1985.

TELLES, Augusto. C. S. **Um depoimento sobre a trajetória institucional do IPHAN (1952-2000)**. In: SILVA, Maria Beatriz S. de R. (Org.) **Brasil: Monumentos Históricos e Arqueológicos**. Edição comentada. Rio de Janeiro: IPHAN/DAF/COPEDOC, 2012.

THOMPSON, Analucia. Campo cultural e contexto histórico: Nomes do IPHAN. In: MOTTA, Lia. (Org.) **Um panorama do campo da preservação do patrimônio**. Caderno de Estudos do PEP. n.9. Rio de Janeiro: IPHAN/DAF/Copdoc, 2015.

TONI, Flávia C.; CAROZZE, Valquíria. M. Mário de Andrade, Francisco Curt Lange e Carleton Sprague Smith: As discotecas públicas, o conhecimento musical e a política cultural. **Revista IEB**. São Paulo, n.57, p.181-204, 2013. DOI: <http://dx.doi.org/10.11606/issn.2316-901X.v0i57p181-204>.

UBA. Parecer de Comissão julgadora do Concurso à Livre Docência de “Modelagem” - Candidato: Escultor Jair Brandão. **Universidade da Bahia**. Salvador, 30 jul. 1954. Disponível em: <https://periodicos.ufba.br/index.php/ebartes/article/download/52773/28422/207813>. Acesso em: jul. 2024.

URIBARREN, Maria Sabina. **Contatos e intercâmbios americanos no IPHAN**: O Setor de Recuperação de Obras de Arte (1947-1976). 2015. Tese (Doutorado em História e Fundamentos da Arquitetura e do Urbanismo) – Universidade de São Paulo, São Paulo, 2015. Disponível em: <http://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/16/16133/tde-07032016-200705/>. Acesso em: 30 out. 2024.

URIBARREN, Maria Sabina. Parcerias e aspectos materiais da primeira edição dos livros sobre o Barroco brasileiro de Germain Bazin. **Anais da Museu Paulista**. São Paulo, v.30, p.1-50, 2022. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/anaismp/a/WqBmsjnBVQvH4LkJNH5Y6vm/?lang=pt>. Acesso em: out. 2024.

URIBARREN, Maria Sabina. Pintores no Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional: A preservação dos “bens móveis e integrados” no Brasil entre 1937 e 1976. **Caiana**. n.11, p.53-68, 2017. Disponível em: https://caiana.caiana.com.ar/wp-content/uploads/2023/06/uribarren_enero_nro11.pdf. Acesso em: out. 2024.

VAN MENSCH, Peter. *Museums and Authenticities: Provocative Thoughts*. **Symposium Originals and Substitutes in Museums**. p.13-20. [ISS 08 - ICOFOM STUDY SERIES n.8] Zagreb: ICOM/ICOFOM, 1985.

VAN MENSCH, Peter. *Towards a Typology of Copies*. **Symposium Originals and Substitutes in Museums**. p.123-126. [ISS 08 - ICOFOM STUDY SERIES n.8] Zagreb: ICOM/ICOFOM, 1985.

VASCONCELLOS, Juliano. C. O racionalismo estrutural de Auguste Perret na arquitetura moderna brasileira. **IV ENANPARQ**. Porto Alegre, jul. 2016. Disponível em: <https://www.anparq.org.br/dvd-enanparq-4/SESSAO%202026/S26-07-VANCONCELLOS,%20J.pdf>. Acesso em: out. 2024.

VICTORIO, Telma. C. **Documentação digital do patrimônio artístico**: Caminhos entre o experimento científico e a experiência sensível. 2019. Dissertação (Mestrado) – Programa de Pós-graduação em Arquitetura e Urbanismo, Faculdade de Arquitetura, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2019.

VIOLLET-LE-DUC, Eugène, E. **Musée de la Sculpture Comparée appartenant aux divers centres d'art et aux diverses époques**: 1e Rapport. Paris, [11 de junho] 1879a. Disponível em: <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k1087076>. Acesso em: mar. 2024.

VIOLLET-LE-DUC, Eugène, E. **Musée de la Sculpture Comparée**: 2e rapport. Paris: [12 de julho] 1979b. Disponível em: <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k108708k/f5.item>. Acesso em: abr. 2024.

VITRY, Paul. *Les ateliers et les musées de moules français. Mouseion. L'Office International des Musées de L'institut International de Coopération Intellectuelle*. p.60-63, 1928. Disponível em: <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k61526223>. Acesso em: abril de 2024.

WINCKELMANN, Johann. J. **Lo bello en el arte**. Buenos Aires: Nueva Vision, 1958.

WYNNE, Frank. **Eu fui Vermeer**: A lenda do falsário que enganou os nazistas. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

XAVIER, Danilo. M. **Um olhar sobre o ensino das artes na FAAP nas décadas de 1960 e 1970**. 2019. Dissertação (Mestrado) - Escola de Artes, Ciências e Humanidades, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2019. Disponível em: <https://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/100/100135/tde-02072019-164847/publico/daniloxavier.pdf>. Acesso em: fev. 2023.

DOCUMENTAÇÃO

Arquivo Central do IPHAN (ACI)
Série Arquivo Técnico e Administrativo (ATA)

ANDRADE, Rodrigo Melo Franco de. **[Correspondência]**. Destinatário: Eduardo Tecles. Rio de Janeiro, 29 nov. 1938a, Rio de Janeiro para Congonhas do Campo/MG. 1 folha datilografada. Disponível em: ACI/ATA/MOLDAGENS/cx.:269-P.04- Rio de Janeiro - correspondências 1938-1956 / E.:04.01.

ANDRADE, Rodrigo Melo Franco de. **[Correspondência]**. Destinatário: Eduardo Tecles. Rio de Janeiro, 2 dez. 1938b, Rio de Janeiro para Congonhas do Campo/MG. 1 folha datilografada. Disponível em: ACI/ATA/MOLDAGENS/cx.:269-P.04- Rio de Janeiro - correspondências 1938-1956 / E.: 04.01.

ANDRADE, Rodrigo Melo Franco de. **[Correspondência]**. Destinatário: Eduardo Tecles. Rio de Janeiro, 12 jan. 1939a, Rio de Janeiro para Congonhas do Campo/MG. 1 folha datilografada. Disponível em: ACI/ATA/MOLDAGEM/correspondências 1938-1956 / E.: 04.01.

ANDRADE, Rodrigo Melo Franco de. **[Correspondência]**. Destinatário: Eduardo Tecles. Rio de Janeiro - Sabará, 19 out 1940. Assunto: andamento trabalhos e embalagem. Disponível em: ATA/Moldagem – correspondências 1938-1956 / E.: 04.01.

ANDRADE, Rodrigo Melo Franco de. **[Correspondência]**. Ofício n 514. Destinatário: Clemente Mariani (Ministro da Educação e Saúde). Rio de Janeiro, 6 jun.1947a.1 folha datilografada. Disponível em: ATA/MOLDAGENS/ correspondências 1938-1956 / E.: 04.01.

ANDRADE, Rodrigo Melo Franco de. **[Correspondência]**. Destinatário: Sylvio de Vasconcellos. - Ofício 355. 10 jul 1947b, Rio de Janeiro – Belo Horizonte/MG. 1 folha datilografada. Disponível em: ACI/ATA/MOLDAGEM/correspondências 1938-1956 / E.: 04.01.

ANDRADE, Rodrigo Melo Franco de. **[Correspondência]**. Destinatário: Sylvio de Vasconcellos. - Ofício 672 – Rio de Janeiro – Belo Horizonte 19 nov. 1947c. 1 folha datilografada. Disponível em: ACI/ATA/MOLDAGEM/correspondências 1938-1956 / E.: 04.01.

ANDRADE, Rodrigo Melo Franco de **[Informação nº 141]**. Rio de Janeiro. 22 set. 1948. 1 folha datilografada. Assunto: Explica sua negativa em relação ao pedido francês de exposição de moldagens. Disponível em: ACI/ATA/MOLDAGEM/correspondências 1938-1956 / E.: 04.01.

ANDRADE, Rodrigo Melo Franco de. **[Correspondência]**. Destinatário: Alcides da Rocha Miranda. Carta nº 36, Rio de Janeiro – São Paulo, 26 jan 1951a. 2 folhas datilografadas. Disponível em: ACI/ATA/Personalidades/1948-1956/ AA02/M011/P04/Cx.0360/P.0.180.

ANDRADE, Rodrigo Melo Franco de. **[Correspondência]**. Destinatário: Francisco Matarazzo Sobrinho. Rio de Janeiro – São Paulo. 18 set. 1952a. Ofício nº 944. Diretor do PHAN RMFA para Presidente da Comissão do 4º Centenário da cidade de São Paulo. Assunto: Exposição de arte brasileira. 2 folhas datilografadas. Disponível em: ACI/ATA/Comissão IV Centenário de São Paulo 1953 (set-dez) 20.07.

ANDRADE, Rodrigo Melo Franco de. **[Correspondência]**. Destinatário: Airton de Carvalho. Rio de Janeiro – Recife, 5 jan. 1953a (ofício nº10). 1 folha datilografada. Disponível em: ACI/ATA/Exposições/Exposição luso-brasileira.

ANDRADE, Rodrigo Melo Franco de. **[Correspondência]**. Destinatário: Francisco Matarazzo Sobrinho. Rio de Janeiro – São Paulo. 20 mar. 1953b. Ofício nº 247. (Presidente da Comissão do 4º Centenário da cidade de São Paulo). Assunto: envia projeto de Oscar Niemayer, lista de moldagens a fazer e de moldagens prontas. 2 folhas datilografadas. Disponível em: ACI/ATA/Comissão IV Centenário de São Paulo 1953 (jan-mar) 20.03.

ANDRADE, Rodrigo Melo Franco de. **[Correspondência]**. Destinatário: Francisco Matarazzo Sobrinho. Rio de Janeiro – São Paulo. 3jun 1953c. Ofício nº456. 1 folha datilografada. Disponível em: ACI/ATA/Comissão IV Centenário de São Paulo 1953 (abr-jul) 20.04.

ANDRADE, Rodrigo Melo Franco de. **[Correspondência]**. Destinatário: Francisco Matarazzo Sobrinho. Rio de Janeiro – São Paulo. 8jun 1953d. Ofício nº494. 3 folhas datilografada. Disponível em: ACI/ATA/ Comissão IV Centenário de São Paulo 1953 (abr-jul) 20.04.

ANDRADE, Rodrigo Melo Franco de. **[Correspondência]**. Destinatário: Roberto Paiva Meira. Rio de Janeiro – São Paulo. 28jul 1953e. 1 folha datilografada. Disponível em: ACI/ATA/Comissão IV Centenário de São Paulo 1953 (jul-ago) 20.05.

ANDRADE, Rodrigo Melo Franco de. **[Correspondência]**. Destinatário: Jair Brandão. Rio de Janeiro - Salvador, 31 ago. 1953f, carta nº 422. 1 folha datilografada. Disponível em: ACI/ATA/MOLDAGEM/correspondências BH - 1953 (pasta 02.04).

ANDRADE, Rodrigo Melo Franco de. **[Correspondência]**. Destinatário: Francisco Matarazzo Sobrinho. Rio de Janeiro – São Paulo. 28set 1953g. Ofício nº846. 1 folha datilografada. Disponível em: ACI/ATA/Comissão IV Centenário de São Paulo 1953 (set-dez) 20.07.

ANDRADE, Rodrigo Melo Franco de. **[Correspondência]**. Destinatário: Sylvio de Vasconcellos (chefe de Distrito). Rio de Janeiro – Belo Horizonte. 4 nov. 1953h. 1 Folha datilografada. Disponível em: ATA/Exposições/Arquitetura luso-brasileira 1953-1954.

ANDRADE, Rodrigo Melo Franco de. **[Correspondência]**. Destinatário: Francisco Matarazzo Sobrinho. Ofício nº 941, Rio de Janeiro – São Paulo, 6 nov.1953i. Assunto: Resposta ofício 10035, anuncia que o PHAN tomou para si o ônus com a produção da Portada do Paço do Saldanha em Salvador. 1 folha datilografada. Disponível em: ACI/ATA/Comissão IV Centenário de São Paulo 1953 (set-dez) 20.07.

ANDRADE, Rodrigo Melo Franco de. **[Correspondência]**. Destinatário: Antônio Soares Amóra. Ofício 534. Rio de Janeiro – São Paulo, 31 mai. 1954a. Resposta ofício sc/2700, informações sobre a exposição de fotografais de arte tradicional brasileira 2º Colloquim Internacional de Estudos Luso-Brasileiros. 1 folha datilografada. Disponível: ACI/ATA/Comissão IV Centenário de São Paulo 1954 (mai-ago) 21.02.

ANDRADE, Rodrigo Melo Franco de. **[Correspondência]**. Destinatário: Mena Barreto. Informação nº 139, Rio de Janeiro – São Paulo, 15 jun.1954b. 1 folha datilografada. Disponível em: ACI/ATA/Comissão IV Centenário de São Paulo 1954 (mai-ago) 21.02.

ANDRADE, Rodrigo Melo Franco de. **[Correspondência]**. Destinatário: Oscar Campiglia. Carta nº 389, Rio de Janeiro – São Pauli. 23 ago.1954c. Assunto: Resposta a Oscar Campiglia – RMFA envia Alcides para ajudar na escolha das fotografias do norte do país. 1 folha datilografada. Disponível em: ACI/ATA/Comissão IV Centenário de São Paulo 1954 (mai-ago) 21.02.

ANDRADE, Rodrigo Melo Franco de. **[Correspondência]**. Destinatário: Sylvio de Vasconcellos. Rio de Janeiro - Belo Horizonte. 12nov.1954d. 1 telegrama. Disponível em: ATA/Exposições/ Arquitetura luso-brasileira 1953-1954.

ANDRADE, Rodrigo Melo Franco de. **Nota enviada à Agência Nacional**. Rio de Janeiro. 24 jan. 1955. 2 folhas datilografadas. Disponível em: ATA/Moldagens Cx. 269-P.04 RJ-Rio de Janeiro.

ANDRADE, Rodrigo Melo Franco de. **[Correspondência]**. Destinatário: Mário Neme. Carta nº 55. Rio de Janeiro – São Paulo, 17 fev.1956a. Assunto: impossibilidade de emprestar permanentemente as moldagens requeridas para o Ibirapuera.1 folha datilografada. Disponível em: ACI/ATA/Comissão IV Centenário de São Paulo 1955/ pasta: 21.03.

ANDRADE, Rodrigo Melo Franco de. **[Correspondência]**. OTELO, Túlio Mugnaini. Rio de Janeiro – São Paulo, 13 de junho de 1956b. Assunto: solicita especificação processo de reprodução moldagens. 1 telegrama. Disponível em: ACI/ATA/ Moldagens Correspondências 1956-1959/ CX.269-P.04 RJ-Rio de Janeiro E.04.02.

ANDRADE, Rodrigo Melo Franco de. **[Correspondência]**. Destinatário: Clóvis Salgado (Ministro da Educação e Cultura). Rio de Janeiro, 1957. Assunto: Exposição Internacional de Bruxelas – 1957 – Ofício nº 383 de RMFA a Clovis Salgado, na qualidade de Ministro da Educação e Cultura, anunciando um relatório com a parte incumbida a DPHAN com o MEC. 1 página datilografada. Disponível em: ACI/ATA/Exposições/Exposição Internacional de Bruxelas 1957 /07.05

ANDRADE, Rodrigo Melo Franco de. **[Correspondência]**. Destinatário: Ministro. Rio de Janeiro, 15 jan.1958. 4 folhas datilografadas. (Disponível em: ACI/ATA/ Moldagens Correspondências 1956-1959/ CX.269-P.04 RJ-Rio de Janeiro E.04.02.

ANDRADE, Rodrigo Melo Franco de. **[Correspondência]**. Destinatário: Sylvio de Vasconcellos (Chefe do 3º distrito). Rio de Janeiro – Belo Horizonte, 13 fev.1959. Ofício nº 220. 1 folha

datilografada. Disponível em: Caixa 269 – MOLDAGNS – RJ. E.04.02 Correspondências 1956-1959.

ANDRADE, Rodrigo Melo Franco de. **[Correspondência]**. Destinatário: Gerson Pompeu Pinheiro. Rio de Janeiro, 4 jan 1961a. 1 folha datilografada. (ATA/CONVENIO FAAP.)

ANDRADE, Rodrigo Melo Franco de. **[Correspondência]**. Destinatário: Roberto Pinto de Souza, assunto projeto de convenio, ofício n 1305. Rio de Janeiro – São Paulo, 4 set de 1961b.

BRANDÃO, Jair. **[Correspondência]** ANDRADE, Rodrigo Melo Franco de. salvador, RMFA rio de janeiro 18 de março de 1953a. DPHAN 2º distrito ATA Comissão IV Centenário de São Paulo 1953 (jan-mar) 20.03 000.21

BRANDÃO, Jair. **[Correspondência]**. Destinatário: Renato Soeiro (Diretor DCR). 8 de agosto de 1953b, Salvador para Rio de Janeiro. Disponível em: ATA/Comissão IV Centenário de São Paulo 1953 jul-ago /p.20.0 E.002.3.

BRANDÃO, Jair. **[Correspondência]**. Destinatário: Rodrigo Melo Franco de Andrade. Salvador-Rio de Janeiro, 29 ago. 1953c. 1 folha datilografada. ACI/ATA/MOLDAGEM/correspondências BH 1953 (pasta 02.04).

DPHAN. **Convênio para o fim da criação em São Paulo, do Museu dos Monumentos Nacionais, 1961.** Rio de Janeiro, 19 de outubro de 1961. Disponível em: ACI/ATA/SP/FUNDAÇÃO ARMANDO ALVARES PENTEADO/SET 1961 A FEV 1967/P.94.621.

DPHAN. **Nota sobre a Exposição de Arte Tradicional Mineira (1948).** 5 páginas datilografadas. Disponível em: ACI/ATA/Exposições / Exposição de Arte Tradicional Mineira/P.03 001.

FERNANDES Matheus. **“Bellas-Artes Aleijadinho em Pampulha”**, Gazeta de Notícias do Rio 28 de fevereiro de 1948.) Recorte de jornal Disponível em: Fonte: ATA – subseção Exposição. Tema Arte Tradicional Mineira. Local Belo Horizonte (Cassino da Pampulha), 1948.

FONTENELLE, Edmundo. **[Correspondência]**. Rodrigo Melo Franco de Andrade. Belo Horizonte – Rio de Janeiro, 31 de julho de 1961. 1 folha datilografada. Disponível em: ACI/ATA/Moldagens correspondências 1956-1959 04.02.

GRAESER, Herman. Hugo. **[Correspondência]**. Destinatário: Rodrigo Melo Franco de Andrade. Rio de Janeiro, 6 mar 1956 (carta nº 348) 2 folhas datilografadas. Disponível em: ACI/ATA/SP-SÃO PAULO/ COMISSÃO IV CENTENÁRIO DE SÃO PAULO/1955/P.21.03.

GRAESER, Herman Hugo. **[Correspondência]**. Destinatário: Rodrigo Melo Franco de Andrade. Carta nº 389. São Paulo – Rio de Janeiro. 6 mar.1956. Assunto: resposta carta n 54, prestação das providencias em relação material emprestado pelo PHAN, inclusive duas moldagens emprestadas à Exposição da secção de História e uma no Pavilhão de Minas Gerais, para o IV Centenário de SP no Ibirapuera. 2 folhas datilografadas. Disponível em: ATA/Comissão IV Centenário de São Paulo 1955 21.03.

MATARAZZO, Francisco. (presidente Comissão IVCSP) **[Correspondência]**. Destinatário: Rodrigo Melo Franco de Andrade. São Paulo – Rio de Janeiro. Ofício nº 2527, 1 set.1952a. i folha datilografada. Disponível em: ATA/Comissão IV Centenário de São Paulo 1952 (out-dez) 20.02.

MATARAZZO, Francisco (presidente Comissão IVCSP) **[Correspondência]**. Destinatário: Ernesto Simões Filho (Ministro Educação e Saúde). São Paulo – Rio de Janeiro. 2 out.1952b. Ofício 3215. Programa das comemorações. 1 ofício e 4 folhas datilografadas com o Planejamento geral das comemorações. Disponível em: ATA/Comissão IV Centenário de São Paulo 1952 (out-dez) 20.02.

MATARAZZO, Francisco. **[Correspondência]**. Destinatário: Rodrigo Melo Franco de Andrade. Ofício: 7940. São Paulo – Rio de Janeiro. 9 jun.1953a. Assunto: Resposta ao ofício 247 de RMFA.1 folha datilografada. Disponível em: ACI/ATA/Comissão IV Centenário de São Paulo 1953 (abr-jul) 20.04.

MATARAZZO, Francisco. **[Correspondência]**. Destinatário: Rodrigo Melo Franco de Andrade. Ofício: 8900. São Paulo – Rio de Janeiro. 24 jul.1953b. Assunto: Autoriza suplementação de Cr\$235.000,00 para substituição de moldagens atingidas incêndio, Resposta ofício 494.1 folha datilografada. Disponível em: ACI/ATA/Comissão IV Centenário de São Paulo 1953 (abr-jul) 20.04.

MATARAZZO, Francisco. **[Correspondência]**. Destinatário: Rodrigo Melo Franco de Andrade. Ofício 10035. São Paulo – Rio de Janeiro, 10 out.1953c Assunto: Resposta ofício nº 846, lamenta cancelamento “exposição de moldagens de obras de arte do período colonial”, consulta a respeito de despesas. 1 folha datilografada. Disponível em: ACI/ATA/Comissão IV Centenário de São Paulo 1953 (set-dez) 20.07.

MATTOS, Anibal. (diretor da Escola de Arquitetura UFMG) **[Correspondência]** ofício nº156/56. Destinatário: Rodrigo Melo Franco de Andrade. Belo Horizonte/MG – Rio de Janeiro, 27 jun. 1956. 1 folha datilografada. Disponível em: ATA/MOLDAGEM/Correspondências 1956-1959.

MEIRA, Roberto, S. de P. **Relatório preliminar do Serviço de Comemorações Culturais - Programa dos setores artsitco e cultural**. Comissão do IV Centenário da Cidade de São Paulo, abril de 1952. 5 páginas datilografadas. Disponível em: ACI/ATA/SP-São Paulo/Comissão IV Centenário de São Paulo (1952-abril) E.20.01 (relatório preliminar).

MEIRA, Roberto S. de Paiva. **[Correspondência]**. Destinatário: Rodrigo Melo Franco de Andrade. São Paulo – Rio de Janeiro. 6 ago. 1953. Explica a crise política em São Paulo. 3 folhas manuscritas. Disponível em: ACI/ATA/Comissão IV Centenário de São Paulo 1953 (jul-ago) 20.05.

MIRANDA, Alcides da Rocha. **[Correspondência]**. Destinatário: Rodrigo Melo Franco de Andrade. São Paulo - Rio de Janeiro, 16 fev. 1951. 1 folha datilografada. Disponível em: ATA/Representantes Alcides da Rocha Miranda 1948-1956 pasta 180.

ORNELLAS, Victor. **[Correspondência]**. Destinatário: Rodrigo Melo Franco de Andrade. Rio de Janeiro, 11 jul. 1938. 1 folha de papel datilografada (ATA/MOLDAGENS/Ccorrespondências 1938-1956/ pasta 04.01).

OTELO, Túlio Mugnaini. **[Correspondência]**. ANDRADE, Rodrigo Melo Franco de. São Paulo – Rio de Janeiro, ofício nº 72, 7 de junho de 1956. Assunto: Pinacoteca do Estado de SP solicita autorização para sobremoldar profetas. 1 folha datilografada. Disponível em: ACI/ATA/ Moldagens Correspondências 1956-1959/ CX.269-P.04 RJ-Rio de Janeiro E.04.02

OTELO, Túlio Mugnaini. **[Correspondência]**. ANDRADE, Rodrigo Melo Franco de. São Paulo – Rio de Janeiro, ofício nº 108, 4 de julho de 1956. Assunto: descrição sobre o serviço. 1 folha datilografada. Disponível em: ACI/ATA/ Moldagens Correspondências 1956-1959/ CX.269-P.04 RJ-Rio de Janeiro E.04.02.

PRADO BRANDÃO. O Serviço de Patrimônio Histórico e Artístico Nacional e a Biblioteca Thomas Jefferson apresentam uma Exposição Fotográfica de Arquitetura Barroca Luso-Brasileira. **Folder de Exposição**. (ACI/ATA/Exposições/Arquitetura luso-brasileira 1953.1954, p.02, 001).

PRATI, Luigi. **Reprodução em gesso das estátuas “os profetas” do escultor Aleijadinho**. São Paulo, 12 abril de 1956. 1 folha datilografada. Disponível em: ACI/ATA/ Moldagens Correspondências 1956-1959/ CX.269-P.04 RJ-Rio de Janeiro E.04.02.

REIS, José Sousa. **Informação técnica nº 164**. DPHAN, Salvador, Bahia, 15 de outubro de 1948. ASSUNTO: Moldagens em Salvador. Disponível em: ATA/MOLDAGEM-7 1948-1953 p.02.01. MG Belo Horizonte.

SILVA-NIGRA, Dom Clemente Maria da. **[Correspondência]**. Destinatário: Diretoria do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional. Rio de Janeiro. 17 jul. 1955. 1 folha datilografada. Disponível em: ACI/ATA/Subsérie: Personalidades/TECLES, Eduardo Bejarano. Localização Topográfica: AA02/M003/P01/ Cx.0120/ P.0393.

SOEIRO, Renato. (diretor substituto) **[Correspondência]** Destinatário: Jair Brandão. Ofício 161. Comunica a aprovação da indicação e condições do operário para acompanhar os trabalhos moldagens Salvador vindo do PHAN Pernambuco. Rio de Janeiro – Salvador. 2 mar. 1953. 1 folha datilografada. (ATA/MOLDAGEM/BH/02.03)

SOEIRO, Renato. **[Correspondência]**. Destinatário: Oswaldo Correa Gonçalves (Secretario do Instituto de Arquitetos do Brasil- Departamento de SP), ofício nº 6, Rio de Janeiro – São Paulo, 6 jan 1954. 1 folha datilografada. Disponível em: ACI/ATA/Comissão IV Centenário de São Paulo 1954 (jan-fev) E.21.01.

SOEIRO, Renato. **[Correspondência]**. Destinatário: Mario Neme. Rio de Janeiro – São Paulo, 30 jan 1956a. (carta nº 32) 1 folha datilografada. Disponível em: ACI/ATA/ Moldagens Correspondências 1956-1959/ CX.269-P.04 RJ-Rio de Janeiro E.04.02

SOEIRO, Renato. **[Correspondência]** Destinatário: Alfredo Galvão Diretor da Escola Nacional de Belas Artes. Rio de Janeiro. Assunto: autoriza professor Meschessi fazer cópia de moldagens existentes na ENBA. 9 jul. 1956b. 1 folha datilografada. Disponível em: ACI/ATA/ Moldagens Correspondências 1956-1959/ CX.269-P.04 RJ-Rio de Janeiro E.04.02

SOEIRO, Renato. **[Correspondência]**. OTELO, Tulio Mugnaini. Rio de Janeiro – São Paulo, 13 de julho de 1956c. Assunto: moldagens devem retornar ao RJ. 1 telegrama datilografado. Disponível em: ACI/ATA/ Moldagens Correspondências 1956-1959/ CX.269-P.04 RJ-Rio de Janeiro E.04.02

TECLES, Eduardo. **[Correspondência]**. Destinatário: Rodrigo Melo Franco de Andrade. Rio de Janeiro, 8 ago. 1938. 2 folhas de papel manuscritas. Disponível em: ATA/MOLDAGENS/Ccorrespondências 1938-1956/ pasta 04.01.

TECLES, Eduardo. **[Correspondência]**. Destinatário: Rodrigo Melo Franco de Andrade. Rio de Janeiro, 24 out. 1938b, Congonhas do Campo/MG para Rio de Janeiro. 1 folha datilografada. Disponível em: ACI/ATA/MOLDAGEM/correspondências 1938-1956(pasta 04.01.

TECLES. Eduardo **[Correspondência]**. Destinatário: Rodrigo Melo Franco de Andrade. Sabará – Rio de Janeiro, 16 out 1940. assunto andamento trabalhos e embalagem. Disponível em: ACI/ATA/Moldagem – correspondências 1938-1956 pasta 04.01

TECLES, Eduardo. **Relatório anual de atividades referente a 1948**. Rio de Janeiro, jan. 1949. 7 folhas de papel manuscritas. Disponível em: ACI/ATA/MOLDAGENS/Correspondência geral - 1940-1949/ pasta 04.06.

TECLES, Eduardo. **A obra e o autor**. Arquitetura e Engenharia. Rio de Janeiro, jan-fev. 1949b. 4 folhas de papel datilografadas. Disponível em: ACI/ATA/PERSONALIDADE/P.0393.

TECLES, Eduardo. **Nota técnica sem número anexada ao Relatório enviado ao diretor RMFA**. 8 dezembro de 1952. 2 folhas manuscritas e 1 datilografada. Disponível em: ACI/ATA/Comissão IV Centenário de São Paulo 1952 (out-dez) 20.02

TECLES, Eduardo. **[Correspondência]**. Destinatário: Jair Brandão. Rio de Janeiro - Salvador, 2 mar. 1953. 1 folha datilografada. Disponível em: ACI/ATA/ MOLDAGEM/ pasta 02.03

TECLES, Eduardo. **Informação Técnica**. Dispõe sobre o método mais conveniente para reprodução das moldagens dos profetas de Aleijadinho. Rio de janeiro, 13 de junho de 1956. 1 folha manuscrita. Disponível em: ACI/ATA/ Moldagens Correspondências 1956-1959/ CX.269-P.04 RJ-Rio de Janeiro E.04.02

VASCONCELLOS, Sylvio. **[Correspondência]**. Destinatário: RMFA. Ofício: 204-27. Belo Horizonte/MG – Rio de Janeiro/RJ 12 set 1947. Assunto exposição. 1 folha datilografada. (ATA/MODLAGENS/CX269.P04.01 correspondência RJ.)

VASCONCELLOS, Sylvio de. **[Correspondência]**. Destinatário: RMFA. Belo Horizonte – Rio de Janeiro. 12 out. 1953. 1 folha datilografada. (ATA/Exposições/ Arquitetura luso-brasileira 1953-1954)

VASCONCELLOS, Sylvio de. **[Correspondência]**. Destinatário: RMFA. Ofício nº 933. Belo Horizonte – Rio de Janeiro. 10 nov. 1954. 1 telegrama. (ATA/Exposições/ Arquitetura luso-brasileira 1953-1954).

SPHAN. **[Lista de repertório de moldagens do PHAN]**, Rio de Janeiro, 1953. Disponível em: ATA/Comissão IV Centenário de São Paulo 1953 jan-mar 20.03.

ICONOGRÁFICOS

SPHAN. **Série fotográfica da Exposição Permanente do SPHAN na Exposição do Estado Nacional, 1938**. Disponível em: ACI/ATA/ Exposições/Exposição Estado Nacional (DF) (pasta 06).

DPHAN. **Exposição de Arte Tradicional Mineira. 1948**. Disponível em: ACI/ATA/ Exposições/Exposição de Arte Tradicional Mineira P.03.001.

PLANTAS

DPHAN. DIRETORIA DO PATRIMÔNIO HISTÓRICO E ARTÍSTICO NACIONAL (DPHAN). **Museu de Moldagens: 1 - Planta de conjunto – Situação**. Escala 1:100. Desenhado por: Heriberto Alves de Albuquerque. Projetado por: Alcides Rocha Miranda. Rio de Janeiro, 1954. Disponível em: ACI/Arquitetura/Mapas e plantas – ANS05009. Loc. Topográfica: M4G10.

DPHAN. DIRETORIA DO PATRIMÔNIO HISTÓRICO E ARTÍSTICO NACIONAL. **Museu de Moldagens: 2 – planta-baixa 1º plano – pavimento térreo**. Escala 1:100. Desenhado por: Heriberto Alves de Albuquerque. Projetado por: Alcides Rocha Miranda. Rio de Janeiro, 1954. Disponível em: ACI/Arquitetura/Mapas e plantas – ANS05010. Loc. Topográfica: M4G10.

DPHAN. DIRETORIA DO PATRIMÔNIO HISTÓRICO E ARTÍSTICO NACIONAL. **Museu de Moldagens: 3 – planta-baixa 2º plano – cobertura**. Escala 1:100. Desenhado por: Heriberto Alves de Albuquerque. Projetado por: Alcides Rocha Miranda. Rio de Janeiro, 1954. Disponível em: ACI/Arquitetura/Mapas e plantas – ANS05011. Loc. Topográfica: M4G10.

DPHAN. DIRETORIA DO PATRIMÔNIO HISTÓRICO E ARTÍSTICO NACIONAL. **Museu de Moldagens: 4 – fachadas – principal e lateral**. Escala 1:100. Desenhado por: Heriberto Alves de Albuquerque. Projetado por: Alcides Rocha Miranda. Rio de Janeiro, 1954. Disponível em: ACI/Arquitetura/Mapas e plantas – ANS05012. Loc. Topográfica: M4G10.

DPHAN. DIRETORIA DO PATRIMÔNIO HISTÓRICO E ARTÍSTICO NACIONAL. **Museu de Moldagens: 5 – fachadas – principal e lateral**. Escala 1:100. Desenhado por: Heriberto Alves de Albuquerque. Projetado por: Alcides Rocha Miranda. Rio de Janeiro, 1954. Disponível em: ACI/Arquitetura/Mapas e plantas – ANS05013. Loc. Topográfica: M4G10.

DPHAN. DIRETORIA DO PATRIMÔNIO HISTÓRICO E ARTÍSTICO NACIONAL. **Museu de Moldagens: 6 – cortes longitudinal e transversal (A-B, C-D E E-F)**. Escala 1:100. Desenhado por: Heriberto Alves de Albuquerque. Projetado por: Alcides Rocha Miranda. Rio de Janeiro, 1954. Disponível em: ACI/Arquitetura/Mapas e plantas – ANS05014. Loc. Topográfica: M4G10.

NOTÍCIAS DE JORNAL

ALMEIDA, Lucia Machado de. **“Antônio Francisco Lisboa e Oscar Niemeyer”**. Matéria de Jornal: Folha da Manhã – São Paulo, 4 de janeiro de 1948. Disponível em: ACI/ATA/ Exposições/Exposição de Arte Tradicional Mineira P.03.001.

DIÁRIO da Noite. **“Expostas em S. Paulo obras do “Aleijadinho”** – Pela primeira vez fora de Minas Gerais”. Rio de Janeiro, 1 de fevereiro de 1951. Disponível em: ACI/ATA/Personalidades LISBOA, Antônio Francisco/p.210.

CORREIO da Noite. **1951 – Carta de Rodrigo Melo Franco de Andrade** publicada pelo jornal em 17 de maio de 1951. ACI/ATA/Moldagens/ CX 269 – Pasta: 04 - Rio de Janeiro/RJ / Envelope: 04.07 [Geral 1955]

DIÁRIO de Notícias. **[Sem título.]** (Recorte de jornal), Rio de Janeiro, 29 de fevereiro de 1948. Disponível em: ACI/ATA/ Exposição de Arte Tradicional Mineira/Belo Horizonte/ P.03.001.

FOLHA da Manhã. **“São Paulo será dotado de um grandioso Museu de Belas Artes: localizar-se-á em Pacaembu e custará de 10 a 15 milhões de cruzeiros - Doação do sr. Armando Alvares Penteado”**. São Paulo, 9 de outubro de 1943. Disponível em: ACI/ATA/SP- São Paulo/Museu de Belas Artes (São Paulo).

FOLHA da Noite de São Paulo. **“Morreu o lidador mas sua obra continua: uma vida que foi um exemplo – A de Armando Alvares Penteado – comemora-se amanhã o terceiro aniversário do falecimento do grande filantropo – a criação da fundação Alvares Penteado e a Construção do Museu Escola de Belas Artes”**, São Paulo, 26 de janeiro de 1950. Disponível em: ACI/ATA/SP-São Paulo/Museu de Belas Artes (São Paulo).

JORNAL do Brasil. **“Iniciativa proveitosa sugere exposição de Arte da Pampulha”**, 13 de março de 1948. Disponível em ACI/ATA/ Exposição de Arte Tradicional Mineira/Belo Horizonte/ P.03.001. (Recorte de jornal).

JORNAL do Comércio. **[Nota sem título.]** Rio de janeiro, 31 de janeiro de 1951. Disponível em: ACI/ATA/Personalidades LISBOA, Antônio Francisco/P.210.

O GLOBO. 1953. **“Perdas Artísticas no incêndio da favela do Esqueleto”**, Rio de Janeiro, 2 de junho de 1953. Disponível em: ACI/ATA/Moldagens/Correspondência Geral 1955/ P.04 E.04.07.

REVISTA da Semana. **“A arte Colonial de Minas está no Rio”**. 1941: Revista da Semana. Rio de Janeiro, 24 de maio de 1941. 2 folhas datilografadas. Disponível em: ACI/ATA/Moldagens/ Cx. 269. P.04.06 Rj-Rio de Janeiro 1940-1949.

TRIBUNA de Imprensa. Rio de Janeiro – junho de 1953. Matéria: **“Destruída pelo fogo quase toda a “Favela do Esqueleto”**, tragédia com muitos danos, mais de 1500 pessoas desabrigadas, houve também a destruição do depósito de esculturas – “dependência do PHAN”. Rio de Janeiro – 1 junho de 1953. ACI/ATA/Moldagens/Correspondência Geral 1955/ P.04 E.04.07.

ÚLTIMA Hora. **“Os Profetas de Aleijadinho no Fundo de Uma Favela: Moldes de Obras Primas, há 10 anos abandonados pelo Serviço do Património Histórico e Artístico Nacional”**. Rio de Janeiro – 8 de agosto de 1947. ACI/ATA/Moldagens/Correspondência Geral 1955/ P.04 E.04.07.

VANGUARDA. **“2000 pessoas na miséria e sem teto no Esqueleto - destruídos no Sinistro 300 barracões; prejuízos do patrimônio histórico; desaparecida mãe e dois filhos;**

desolação e tristeza; aguardando socorro das autoridades", Rio de Janeiro – 1 de junho de 1953. ACI/ATA/Moldagens/Correspondência Geral 1955/ P.04 E.04.07.

ARQUIVO HISTÓRICO MUNICIPAL DE SÃO PAULO (AHM)

Fundo IV Centenário de SP

MACHADO, Lourival G.; SAIA; Luiz. **Proposta de Exposição de Arte Brasileira para o IV Centenário de São Paulo.** Apresentada à Comissão do IVCSP em 31 de março de 1952. 4 folhas datilografadas. Disponível em: Arquivo Municipal de SP/ Comissão do IV Centenário da Cidade de São Paulo/ Assunto: apresenta um programa de Exposições Culturais na marquise do Ibirapuera/ Processo nº594-52.

MACIEL, Arthur Antunes. **[Correspondência].** Destinatário: Francisco Matarazzo Sobrinho. Ofício nº8/53, São Paulo. 15 mai.1953 (Arquivo SP- Processo 1994/53 O processo de nº 1994, de 1953, relacionado a Comissão do IV Centenário da Cidade de São Paulo, se refere a "Consulta à Caixa Econômica Federal de São Paulo sobre a possibilidade de esta Autarquia instalar no imóvel situado na Estrada Washington Luiz e pertencente àquela instituição, uma Exposição de moldagens e reproduções de algumas obras de escultura e arquitetura.)

MATARAZZO, Francisco. **[Correspondência].** Destinatário: Arthur Antunes Maciel (Presidente da caixa Econômica Federal de São Paulo). Ofício de nº 7514São Paulo, 13 mai. 1953a. (Arquivo SP- Processo 1994/53)

MATARAZZO, Francisco. **[Correspondência].** Destinatário: Comissão Executiva do IV Centenário de São Paulo. São Paulo, 9 set. 1953f. Assunto: Cópia de trecho da Ata de reunião de Comissão executiva em 9 de setembro de 1953. 1 página datilografada 1 uma página de assinaturas (Pasta: Comissão do IV Centenário da Cidade de São Paulo – Serviço de Comemorações Culturais – Assunto: Sobre alteração de algumas das manifestações programadas – ano 1953, Processo nº 2025)

MATARAZZO, Francisco. **[Correspondência].** Destinatário: Governador do Estado – Dr. Lucas Nogueira Garcez. Ofício nº 7564, São Paulo, 16 mai. 1953b, (Arquivo SP- Processo 1994/53 O processo de nº 1994, de 1953, relacionado a Comissão do IV Centenário da Cidade de São Paulo, se refere a "Consulta à Caixa Econômica Federal de São Paulo sobre a possibilidade de esta Autarquia instalar no imóvel situado na Estrada Washington Luiz e pertencente àquela instituição, uma Exposição de moldagens e reproduções de algumas obras de escultura e arquitetura.)

MATARAZZO, Francisco. **[Correspondência].** Destinatário: Destinatário: Governador do Estado – Dr. Lucas Nogueira Garcez. Ofício nº 8749, São Paulo, 17 jul. 1953c. (Arquivo SP- Processo 1994/53 O processo de nº 1994, de 1953, relacionado a Comissão do IV Centenário da Cidade de São Paulo, se refere a "Consulta à Caixa Econômica Federal de São Paulo sobre a possibilidade de esta Autarquia instalar no imóvel situado na Estrada Washington Luiz e pertencente àquela instituição, uma Exposição de moldagens e reproduções de algumas obras de escultura e arquitetura.)

TEIXEIRA, Acyr T. (Diretor Substituto de Cultura). **[Correspondência].** Destinatário: Francisco Matarazzo Sobrinho. 23 mai. 1953. São Paulo. Assunto: Sobre alteração de algumas das manifestações programadas. 1 folha datilografada. (Pasta: Comissão do IV Centenário da Cidade de São Paulo – Serviço de Comemorações Culturais – Assunto: Sobre alteração de algumas das manifestações programadas – ano 1953, Processo nº 2025)

TEIXEIRA, Acyr T. **[Correspondência].** Destinatário: Francisco Matarazzo Sobrinho. São Paulo. 1 set. 1953. 2 folhas datilografadas. (Pasta: Comissão do IV Centenário da Cidade de São Paulo – Serviço de Comemorações Culturais – Assunto: Sobre alteração de algumas das manifestações programadas – ano 1953, Processo nº 2025)

COMISSÃO do IV Centenário da Cidade de São Paulo. **Projeto do Museu de Moldagens: Caderno De Encargos Do Museu De Moldagens.** São Paulo, 22 de maio de 1953. 4 folhas

datilografadas. Disponível em: Arquivo Público de SP/Comissão do IV Centenário da Cidade de São Paulo. Assunto: Apresenta projeto e orçamento para construção do Museu de Moldagens Nacionais / Processo 2287-53.

COMISSÃO do IV Centenário da Cidade de São Paulo. **Orçamento do Museu de Moldagens**. São Paulo, 22 de maio de 1953. 2 folhas datilografadas. Disponível em: Arquivo Público SP/Comissão do IV Centenário da Cidade de São Paulo. Assunto: Apresenta projeto e orçamento para construção do Museu de Moldagens Nacionais / Processo 2287-53.

PLANTAS

COMISSÃO do IV Centenário da Cidade de São Paulo. **Planta do Museu de Moldagens Nacionais: 1A** - Pavimento Subsolo – EIVCSP. Escala 1:100. São Paulo, 22 de maio de 1953. Disponível em: Arquivo Público SP/Comissão do IV Centenário da Cidade de São Paulo. Assunto: Apresenta projeto e orçamento para construção do Museu de Moldagens Nacionais / Processo 2287-53

COMISSÃO do IV Centenário da Cidade de São Paulo. **Planta do Museu de Moldagens Nacionais: 2A** - Pavimento téreo. Escala 1:100. São Paulo, 22 de maio de 1953. Disponível em: Arquivo Público SP/Comissão do IV Centenário da Cidade de São Paulo. Assunto: Apresenta projeto e orçamento para construção do Museu de Moldagens Nacionais / Processo 2287-53

COMISSÃO do IV Centenário da Cidade de São Paulo. **Planta do Museu de Moldagens Nacionais 3A** - Cortes fachadas. Escala 1:100. São Paulo, 22 de maio de 1953. Disponível em: Arquivo Público SP/Comissão do IV Centenário da Cidade de São Paulo. Assunto: Apresenta projeto e orçamento para construção do Museu de Moldagens Nacionais / Processo 2287-53

COMISSÃO do IV Centenário da Cidade de São Paulo. **Planta do Museu de Moldagens Nacionais 4A** – Fachadas. Escala 1:100. São Paulo, 22 de maio de 1953. Disponível em: Arquivo Público SP/Comissão do IV Centenário da Cidade de São Paulo. Assunto: Apresenta projeto e orçamento para construção do Museu de Moldagens Nacionais / Processo 2287-53

ARQUIVO CPDOC-FGV

Fundo Gustavo Capanema

SPHAN. Ministério da Educação e Saúde. **Exposição Permanente**, nov-dez 1938. Folheto de apresentação da Exposição Permanente do SPHAN, de 1938. Disponível em: GV – CPDOC.

APÊNDICE

APÊNDICE 1

Glossário

ARQUÉTICO

Padrão, modelo, exemplo.

CAVILHA

Pequeno pedaço de madeira ou de metal, normalmente em formato cilíndrico, utilizado para juntar ou segurar madeiras ou chapas metálicas. (Real, 1962).

CÓPIA

Pode-se dizer genericamente a respeito de qualquer ato de reprodução de um objeto, como a moldagem, a fotografia, gravura (cópias técnicas). Em artes, é mais associada ao trabalho manual de reprodução de uma obra por outro artista.

CÓPIA DE ESTUDO

Ver 'estudo'.

CÓPIA TÉCNICA

Cópia produzida por instrumentos mecânicos, como a máquina de pontear, ou maquineta, o pantógrafo, mas também produzido por fôrmas de tasselos.

COSTURA

Marcas das junções dos tasselos na moldagem, após removida do molde.

CROQUI

Primeiro estudo da composição desejada. O croqui é uma espécie de "esboço", feito à mão por desenho ou pintura. Geralmente bidimensional, serve para planejar a composição. (Teixeira, 1985).

DESMOLDANTE

Materiais impermeáveis como a cera, graxa, ou adstringentes, como o óleo e o sabão. Utilizados para facilitar a retirada do tasselo do modelo e da moldagem do molde.

ESTUDO

As etapas de criação de um modelo envolvem a elaboração de um estudo, que compila croquis e até mesmo modelações tridimensionais de um "pormenor ou parte de uma obra" (Teixeira, 1985 p.107).

ESBOÇO (BOZZETO)

Normalmente um esboço tridimensional produzido em materiais provisórios, flexíveis e acessíveis, também tem a função de modelo. (Chilvers, 1996). Pequeno projeto para um quadro em menor dimensão. (Real, 1962).

FALSIFICAÇÃO

Criação com o intuito de imitar uma obra-prima de um artista ou de criar uma peça nova baseada no estilo deste, para fazer parecer que é de sua autoria. Isto é, obra de arte produzida com o intuito de enganar o expectador.

FÔRMA-MÃE (MADRE-FORMA)

Capaz de encaixar e acomodar todas as fôrmas menores (tasselos) necessárias para compor o todo. A "contraprova em gesso dos modelos-tipos e com o auxílio da qual se obtêm os moldes para fabricação" (Real, 1962, p.241).

FÔRMA DE BOA CAVIDADE (BON CREUX)

Molde do qual se obtém várias reproduções. (Real, 1962).

FÔRMA DE TASSELOS

Fôrma produzida com partes de moldes das diversas áreas de “prisões” que compõem um modelo complexo. Permite a produção de uma moldagem, isto é, uma cópia técnica.

FÔRMA PERDIDA

Produzida em gesso a partir de um “objeto do qual só se pode obter uma prova porque para o libertar torna-se necessário quebrar o molde” (Real, 1962, p.241).

FUNDIÇÃO

Normalmente é a designação do processo que consiste em produzir esculturas em metal a partir de moldes. Entretanto, também pode ser o processo de preenchimento da fôrma de tasselos com gesso para produção da moldagem.

IMITAÇÃO

Representação ou reprodução de algo. Em arte, quando intencional, é falsificação. (Real, 1962).

IMPRESSÃO

Reprodução em encavo ou em relevo no objeto; ou reprodução produzida por processos tipográficos.

MAQUETE ou MAQUETA

Termo que vem do verbete francês “maquete”. (Cunha, 2005). Objeto formado por esboço tridimensional produzido em escala de tamanho reduzido ao que se deseja como obra final, normalmente em gesso. (Real, 1962).

MAQUETE DE ESCULTURA

Modelo ou cópia de estudo em escala reduzida, produzida pelo artista, para planejamento da obra final.

MAQUINETA ou MÁQUINA DE PONTEAR

Aparelho utilizado para produção de esculturas de modo indireto. Para tal, requer-se a transferência de medições e marcações de pontos sobre um modelo para um bloco maciço. (Cunha, 2005). Espécie de pantógrafo. (Real, 1962).

MATRIZ

O molde utilizado para fundir várias reproduções.

MODELAGEM

Processo de criação de um modelo com materiais plásticos.

MODELO

Objeto a ser copiado; peça original.

MOLDAGEM

Uma réplica, produzida a partir da reprodução idêntica da volumetria do modelo, normalmente fundida em material diferente do original, com o gesso. Cópia técnica.

MOLDE

Designa a forma negativa do objeto a ser copiado, podendo ser oco ou em relevo, e serve de formato para confeccionar uma peça ou diversas cópias. (Cunha, 2005).

ORIGINAL

Modelo ou obra-prima. Se for uma peça produzida a partir de esboços tridimensionais, estudos ou maquetes, quando da produção da obra que será a definitiva, seu suporte deverá ser mais nobre. Obra magistral.

PÁTINA

Pintura que imita o suporte de outro material. Acabamento pictórico imitativo da textura visual do suporte da peça copiada ou de sua policromia. Pintura imitativa consistente com a representação do original em um modelo volumétrico em gesso bruto.

PROTOTIPO

Modelo experimental. Ver também 'maquete de escultura'.

PROVAS

Quando um mesmo molde, serve para fazer muitas reproduções. Pode-se utilizar os termos pertinentes à verificação da qualidade da matriz, como "contraprova", "prova", "prova do impressor", "prova do artista" e assim por diante (de acordo com a quantidade).

REDUÇÃO

Cópia em tamanho reduzido, em escala, produzida a partir de uma máquina de pontear; um modelo de estudo de referência para a produção da versão final.

RÉPLICA

Reprodução volumétrica de um objeto tridimensional, normalmente em suporte diferente do modelo, pode apresentar uma pátina imitativa do suporte ou da policromia.

RETOQUE

Processo de revisão da moldagem já fundida, com ajustes por lixas finas e pequenas porções de água para arremate de áreas de costuras da peça.

TARUGO

Peça de madeira colocada entre vigas para as travar; prego de madeira ou cilindro de aço utilizado para ligar duas peças. Normalmente de madeira. (Real, 1962).

TASSELO

De origem italiana, "tassello", significa "pequeno bloco para reparação ou restauro" (Dicionário Priberam, 2020 *apud*, Rodrigues, 2020, p.7), em formato de cavilha, pino ou tarugo. Normalmente é produzido em madeira, gesso ou cera, com a característica de "reparar", na medida em que une as partes soltas de um objeto. Também pode ser cada uma das partes que "ocupam as concavidades de um modelo e ficam unidos (aderentes) às madres-fôrmas" (Real, 1962).

TIRAGEM

Número excedente de cópias. Após as provas, o número excedente de cópias vai se tornando a tiragem.

REPRODUÇÃO

De maneira bem genérica, o objeto denominado "reprodução" pode ser compreendido de duas maneiras: ou como a peça tirada por molde a partir de um original, ou algo mais abrangente, como a "estampa, fotografia, gravura etc., de uma obra artística" (Teixeira, 1985, p.197). Os diversos processos de impressão cuja reprodução de texto e desenho pode ser realizada em um "número relativamente ilimitado de vezes" (Cunha, 2005, p.213).

SOBREMOLDAGEM (OU MOLDAGEM SECUNDÁRIA)

Processo de gerar uma reprodução tridimensional utilizando como modelo uma outra moldagem, e não a obra original. Nova geração de moldagens, cuja cópia é produzida a partir de outra cópia.

ANEXOS

ANEXO 1

Relatório de atividades de Eduardo Tecles, referente ao ano de 1948

2 Atividades diversas em 1948

Recondicionamento dos engradados, contendo moldagens que constituíram grande parte da exposição de arte colonial no Casino da Pampulha. Fiscalização do embarque e recepção desse material no Rio de Janeiro.

Embalagem de quadros para o Museu do Ipiranga.

Embalagem de uma estatua de profeta e de um basso relevo. Peças essas destinados ao Uruguai.

Embalagem e montagem de uma estatua de profeta no Hotel Guilandinha.

Embalagem de livros e material, destinados aos Museus de Minas.

Colaboração de vistorias em Leão Frio, São Pedro da Aldeia e Iguassu.

Colaboração na organização da exposição de pintura retrospectiva.

Colaboração na organização do salão de Belas Artes de 1949.

Fiscalização da retirada do quadro *Cecce homo*, existente no Mosteiro de São Bento, para a qual foi preciso demolir uma parede. Esse quadro destinou-se a exposição de pintura retrospectiva.

Fiscalização e acompanhamento do transporte de quadros valiosos, do Mosteiro de São Bento para a exposição de Arte Retrospectiva e o retorno dos mesmos para o Mosteiro.

10 Nas moldagens em Salvador, Baia, tivemos o auxilio do escultor Snn. Fair Brandao que assimilou bem a tecnica dessa especie de trabalho, tendo mesmo executado duas moldagens, apenas com algumas indicações nossas orientadoras.

Para futuras moldagens na Baia, si a adotação destinada ao custeio dos trabalhos em 1949 for reduzido como o ano passado, não se poderá admitir e preparar novos auxiliares alem de um servente.

Para os trabalhos programados para 1949 já existem orçamentos de moldagens em Salvador. Dr. José de Souza Reis já elaborou uma informacão sobre esses trabalhos e orçamentos, condicionando essa atividade aos recursos com que se possa contar.

Instalação e equipamento

No deposito de moldagens onde são executadas as reproduções, não ha equipamento algum.

Os trabalhos ai executados exigiram grande esforço para vencer as dificuldades decorrentes da ausencia de utensílios imprescindiveis, pois não ha nem sequer uma mesa apropriada para esse genero de trabalhos.

A iluminação natural é muito precaria, não havendo instalação hidráulica nem sanitaria

Para oficina de reproduções e outros trabalhos é aconselhável um galpão ou sala em pavimento terreo com uma janela envidraçada e instalação hidráulica. Utencílios imprescindíveis: Numa meza. Nem cavaletti giratório de escultura. Nem equipamento de banho maria para derreter cera e cola. Duas tinas para agua. Nem balde. Numa bandeja para esfriar a cera. Ferramenta para a confecção de moldagens em madeira.

Rio de Janeiro

Janeiro de 1949

Eduardo Byarano Taché

ANEXO 2

Lista de moldagens no depósito do PHAN, 1948

Moldagens diretas existentes no depósito em 31 de Dezembro de 1948.

De Ouro Preto

Portada completa da igreja de São Francisco de Assis.

Portada completa da igreja de Nossa Senhora do Carmo.

Portada completa da igreja de São Miguel e Almas.

Sobreposta da igreja de Nossa Senhora das Mercês de cima.

Lavabo completo da sacristia da igreja de Nossa Senhora do Carmo.

Lavabo completo da sacristia da igreja de São Francisco de Assis.

Dois azulejos do portaleiralha da sacristia da igreja de São Francisco de Assis.

Imagen de Nossa Senhora do Carmo do Museu da Inconfidência.

Quas cabeças de santos da igreja de Nossa Senhora das Mercês de baixo.

Dois relevos dos altares laterais da igreja de Nossa Senhora do Carmo.

Dois relevos dos pulpitos da igreja de São Francisco de Assis.

Frontispício da mesa do altar maior da igreja de São Francisco de Assis.

Busto da fonte da rua Padre Paria.

Carranca de fonte em casa particular da rua Padre Paria.

Imagen de Nossa Senhora do Rosário do nicho da fachada da igreja de Santa Efigênia.

De Congonhas do Campo

Onze estatutas de profetas.

Sobriporta da Igreja.

Quatro relicários da Igreja do Bom Jesus.

Cinco cabeças de figuras dos passos.

Uma estatuta do profeta Daniel está no Hotel Gene
tandinha.

De Mariana

Ponte da Samaritana.

Almofada do paravento da Sé.

De Sabará

Pecas moldadas na Igreja de Nossa Senhora do Carmo.

Dois pulpitos.

Figura de Atlante do côro.

Um balauistre e pilastrão da balaustrada interna

Sobriporta da fachada.

Da Baia — Salvador

São Pedro arredondado, Igreja de Mont Serrat.

Arranque da escada da Igreja de São Domingos.

Chegada da escada, Convento de São Francisco.

Bráculo e verga da porta do Volar dos Sítios bandi-
rios.

— São João d'El Rey —

Portada completa da igreja de Nossa Senhora do Carmo
Elementos da portada da igreja de São Francisco
co de Assis.

Quas bases das pilastres.

Parte central inferior da sobreporta.

Relevo da chave do arco.

Um capitell de pilastre.

— De São João do Morro Grande —

Imagen do nicho da fachada da Matriz.

— De Catas Altas. —

Imagen de Cristo crucificado

Reproduções de Moldagens executadas

em 1948.

Existentes no depósito.

Uma frontispício da mesa do altar mor da igreja de São Francisco de Assis em Ouro Preto.
Dois painéis centrais do lavabo da igreja do Carmo em Ouro Preto.

Uma pulpite da igreja do Carmo em Sabará.

Uma relevo do pulpite da igreja de São Francisco de Assis em Ouro Preto.

Quatro máscaras de profetas.

Enviadas para o Uruguai

Uma estátua do profeta Joel.

Uma relevo do pulpite da igreja de São Francisco de Assis de Ouro Preto.

Reproduções de moldagens existente no 3º Distrito de Belo Horizonte: Uma pulpite da igreja de Nossa Senhora do Carmo de Sabará.

Dois relevos dos pulpitos da igreja de São Francisco de Assis em Ouro Preto.

Uma frontispício da mesa do altar mor da igreja de São Francisco de Assis em Ouro Preto.

Quatro máscaras de profetas.

Reproduções de moldagens feitas para o Museu da Inconfidência

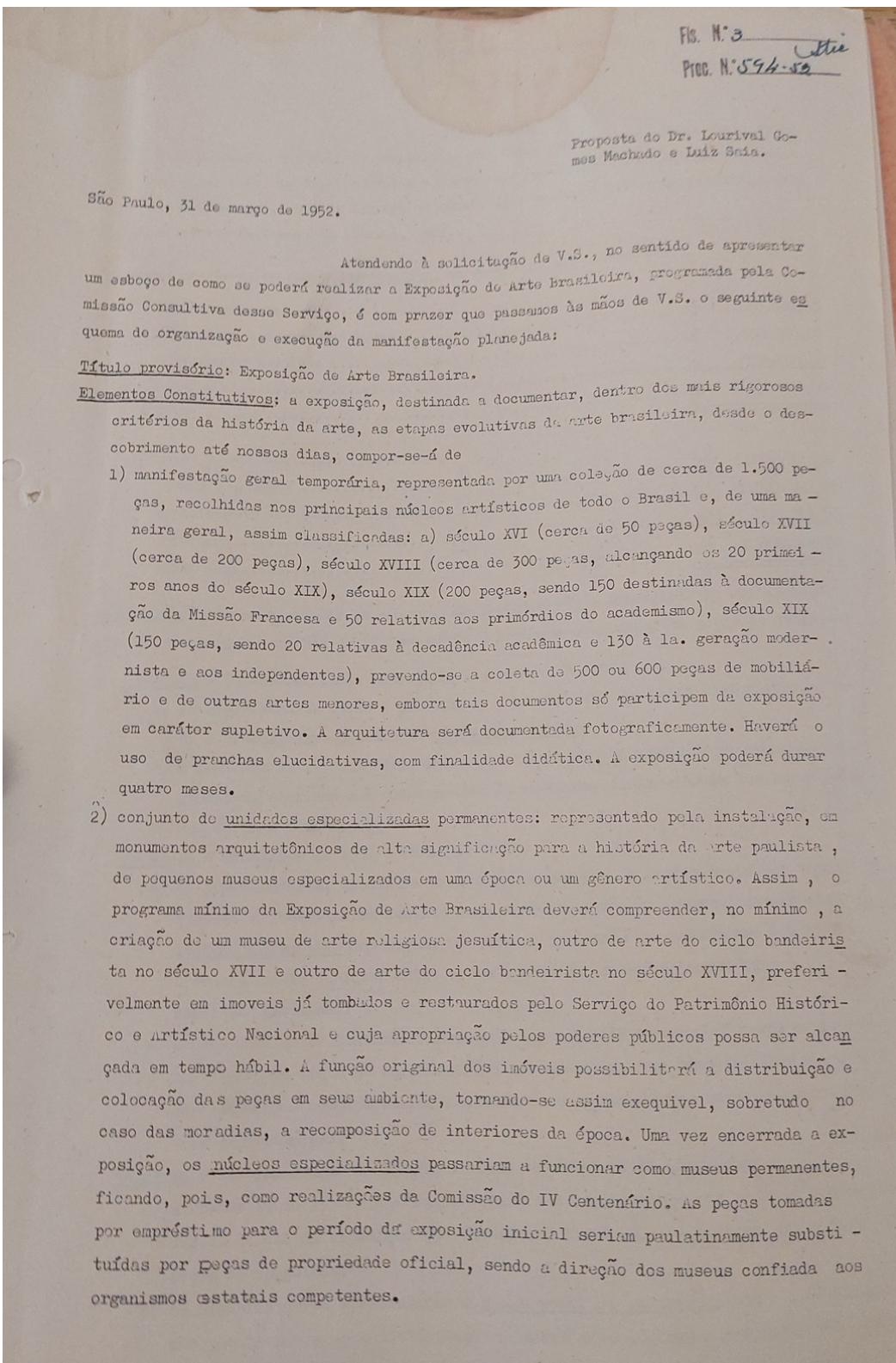
(1945)

Estátua do profeta Daniel.

Pulpito da igreja do Carmo em Sabará

ANEXO 3

Proposta de exposição de arte brasileira – Lourival Gomes Machado e Luís Saia – 31 de março de 1952



3) eventualmente, extensão do conjunto de núcleos especializados a mais realizações do mesmo tipo, porém, destinadas a documentar outras épocas ou outras categorias museológicas (exemplos: moradia do século XIX; museu do café numa fazenda; museus militares em fortões do litoral, etc.).

Despesas: prevê-se, em simples estimativa, os seguintes gastos gerais:

1) núcleo central:	Cr\$ 2.500.000,00
transporte e seguro das peças	Cr\$ 2.500.000,00
montagem no pavilhão	Cr\$ 350.000,00
catálogos	Cr\$ 5.350.000,00
total	<u><u> </u></u>

2) núcleos especializados (3 unidades)	Cr\$ 1.000.000,00
gastos com peças	Cr\$ 1.500.000,00
agenciamento dos imóveis e montagem	Cr\$ 300.000,00
catálogos	Cr\$ 2.800.000,00
total	<u><u> </u></u>

Realização: poderemos assumir os encargos de planejamento e supervisão de sua execução, por contrato com a Comissão do IV Centenário e seguindo-se o seguinte plano de trabalho:

1ª etapa - (a ser realizada entre julho e dezembro de 1952)

- a) os organizadores farão a pesquisa e o levantamento de peças disponíveis, em todo o Brasil, apresentando um relatório inicial.
- b) a Comissão do IV Centenário iniciará os contactos e assumirá os primeiros compromissos destinados à obtenção dos empréstimos, dando ciência aos organizadores de quanto conseguir.

2ª etapa - (dezembro de 1952 a abril de 1953)

- a) os organizadores, depois de procederem à pesquisa e levantamento das peças destinadas a substituirem aquelas cujo empréstimo não se obteve, apresentarão o relatório definitivo das peças, no qual se indicarão os documentos fotográficos e trabalhos de qualquer outra ordem que já se prevejam necessários à boa composição da Exposição.
- b) a Comissão do IV Centenário renovará os contactos e assumirá novos compromissos tendo em vista as substituições recomendadas, bem como iniciará o contrato dos trabalhos complementares instruindo os organizadores sobre o andamento de tais providências.

3ª etapa - (a encarregar-se 150 dias antes da abertura da Exposição)

- a) a Comissão do IV Centenário entregará aos organizadores as plantas pormenorizadas do local da exposição que deverá ter 5.000 m², e a relação definitiva das peças conseguidas.
- b) os organizadores apresentarão o plano geral da exposição, com a distribuição das peças por grupos históricos, unidades museológicas e conjuntos expositivos.

Fls. N.º 5
Proc. N.º 594-52

- 3 -

4ª etapa

- a) 120 dias antes da abertura da exposição, a Comissão do IV Centenário terá pronto e acabado o local da exposição, à vista do qual, 30 dias depois, os organizadores apresentarão o plano geral de instalação e montagem, ilustrado com croquis e esboços.
- b) nos 30 dias subsequentes será executado pela Comissão do IV Centenário o aplainamento do local para a montagem e instalação, cabendo aos organizadores apresentar, no mesmo prazo, seu parecer.
- c) depois de atendidas à eventuals corrigendas contidas no parecer dos organizadores, mas, em qualquer caso, trinta dias antes de abrir-se a exposição, a Comissão do IV Centenário colocará, desembaladas e desimpedidas, as peças no recinto da exposição, iniciando-se a execução da montagem, sob a supervisão e exclusivo controle dos organizadores, para ser terminada três dias antes da data de abertura à visitação do público.

Nota: Para os núcleos especializados observar-se-ão as mesmas etapas e os mesmos prazos ressalvando-se, porém datas, especificadas no contrato, em que os imóveis deverão estar de posse dos poderes públicos, em que deverão iniciar-se os serviços de agenciamento e em que deverão concluir-se os mesmos trabalhos.

Despesas suplementares: se aceita a organização de trabalho acima proposta, impõe-se considerar mais os seguintes gastos:

- a) viagens dos organizadores aos pontos do território nacional mais importantes do ponto de vista artístico, à base de pagamento do transporte e de diárias de R\$ 500,00.

- b) a remuneração dos organizadores que poderá ser computada individualmente da seguinte maneira:

<u>1ª quota</u> , na entrega do relatório inicial	R\$ 40.000,00	80
<u>2ª quota</u> , na entrega do relatório definitivo	R\$ 40.000,00	11
<u>3ª quota</u> , na entrega do plano da exposição	R\$ 40.000,00	11
<u>4ª quota</u> , na entrega da montagem	R\$ 40.000,00	11
<u>5ª quota</u> , três dias antes da abertura ao público	R\$ 40.000,00	11
<u>6ª quota</u> , na entrega das provas do catálogo	R\$ 40.000,00	11

 o que dará um total de R\$ 240.000,00 para cada um dos organizadores.

- c) pagamento a correspondentes dos organizadores que, nos pontos indicados pelos organizadores, auxiliá-los-ão na pesquisa e coleta de peças.

- d) consultas técnicas ou trabalhos especializados solicitados a especialistas.

Novamente em caráter de mera estimativa e, no caso, sublinhando a impossibilidade de adotarem-se previamente quaisquer critérios objetivos, poderíamos indicar os seguintes gastos:

Fls. N.º 6
Proc. N.º 534-25 *lin*

- 4 -

Viagens	Cr\$ 150.000,00
Remuneração dos organizadores	Cr\$ 480.000,00
" " correspondentes	Cr\$ 80.000,00
" " técnicos e especialistas	Cr\$ 50.000,00
Total	<u>Cr\$ 760.000,00</u>

Nota: encarregando-se a Comissão do IV Centenário da parte executiva é de presumir-se que nela empregará o pessoal e material já pagos pelas suas verbas normais

São estas, Senhor Diretor, as indicações que nos pareceram mais úteis para exprimirmos, em rápido esboço, a maneira por que concebemos o planejamento e a execução da Exposição de Arte Brasileira. Claro está que, na eventualidade de poder manter-se, dentro destes limites gerais, o convite que V.S. tão generosamente nos fez, muitos menores deverão ser precisados antes que se firme o contrato de serviço. A espera, pois, da deliberação da Comissão Executiva do IV Centenário e da decisão de V.S. ficam,

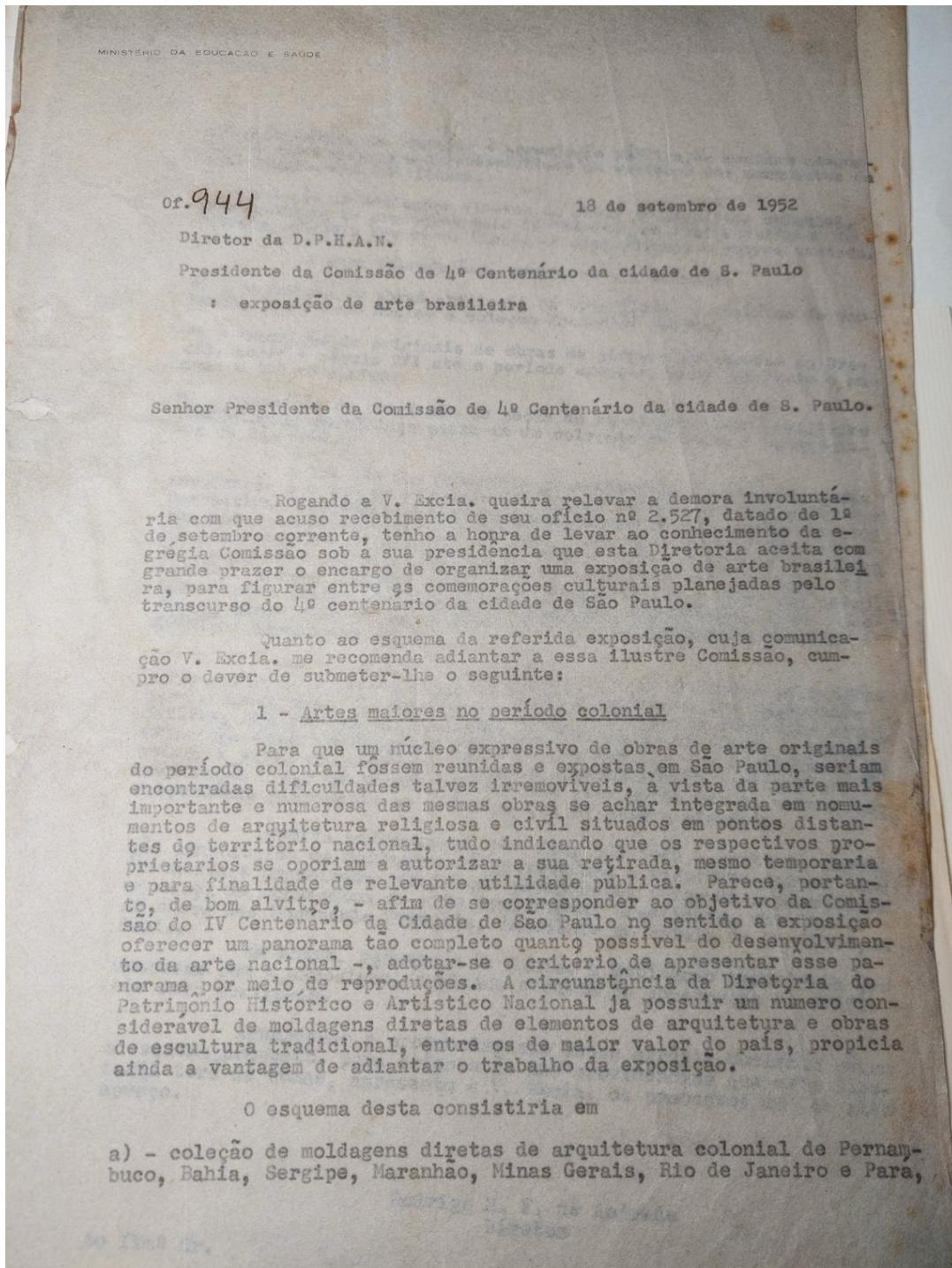
a seu dispor,

a) Luís Saia

a) Lourival Gomes Machado

ANEXO 4

Ofício nº 944, de 18 de setembro de 1952



MINISTÉRIO DA EDUCAÇÃO E SAÚDE

2.

com o propósito de oferecer à apreciação pública, em recinto adequado, os elementos mais característicos ou valiosos dos monumentos da arte tradicional brasileira;

b) - coleção de moldagens diretas de obras de escultura colonial, compreendendo as produções mais importantes de Frei Agostinho da Piedade, Antônio Francisco Lisboa (o Aleijadinho) e outros mestres.

A essa reprodução, propõe-se acrescentar:

c) - exposição de obras originais da arte lítica e cerâmica de Santarém, tendo como núcleo a coleção Frederico Barata;

d) - exposição de originais de obras de pintura existentes no Brasil, desde o século XVI até o período contemporâneo, limitado o número a 300 no máximo;

e) - exposição de originais de peças de mobiliário luso-brasileiro tradicional, escolhidas entre as de coleções públicas e particulares de São Paulo.

A relação das moldagens já existentes no depósito desta repartição e a que se encontra nas folhas anexas, com indicação das respectivas dimensões. Quanto ao local requerido para abrigá-las, corponde, aproximadamente, a 120 metros de superfície. Havendo, porém, necessidade de um recuo de 10 metros para apreciação conveniente das peças, a serem apresentadas, pode ser estimada em cerca de 1.200m² a área adequada para a sua exposição, área essa que deverá ser elevada talvez ao dobro para comportar as moldagens ainda por fazer, assim como as exposições temporárias, atelier de reparos e serviços administrativos.

Cumpre advertir, no entanto, que os elementos adiantados acima, afim de servir de base de cálculo da área a ser construída para a exposição, são fornecidos apenas a título de subsídios elucidativos, uma vez que as dimensões da edificação destinada à mesma exposição terão de depender sobretudo do partido que o arquiteto fizer, a vista do programa. E, pois, perfeitamente possível que a construção a ser projetada utilize uma área muito menor, embora correspondendo plenamente ao objetivo que se visa a alcançar.

Importa acrescentar, por fim, que toda a parte da exposição constituída de moldagens de arquitetura e escultura poderá ser instalada e organizada com feição permanente, passando a constituir um museu de monumentos de arte tradicional brasileira, semelhante ao Musée des Monuments Français, instalado no Palais de Chaillot, em Paris.

Em anexo, submeto a V. Excia. a estimativa aproximada das despesas com a exposição, excluído o custo da construção do edifício para abrigá-la.

Aguardando o pronunciamento dessa egrégia Comissão sobre o esquema proposto, para orientação das providências que esta Diretoria terá de tomar, apresento a V. Excia. os protestos do meu alto apreço.

Rodrigo M. F. de Andrade
Diretor

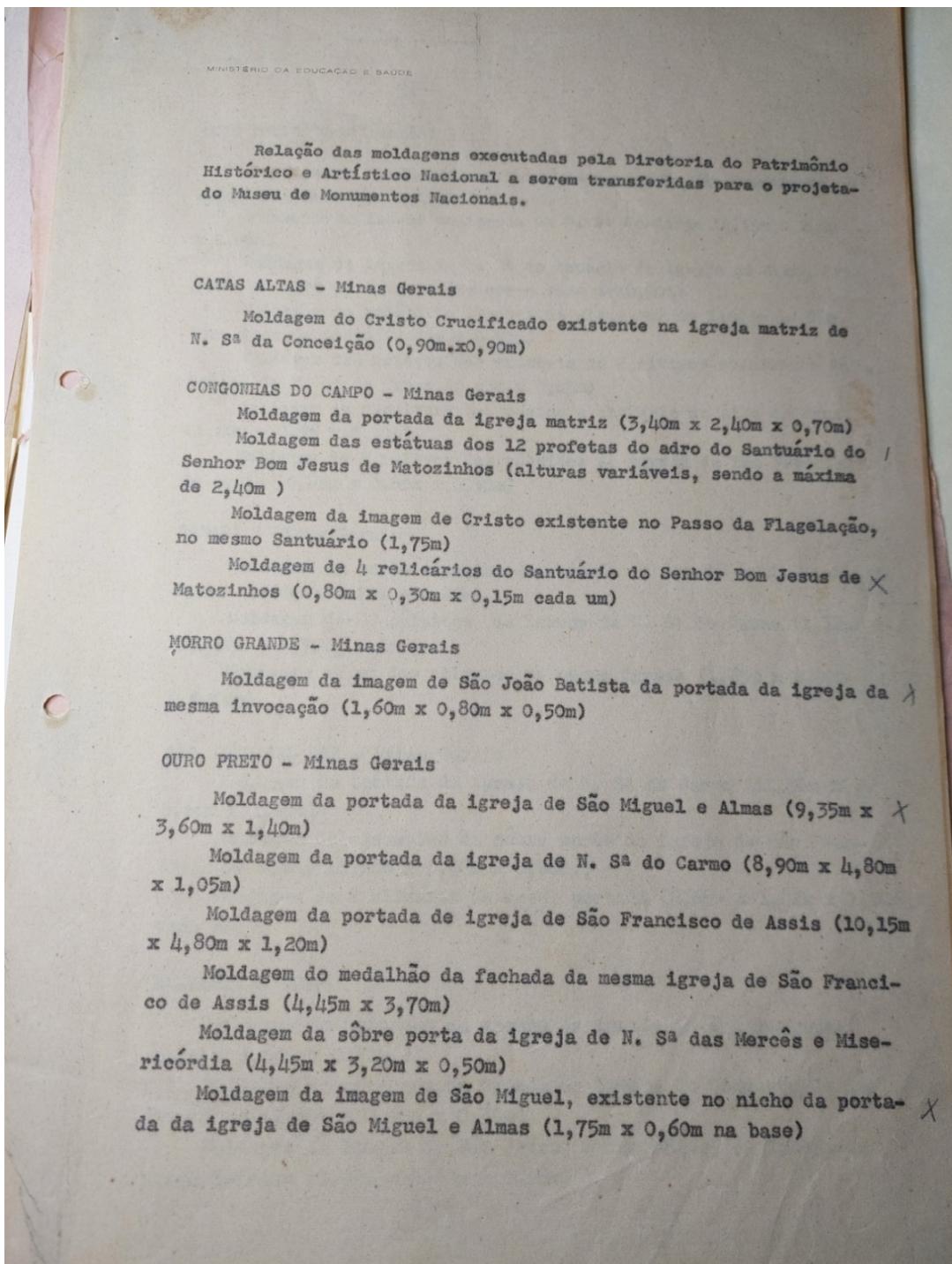
Ao Ilmo Sr.

Francisco Matarazzo Sobrinho
Presidente da Comissão do 4º Centenário de São Paulo

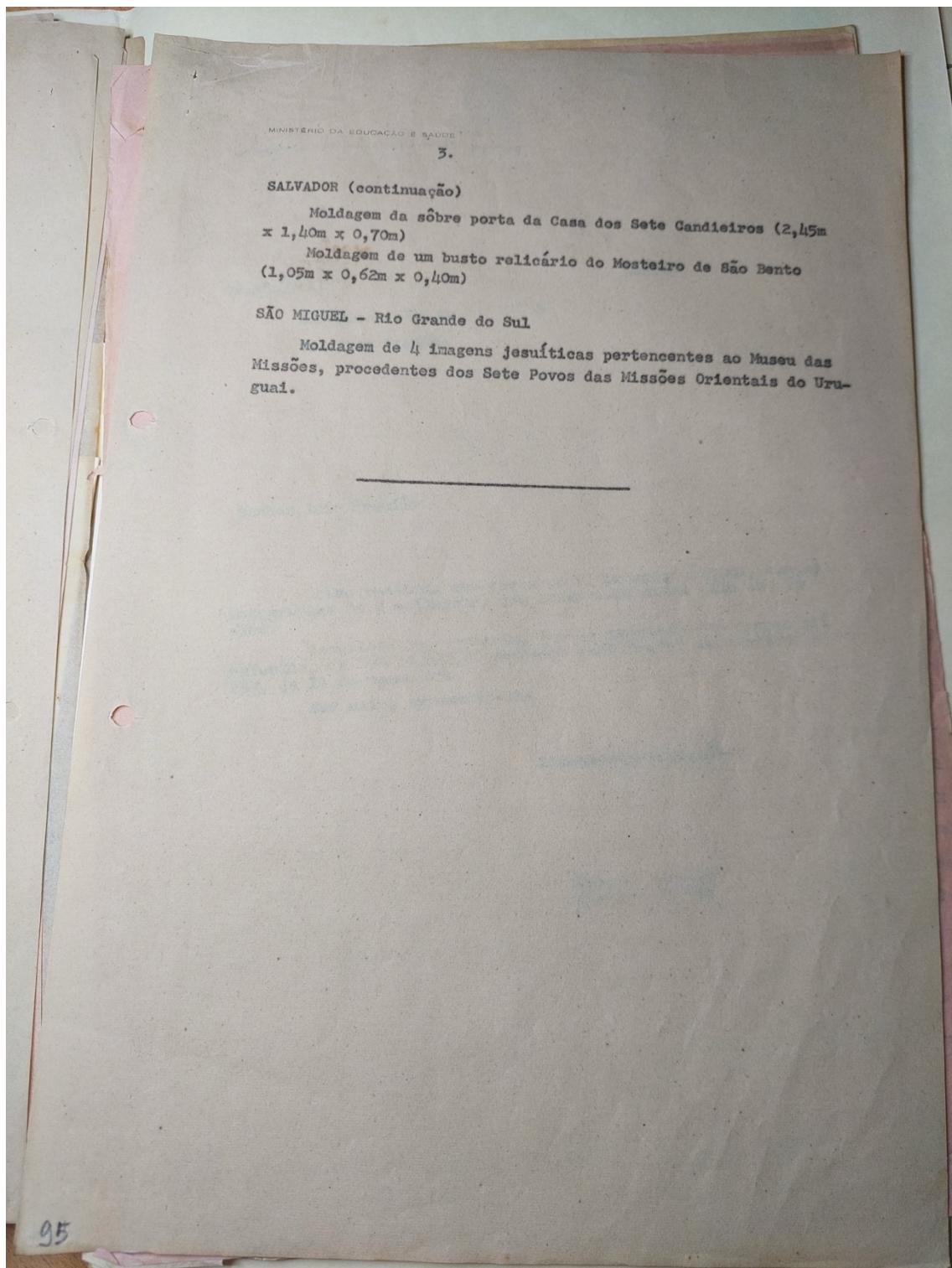
196

ANEXO 5

Lista com o repertório de moldagens do PHAN, 1953



MINISTÉRIO DA EDUCAÇÃO E SAÚDE	
2.	
OURO PRETO (Continuação)	
Moldagem do lavabo da sacristia da igreja de São Francisco de Assis (4,30m x 2,00 x 1,15m)	X
Moldagem do lavabo da igreja de N. S ^a do Carmo (4,15m x 2,00 x 1,05m)	X
Moldagem da imagem de N. S ^a do Rosário da igreja de Santa Ifigênia do Alto da Cruz (1,52m com a base de 0,60m)	
Moldagem do relevo do frontal do altar mor da igreja de São Francisco de Assis (2,00m x 0,90m)	
Moldagem dos relevos dos frontais de 2 altares colaterais da igreja de N. S ^a do Carmo (0,65m x 0,65m)	
Moldagem da escultura que encima o chafariz do Alto da Cruz (1,20m x 0,55 x 0,35m)	
Moldagem de 2 relevos dos púlpitos da igreja de São Francisco de Assis (0,85m x 0,80m x 0,30m)	
SABARÁ - Minas Gerais	em parte. LWS. do alto de baixo de cima de baixo
Moldagem da parte superior da portada da igreja de N. S ^a do Carmo (4,00m x 4,70m x 0,80m)	
Moldagem dos 2 púlpitos da igreja de N. S ^a do Carmo (1,12m x 1,10m x 0,70m, cada um)	
Moldagem de um dos atlantes da mesma igreja (1,85m x 0,90m x 0,50m)	
SÃO JOÃO DEL REI - Minas Gerais	
Moldagem da portada da igreja de N. S ^a do Carmo (11,30m x 5,60m x 1,10m)	
Moldagem de elementos da sobre porta da igreja de São Francisco de Assis (3,10m x 3,00m x 0,60m.)	
Moldagem de 2 alizares da mesma portada (2,65m x 1,42m x 1,00m x cada um)	
SALVADOR - Bahia	
Moldagem do arranque da escada da igreja de São Domingos (2,00 x 1,60m x 0,50m)	
Moldagem do arranque da escada da igreja do Convento de São Francisco (1,25m x 0,65m x 0,30m)	
Moldagem da imagem de São Pedro, arrependido, da igreja de Monte Serrate (0,68m x 0,62m x 0,48m)	



ANEXO 6

**Caderno de encargos e orçamento do projeto do museu de
moldagens nacionais – Arquivo Histórico Municipal (AHM) de
São Paulo**

<u>MUSEU DE MOLDAGENS NACIONAIS</u>	Rs. 11.3	11.3
	Rs. 11.2	11.2
	Proc. N. 2287-53	0,00
<u>PRELIMINARES E DISPOSIÇÕES GERAIS</u>		
<p>Os serviços a executar para a construção do Museu de Moldagens, serão realizados na estrita observância das indicações constantes do projeto abaixo referido, do Caderno de Encargos e das Especificações particularizadas aí-ante formuladas:</p>		
<u>I - PROJETO ARQUITETÔNICO</u>		
A) - Relação das pranchas:		
<ul style="list-style-type: none"> - Compõe-se de 4 pranchas, assim descrevidas: 		
<ul style="list-style-type: none"> - Planta do sub-solo, situada no nível 3,5 (menos 35 metros) e composta de 1 salão para Exposições, Portaria e instalações sanitárias. A este sub-solo se vai ter, por meio de uma rampa externa, em concreto magro sobre terra, e a comunicação para o pavimento superior será por meio da rampa em concreto armado. 		
<ul style="list-style-type: none"> - Planta do pavimento térreo, composta de 2 salões para Exposições, situados nos níveis Zéro e menos 1 metro respectivamente. Esses 2 salões ficarão também ligados entre si por meio de uma rampa sobre terra, em concreto magro. No salão de nível Zéro, haverá uma comunicação para o exterior por meio de uma porta de ferro envidraçada. 		
MMN - 1		

Fls. N.º 3	Fls.
Proc. N.º 2281-53	2
-	-
- Cortes longitudinal e transversal	,00
- Fachadas	,00
- Todas as pranchas estão desenhadas na escala de 1:100.	,00 ,00
II - MATERIAS A EMPREGAR	,00
1 - FUNDACOES E ESTRUTURA	,00
Serão em concreto armado, obedecendo as plantas e prescrições do projeto estrutural, a ser oportunamente apresentado, bem como ao disposto no capítulo 4 do Caderno de Encargos.	,00 ,00 ,00
2 - ALVENARIAS	,00
As paredes internas, excetuadas as dos desniveis, que serão em concreto armado, serão de tijolos comuns. As divisórias dos sanitários, serão em granilite, com 8 cm. de espessura, ligadas entre si por cantoneiras de ferro.	,00 ,00 ,00
3 - PAVIMENTACOES	,00
a) Todos os salões e rampas, terão para pisos, as próprias lages, simplesmente desenpenadas e acertadas;	,00
b) - O piso dos sanitários será de ceramica São Caetano, vermelha, com rodapés do mesmo material.	,00 ,00 ,00
4 - REVESTIMENTOS EXTERNOS	,00
Toda a parte abobadada externa, será, após impermeabilização anti-termica e anti-pluvial, revestida com revestimento de argamassa comum. As partes planas dos tópos terão a mesma argamassa de revestimento, impermeabilizada com AQUASIT ou SIKA. As paredes laterais da rampa externa levarão um revestimento.	,00 ,00 ,00
LITE-1	1

Comissão do IV Centenário da Cidade de São Paulo

Rs. R. 4
Piso. II 2287-531/2
3/2
2

timento de pedra.

0,00
0,005 - REVESTIMENTOS INTERNOS

a) - Todas as paredes levarão revestimento comum, com exceção dos sanitários que terão uma barra de azulejos brancos, nacionais, com 2,10 de altura;

00 ,00
00 ,00
00

b) - O teto, ou cúpula, não terá revestimento algum, acertando-se, apenas, as possíveis falhas de concreto estrutural.

00 ,00
00 ,00
006 - ESQUADRIA DE MADEIRA

Todas as portas dos sanitários serão em cedro, com batentes de peroba, preparadas para pintura a óleo.

00 ,00
00 ,00
007 - ESQUADRIAS DE FERRO

Toda a caixilharia externa será de ferro, segundo detalhes a serem apresentados oportunamente.

00 ,00
00 ,00
008 - VIDRAGARTA

Toda a esquadria de ferro será garnecida com vidros planos, lisos, incôlores, de tripla espessura.

00 ,00
00 ,00
009 - IMPERMEABILIZAÇÕES

Segundo o Capítulo 14 do Caderno de Encargos.

00 ,00
00 ,00
0010 - PINTURA

Todo o teto e paredes serão caimados em branco e as esquadrias, tanto de madeira, como de ferro, serão pintadas a óleo.

00 ,00
00 ,00
0011 - APARELHOS SANITÁRIOS

Em louça branca, nacional, CE

LTTE:

Comissão do IV Centenário da Cidade de São Paulo

Rs. N.º 6 *Hei*
... 1.000,00 *Hei*Rs. N.º 5 *Hei*
Proc. N.º 2287-53

a) - bacias e respectivos acessórios	- 4	
b) - tampos duplos plásticos	- 4	
c) - válvulas de descarga	- 4	0,00
d) - mictórios e respectivos acessórios	- 2	0
e) - lavatórios de parede com 1 torneira e respectivos acessórios.	- 4	0,00
f) - porta papéis de louça	- 4	0,00
g) - saboneteiras de vidro para sabão líquido, tipo ORGEL	- 2	0,00
h) - Espelhos biselados 50 x 50	- 4	0,00

12 - INSTALAÇÕES ELÉTRICAS E HIDRÁULICAS

Segundo projeto e especificações a serem apresentados oportunamente.

-0-0-0-0-

MEN - 4 -

Comissão do IV Centenário da Cidade de São Paulo

Fls. N.º 6 *Até*
Proc. N.º 2287-53 *Até*MUSEU DE MULADERS NACIONAISORÇAMENTOI MOVIMENTO DE TERRA

1 - Excavação para fundações e sub-solo	m.c.	2.585,00	45,00	116.325,00	00
2 - Apilamento	m.q.	1.500,00	16,00	24.000,00	00
3 - Transporte de terra	m.c.	2.000,00	30,00	60.000,00	00

II CONCRETO ARMADO

1 - Fundações e estrutura	m.c.	720,00	3.100,00	2.232.000,00	00
---------------------------------	------	--------	----------	--------------	----

III ALVENARIA

Tijolos comuns	m.c.	85,00	550,00	46.750,00	00
----------------------	------	-------	--------	-----------	----

IV IMPERMEABILIZAÇÕES

1 - Subsolo	m.q.	1.981,00	65,00	128.765,00	00
2 - Cobertura	m.q.	2.300,00	200,00	460.000,00	00

V REVESTIMENTOS DE FACHADAS

1 - Revestimento comum	m.q.	2.820,00	55,00	155.100,00	00
2 - Revestimento de pedra	m.q.	88,00	210,00	18.480,00	00

VI REVESTIMENTOS INTERNOS

1 - Comum	m.q.	880,00	40,00	35.200,00	00
2 - Azulejos	m.q.	66,00	240,00	15.840,00	00
3 - Paredes de granilite	-	-	vérba	8.500,00	00

VII REVESTIMENTOS DE PISOS

1 - Concreto simples - s/terra	m.q.	1.764,00	80,00	141.120,00	00
2 - Regularização de pisos	m.q.	1.880,00	28,00	52.640,00	00

MEN. 4 1

Comissão do IV Centenário da Cidade de São Paulo

Rs. R. 1.000,00
Proc. N. 2287-53

3 - Cerâmica retangular vermelha	m.º	20,00	180,00	3.600,00
4 - Rodapés cerâmicos	m.º	180,00	36,00	6.480,00

VIII INSTALAÇÕES ELÉTRICAS
E HIDRÁULICAS

450.000,00

IX SERRALHERIA

1 - Caixilhos basculantes	m.º	14,00	420,00	5.880,00
2 - Caixilhos fixos...	m.º	166,00	380,00	63.080,00
3 - Caixilhos de con- - rex	m.º	18,00	550,00	9.900,00
4 - Gradas de ferro...	m.º	78,00	350,00	27.300,00

X MARGENARIA

1 - Portas de 0,60x1,95 unid.		4	750,00	3.000,00
2 - Portas de 0,30x2,10 unid.		2	950,00	1.900,00

XI VIDRACARIA

1 - Vidros brancos lis- - tos, triples	m.º	198,00	370,00	73.260,00
--	-----	--------	--------	-----------

XII PINTURA

1 - Caição de teto...	m.º	2.296,00	6,00	13.776,00
2 - Óleo s/madeira...	m.º	25,00	50,00	1.250,00
3 - Óleo s/ferro	m.º	534,00	35,00	18.690,00

XIII LIMPEZA GERAL

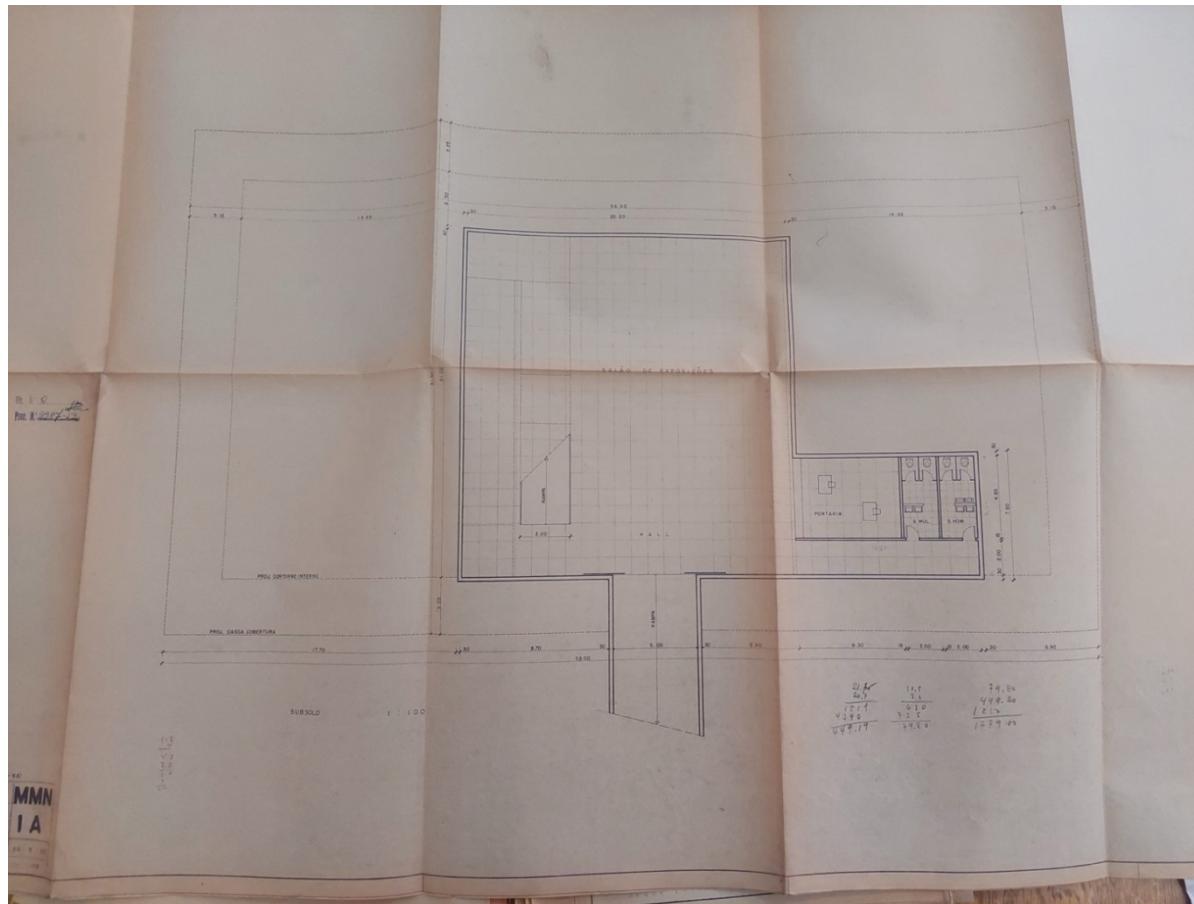
		Vórbia	20.000,00
Sôma			4.192.836,00
Eventuais 5%			209.642,00
Administração 10%			419.284,00
Total			4.821.762,00

MBN - 2

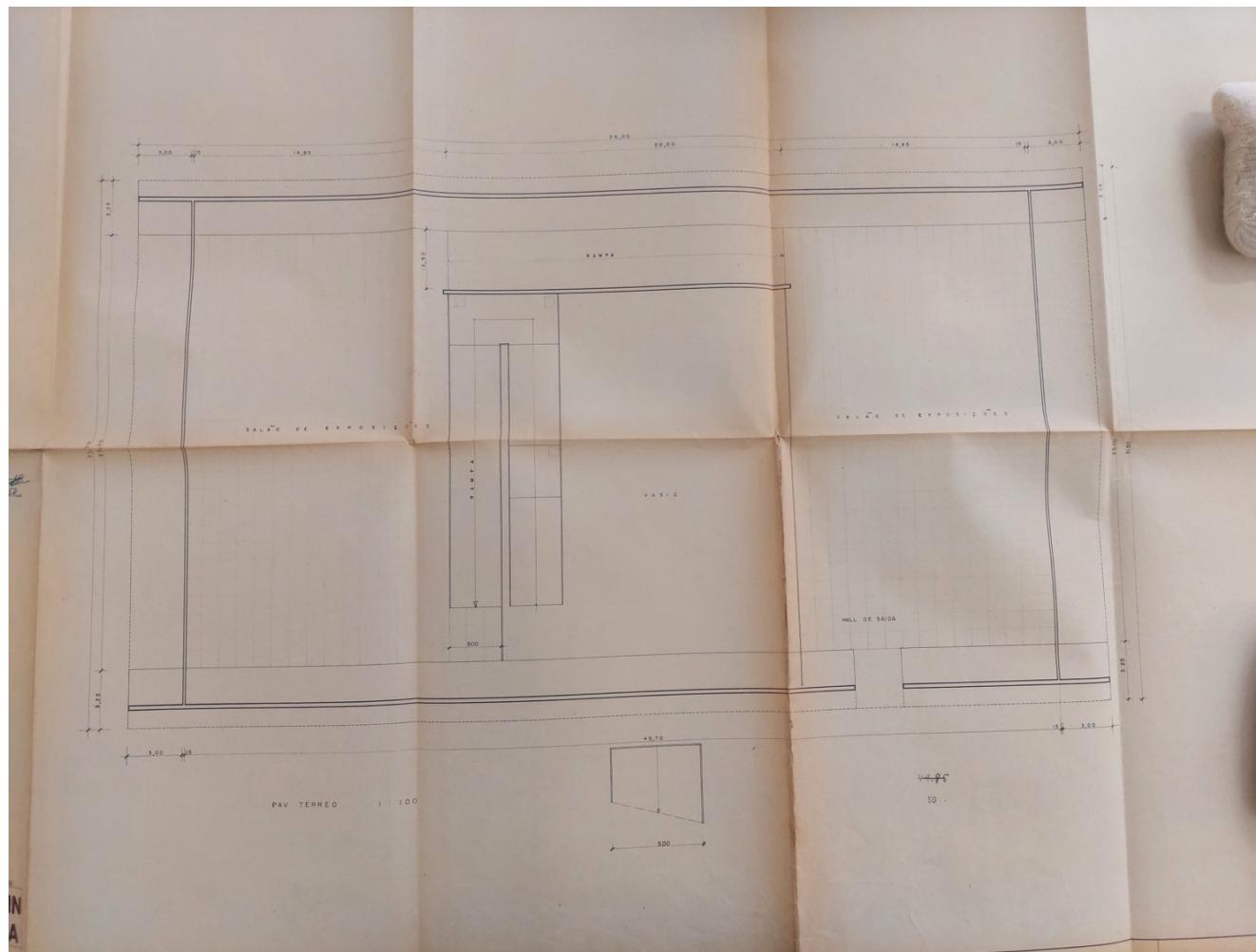
ANEXO 7

Fotografias das plantas arquitetônicas

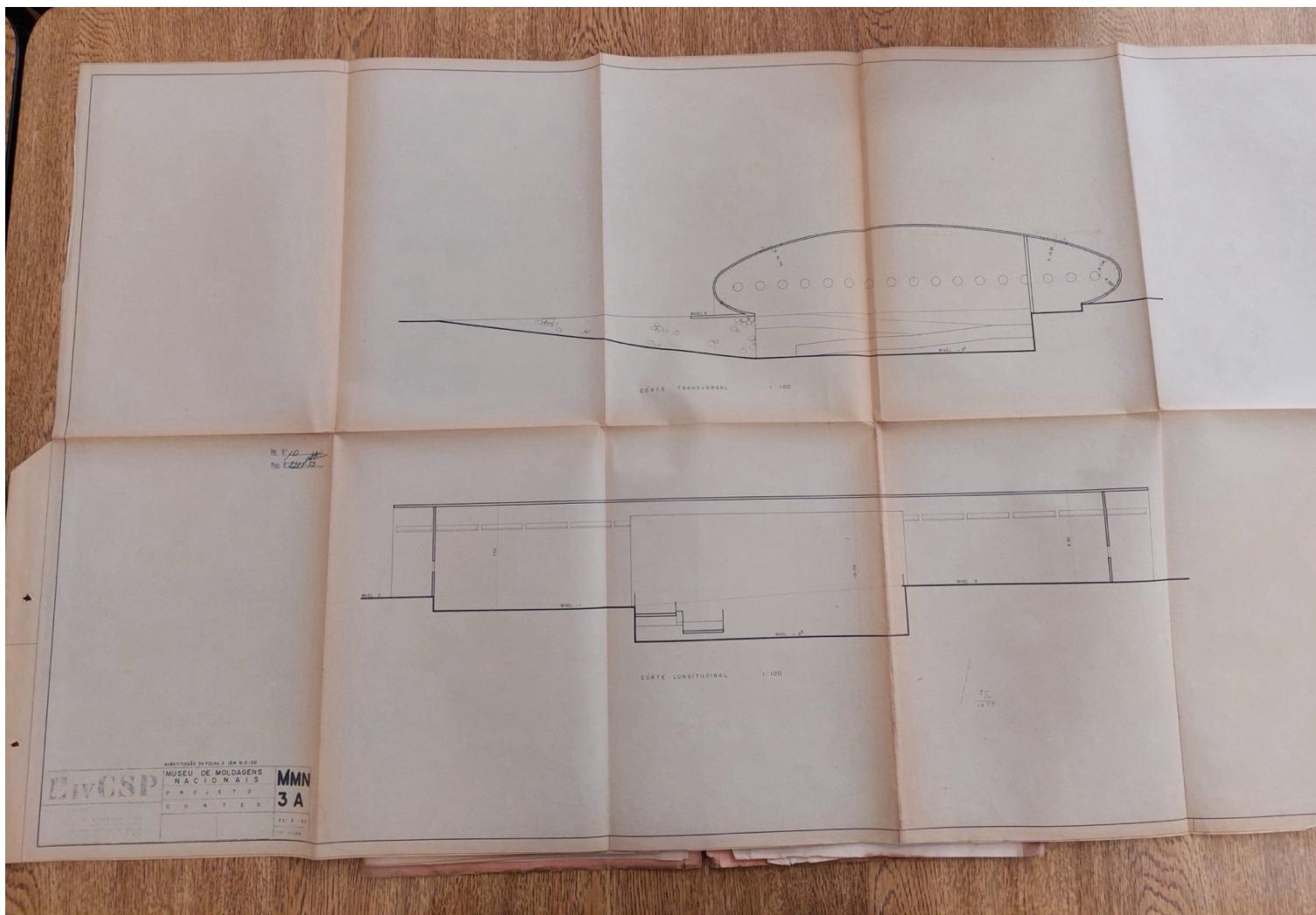
Foto da planta do museu de moldagens nacionais – pavimento subsolo (fotografia de planta sem escala).



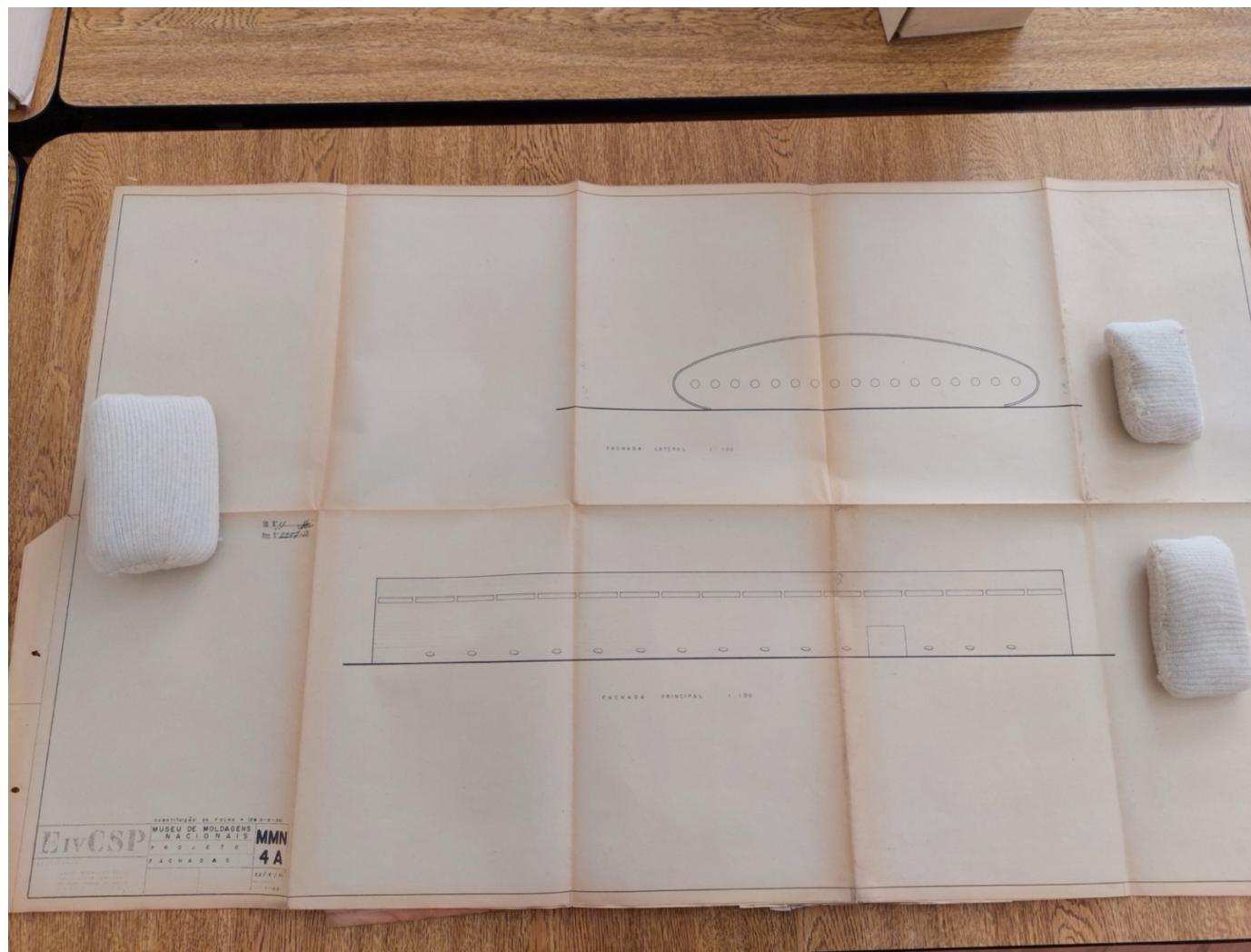
Pavimento térreo (fotografia de planta sem escala).



Cortes – transversal e longitudinal (fotografia de planta sem escala).

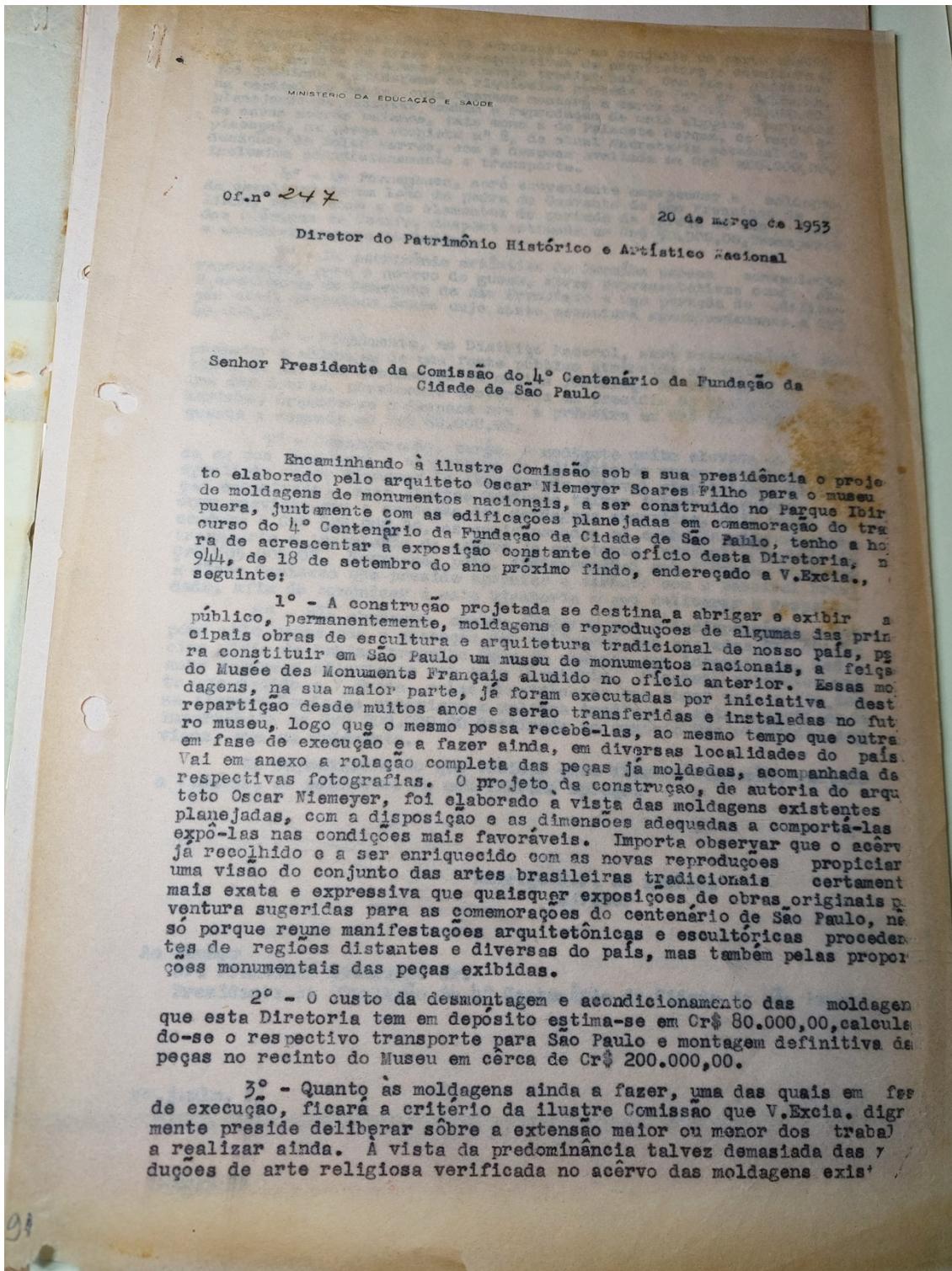


Fachadas – lateral e principal.



ANEXO 8

**Ofício nº 247 – De Rodrigo Melo Franco de Andrade para
Francisco Matarazzo Sobrinho, presidente da Comissão do
IVCSP, 20 de março de 1953**



há conveniência manifesta de acrescentar ao conjunto um certo número de reproduções de obras representativas da arquitetura e escultura civil ou profanas de nosso patrimônio tradicional. Com esse objetivo, foi iniciada a moldagens da riquíssima portada do Paço do Saldanha, na capital da Bahia, cuja despesa monta a cerca de Cr\$ 90.000,00, planejando-se executar também a reprodução de mais algumas portadas de casas nobres baianas, tais como a do Palacete Berqué, do Paço episcopal, da praça Anchieta nº 8, da atual Secretaria estadual de Educação, do Solar Ferrão, com a despesa avaliada em Cr\$ 200.000,00, inclusive acondicionamento e transporte.

4º - Em Pernambuco, será conveniente empregar a moldagem da escultura de um leão de pedra do Convento de São Francisco de Olinda, assim como a de elementos da portada da igreja de São Pedro dos Clérigos de Recife, despesa estimada em Cr\$ 50.000,00, transporte e acondicionamento incluídos.

5º - Do patrimônio artístico da Paraíba parece conveniente reproduzir, para o acervo do museu, obras representativas como são 2 esculturas do Convento de São Francisco e uma portada de edificação civil trabalhos ésses cujo custo ascenderá aproximadamente a Cr\$ 40.000,00.

6º - Finalmente, no Distrito Federal, será recomendável empregar a moldagem de uma fonte pública atribuída ao mestre Valentim e da portada monumental da antiga fortaleza de São José, na Ilha das Cobras, atualmente convertida em presídio do Ministério da Marinha, orçando-se a despesa com a primeira em Cr\$ 65.000,00, enquanto a segunda em Cr\$ 80.000,00.

7º - Considerando, porém, o montante muito elevado da despesa em que importaria a construção do edifício do museu projetado pelo arquiteto Oscar Niemeyer (a despeito da notável simplicidade da solução encontrada), essa ilustre Comissão talvez julgue demasiado onus previsto com a execução das moldagens sugeridas, cujo total ascenderá a Cr\$ 525.000,00, os quais somados ao custo da desmontagem, transporte e instalação do acervo já existente, perfará a quantia de Cr\$ 805.000,00. Torna-se, pois, indispensável que V.Excia. solicite a digna Comissão que preside apreciar o assunto com a possível brevidade, afim de comunicar a esta Diretoria o que deliberar a respeito.

8º - Não obstante, cumpre ponderar que é indispensável a despesa pelo menos com a execução das moldagens das portadas de edifícios civis da Bahia, trabalho esse já atacado com intensidade, mediante recursos adiantados por esta Diretoria. Ficarei, portanto, muito agradecido a V.Excia. pelas providências que tomar para o fim dessa ilustre Comissão autorizar a entrega imediata a esta repartição da importância de Cr\$ 200.000,00 destinada ao custeio dos referidos serviços, ora em andamento.

Na expectativa do que decidir essa ilustre Comissão, reitero a V.Excia. os protestos do meu elevado apreço.

Salvo os salários da comissão de 1000 Réis (R\$ 100,00) e 100 Réis (R\$ 10,00) x 3,750 = R\$ 375,00

Moldagens da parte Rodrigo M.F. de Andrade
Moldagens da parte Dr. Francisco Matarazzo Jr. Diretor

Moldagens da parte Dr. Francisco Matarazzo Jr. Presidente da Comissão do 4º Centenário da Cidade de São Paulo

ANEXO 9

**Cópia da carta de Rodrigo Melo Franco de Andrade para
Roberto Paiva Meira em 28 de julho de 1953**

MINISTÉRIO DA EDUCAÇÃO E SAÚDE

Cópia

Rio, 28.7.1953

Meu caro Dr. Roberto Paiva Meira.

Aproveito uma viagem a São Paulo de meu amigo José Wasth Rodrigues afim de lhe escrever particularmente sobre as exposições de arte planejadas entre as comemorações do centenário.

Confesso-lhe que me sinto cada dia mais constrangido para tratar do assunto, porque, pouco a pouco, nas relações estabelecidas entre essa Comissão e a D.P.H.A.N., os papéis parecem se ter invertido.

De fato, como o Senhor se recorda, não fui eu quem propôs fôsse esta repartição incumbida daquelas exposições. Embora muito empenhado, naturalmente, em prestar qualquer concurso que porventura estivesse a nosso alcance as comemorações do Centenário de São Paulo, não me afoitaria de modo algum a oferecer para aquele fim os poucos préstimos da D.P.H.A.N. sem ser solicitado.

Feito o ajuste, - por proposta da Comissão -, vim verificando que interessamediamente aos prezados amigos daí a realização do programa combinado. As questões mais importantes, como a da construção do edifício para a localização das moldagens dos monumentos, etc., ou a instalação do material em algum edifício existente, - não foram ainda decididos.

O montante das despesas já feitas por esta repartição, de acordo com o plano aprovado, principia a se tornar elevado demais para as nossas disponibilidades.

Segundo o último ofício recebido da Comissão, até o dia 10 de julho corrente, deveríamos ter recebido os primeiros duzentos mil cruzeiros para custear os serviços.

Devo dizer-lhe, com franqueza, confidencialmente, que me constrange muito reclamar o cumprimento da promessa. Receio, ainda mais, ter de solicitar ulteriormente nova remessa. Temo, sobretudo, ficar na posição de postulante impertinente para realizar exposições que já não interessam a Comissão.

Assim, creio que talvez seja oportuno e preferível desfazer o ajuste, providenciando os caros amigos da Comissão para suprir nossa contribuição com iniciativas locais, mais práticas, econômicas e, quem sabe? melhores.

Rogo-lhe o favor de considerar o assunto, com o nosso prezado Presidente e seus distintos colegas, afim de me isentarem da responsabilidade que assumi.

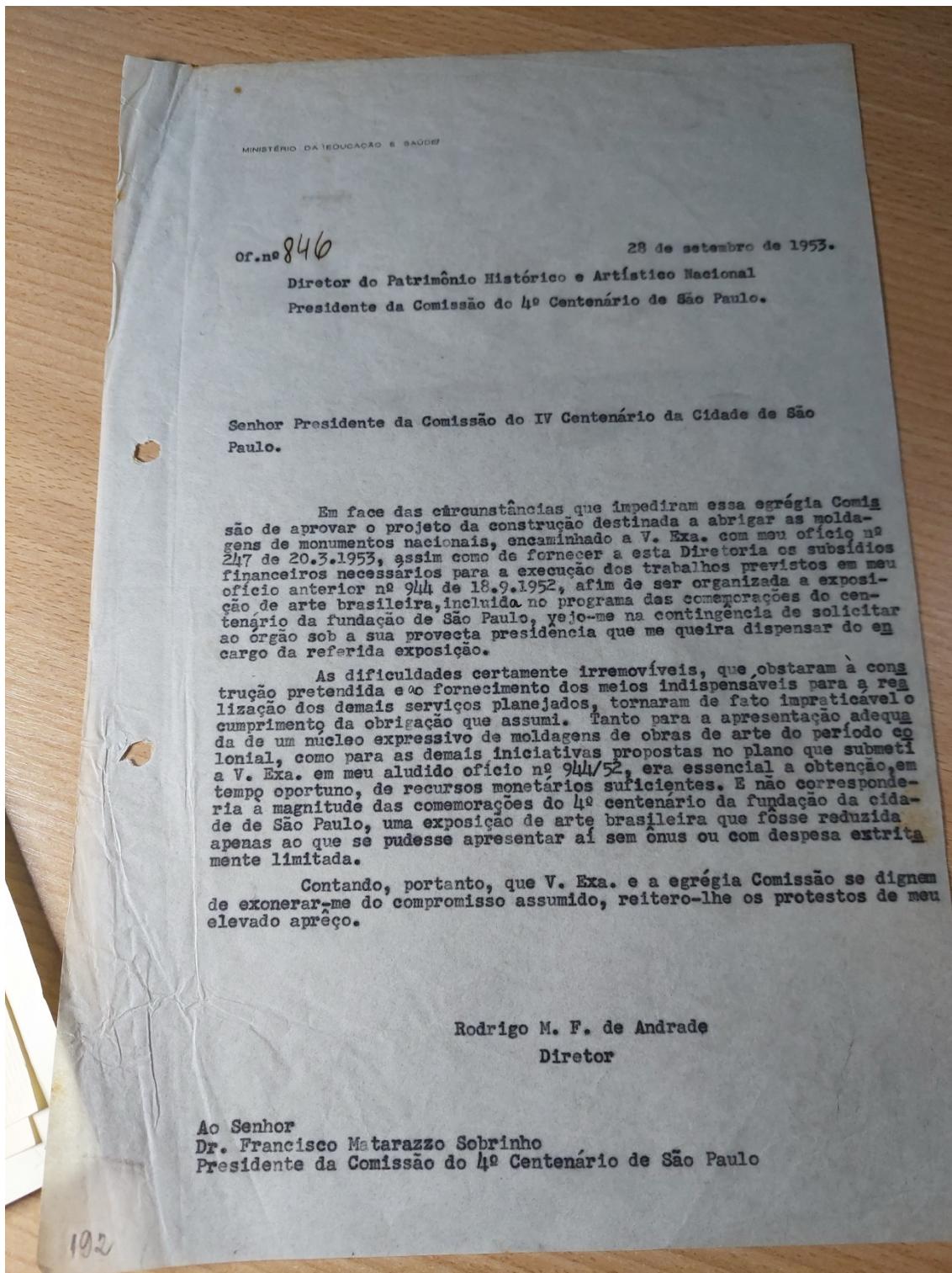
Na expectativa de sua bondosa resposta, encia-lhe um abraço cordial o

amigo e ador. mto. obro.

Rodrigo M. F. de Andrade

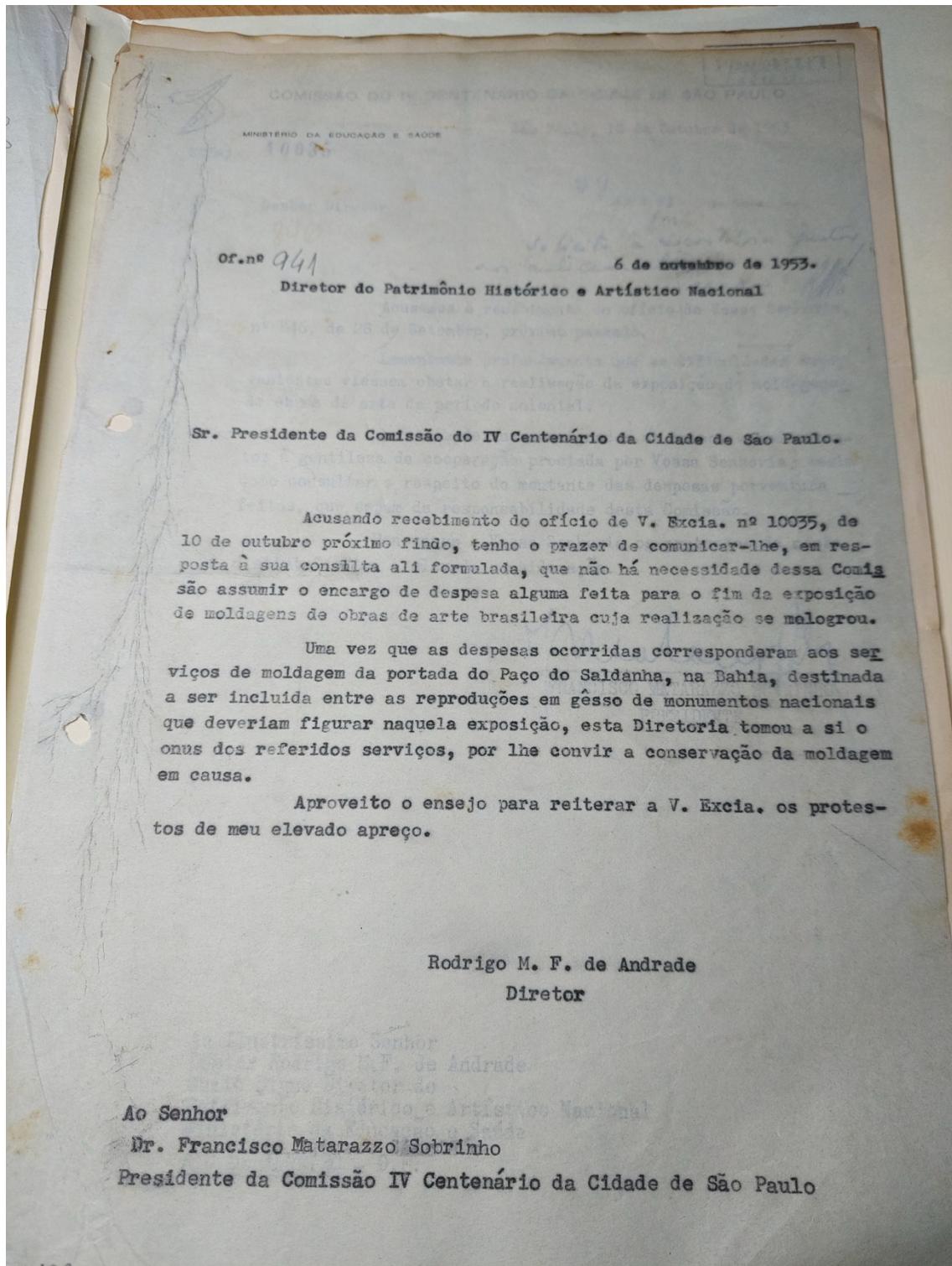
ANEXO 10

Ofício nº 846, de 28 de setembro de 1953



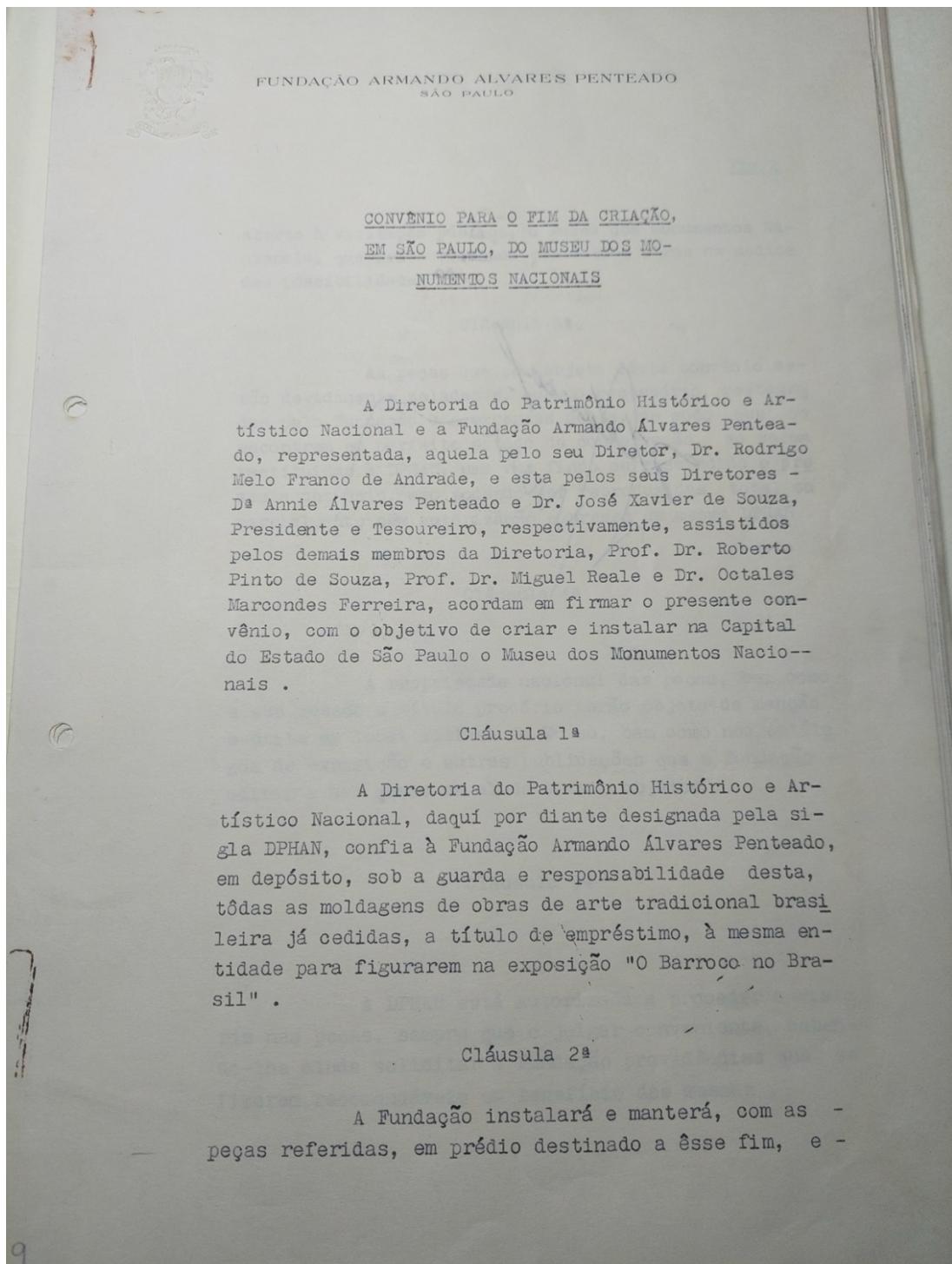
ANEXO 11

Ofício nº 941, de 6 de novembro de 1953



ANEXO 12

**Convênio para o fim da criação, em São Paulo, do museu dos
monumentos nacionais, 19 de outubro de 1961**





FUNDAÇÃO ARMANDO ÁLVARES PENTEADO
SÃO PAULO

Fls 2

aberto à visitação pública, o Museu dos Monumentos Nacionais, que irá acrescendo com outras obras na medida das possibilidades.

Cláusula 3^a

As peças que são objeto deste convênio serão devidamente zeladas e, quando necessário, restauradas pela Fundação e a expensas desta, de modo que se encontrem em perfeito estado de conservação, ao serem restituídas à DPHAN, uma vez findo ou rescindido o presente convênio, não podendo ser reproduzidas total ou parcialmente sem autorização expressa da mesma DPHAN.

Cláusula 4^a

A propriedade nacional das peças, bem como a sua cessão a título precário serão objeto de menção escrita em local visível do Museu, bem como nos catálogos de exposição e outras publicações que a Fundação - editar e nas quais se aluda a tais objetos.

Cláusula 5^a

A DPHAN está autorizada a proceder a visto-ria nas peças, sempre que o julgar conveniente, cabendo-lhe ainda solicitar à Fundação providências que se fizerem recomendáveis em benefício das mesmas.

10

FUNDAÇÃO ARMANDO ALVARES PENTEADO
SÃO PAULO

Fls 3

Cláusula 6^a

O presente convênio terá vigência de dez anos, a contar do dia de sua assinatura, podendo ser revigorado automaticamente se assim o entenderem as duas partes, ou rescindido antes disso no caso de falta de cumprimento de suas cláusulas.

E, por estarem assim justas e avençadas, assinam as partes o presente convênio.

Rio de Janeiro, 19 de outubro de 1964

Rodrigo M. F. de Andrade
RODRIGO M. F. DE ANDRADE
D. P. H. A. N.

Annie Alvares Penteado
ANNIE ALVARES PENTEADO
F. A. A. P.

João Xavier de Souza
JOSE XAVIER DE SOUZA
F. A. A. P.

Roberto Pinto de Souza
ROBERTO PINTO DE SOUZA
F. A. A. P.

Miguel Reale
MIGUEL REALE
F. A. A. P.

Octávio Marcondes Ferreira
OCTÁVIO MARCONDES FERREIRA
F. A. A. P.

ANEXO 13

Obras (moldagens) do saguão do MAB/FAAP

Dados fornecidos por Laura Suzana Rodriguez, coordenadora de Curadoria e Acervo do MAB/FAAP. Coleção Arquivo do MAB/FAAP – Moldagens do saguão e da reserva técnica.

Imagen	Ficha técnica/legenda
	<p>ANTÔNIO FRANCISCO LISBOA – Aleijadinho (Ouro Preto, MG, 1738-1814)</p> <p>Portada da Igreja de São Francisco de Assis, Ouro Preto, MG, século XVIII Moldagem em gesso realizada pela Escola de Arquitetura da UMG, Belo Horizonte, MG, c.1961 1004 x 470cm Cedente: Departamento do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional</p> <p>Localização: Entrada para a sala Annie Alvares Penteado</p>
	<p>GABRIEL RIBEIRO (autoria provável) (Porto, século XVII / Salvador, BA, 1719)</p> <p>Portada do Solar Saldanha (Palácio Saldanha), Pelourinho, Salvador, BA, século XVIII Moldagem em gesso, c.1961 1100 x 500cm Cedente: Departamento do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional</p> <p>Localização: Parte central do saguão</p>

	<p>ANTÔNIO FRANCISCO LISBOA – Aleijadinho (Ouro Preto, MG, 1738-1814)</p> <p>Portada da Igreja de Nossa Senhora do Carmo, Ouro Preto, MG, século XVIII Moldagem em gesso realizada pela Escola de Arquitetura da UMG, Belo Horizonte, MG, c.1961 900 x 550cm Cedente: Departamento do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional</p> <p>Localização: Entrada para o Salão Cultural</p>
	<p>ANTÔNIO FRANCISCO LISBOA – Aleijadinho (Ouro Preto, MG, 1738-1814)</p> <p>Púlpito lateral direito da Igreja de Nossa Senhora do Carmo, Sabará, MG, século XVIII Moldagem em gesso realizada pela Escola de Arquitetura da UMG, Belo Horizonte, MG, c.1961 Cedente: Departamento do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional</p> <p><i>"VENIT MULIER DE SAMARIA AURIRE AQUAM. DICIT EI JESUS: DA MIHI BIBERE."</i> (Chegou uma mulher samaritana para pegar água. Diz-lhe Jesus: "Me dê de beber." João, 4, 7)</p> <p>Localização: Lado direito do saguão, entrada para a Secretaria do Museu</p>

	<p>ANTÔNIO FRANCISCO LISBOA – Aleijadinho (Ouro Preto, MG, 1738-1814)</p> <p>Medalhão com Arca de Noé, faz parte da portada da Igreja Matriz de Nossa Senhora da Conceição, Congonhas, MG, século XVIII Moldagem em gesso realizada pela Escola de Arquitetura da UMG, Belo Horizonte, MG, c.1961 Cedente: Departamento do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional</p> <p>Localização: À direita da entrada do Salão Cultural, próximo aos vitrais</p>
	<p>ANTÔNIO FRANCISCO LISBOA – Aleijadinho (Ouro Preto, MG, 1738-1814)</p> <p>Peça central do lavabo da sacristia da Igreja de Nossa Senhora do Carmo, Ouro Preto, MG, 1776 Moldagem em gesso a partir do original por Aristocker A. Meschessi do Atelier de Escultura da Escola de Arquitetura da UMG, Belo Horizonte, MG, c.1961 Cedente: Departamento do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional</p> <p>Localização: Entre a sala VIP e o Salão Cultural, sobre a escada</p>

	<p>ANTÔNIO FRANCISCO LISBOA – Aleijadinho (Ouro Preto, MG, 1738-1814)</p> <p>Atlante do coro da Igreja de Nossa Senhora do Carmo, Sabará, MG, século XVIII Moldagem em gesso realizada pela Escola de Arquitetura da UMG, Belo Horizonte, MG, c.1961 Cedente: Departamento do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional</p> <p>Localização: Entre a secretaria e a entrada do MAB, sobre a escada</p>
	<p>MANUEL GONÇALVES BRAGANÇA e JUSTINO FERREIRA DE ANDRADE - discípulo de Aleijadinho (Século XVIII)</p> <p>Medalhão com Nossa Senhora das Mercês, faz parte da portada da Igreja de Nossa Senhora das Mercês e Misericórdia (Mercês de Cima), Ouro Preto, MG, 1810/1812 Moldagem em gesso realizada pela Escola de Arquitetura da UMG, Belo Horizonte, MG, c.1961 Cedente: Departamento do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional</p> <p>Localização: À esquerda da entrada da sala Annie, próximo aos vitrais</p>

	<p>ANTÔNIO FRANCISCO LISBOA – Aleijadinho (Ouro Preto, MG, 1738-1814)</p> <p>Púlpito lateral esquerdo da Igreja de Nossa Senhora do Carmo, Sabará, MG, século XVIII Moldagem em gesso realizada pela Escola de Arquitetura da UMG, Belo Horizonte, MG, c.1961 Cedente: Departamento do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional</p> <p><i>"UBI ENIM TEZAURUS VESTER EST IBI & COR VESTRUM ERIT."</i> (Onde está o teu tesouro, aí está também o teu coração. Lucas 12, 34)</p> <p>Localização: À direita da entrada da sala VIP</p>
---	--

PROFETAS

Imagen	Ficha técnica/legenda
	<p>ANTÔNIO FRANCISCO LISBOA – Aleijadinho (Ouro Preto, MG, 1738-1814)</p> <p>Profeta Joel (Joel), Adro do Santuário de Bom Jesus de Matosinhos, Congonhas, MG, século XVIII Moldagem em gesso a partir do original em pedra-sabão por Aristocker A. Meschessi do Atelier de Escultura da Escola de Arquitetura da UMG, Belo Horizonte, MG, c.1961 Cedente: Departamento do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional</p> <p><i>"Explico Judææ quid terræ Eruca, Loculta Bruchus Rubigo fint paritura mali"</i>, IOEL Cap.1 v4 (“Exponho à Judéia que mal hão de trazer à terra, a lagarta, o gafanhoto, o brugo e a alforra”. Joel Cap.1 v. 4)</p>
	<p>ANTÔNIO FRANCISCO LISBOA – Aleijadinho (Ouro Preto, MG, 1738-1814)</p> <p>Profeta Osee (Oséias), Adro do Santuário de Bom Jesus de Matosinhos, Congonhas, MG, século XVIII Moldagem em gesso a partir do original em pedra-sabão por Aristocker A. Meschessi do Atelier de Escultura da Escola de Arquitetura da UMG, Belo Horizonte, MG, c.1961 Cedente: Departamento do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional</p> <p><i>"Accipe Adulteram, ait Dominus mihi: Id exSequor: illa Facta Uxor, proles concipit atque parit"</i>. OSEE Cap.1. (“Toma a adultera disse-me o Senhor, eu o faço, ela, tornando-se minha esposa, concebe e dá à luz”. Oséias Cap.1)</p>

	<p>ANTÔNIO FRANCISCO LISBOA – Aleijadinho (Ouro Preto, MG, 1738-1814)</p> <p>Profeta Barv (Baruc), Adro do Santuário de Bom Jesus de Matosinhos, Congonhas, MG, século XVIII Moldagem em gesso a partir do original em pedra-sabão por Aristocker A. Meschessi do Atelier de Escultura da Escola de Arquitetura da UMG, Belo Horizonte, MG, c.1961 Cedente: Departamento do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional</p> <p><i>"Adventum Christi Incarne postremaque mundi, Tempora predico, præmoneo que pios". BARV. Cap.1.</i> ("Eu predigo a vinda de Cristo na carne e os últimos tempos do mundo, e previno os piedosos", Baruc Cap.1)</p>
	<p>ANTÔNIO FRANCISCO LISBOA – Aleijadinho (Ouro Preto, MG, 1738-1814)</p> <p>Profeta Isaiæ (Isaías), Adro do Santuário de Bom Jesus de Matosinhos, Congonhas, MG, século XVIII Moldagem em gesso a partir do original em pedra-sabão por Aristocker A. Meschessi do Atelier de Escultura da Escola de Arquitetura da UMG, Belo Horizonte, MG, c.1961 Cedente: Departamento do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional</p> <p><i>"Cam Saraphim Dominum Celebraffent, a Seraph uno Admota est labris forcipe, pruna meis". ISAIÆ Cap.6</i> ("Quando os serafins celebraram o Senhor, um deles trouxe aos meus lábios uma brasa com uma tenaz". Isaías Cap.6)</p>

	<p>ANTÔNIO FRANCISCO LISBOA – Aleijadinho (Ouro Preto, MG, 1738-1814)</p> <p>Profeta Amos (Amós), Adro do Santuário de Bom Jesus de Matosinhos, Congonhas, MG, século XVIII Moldagem em gesso a partir do original em pedra-sabão por Aristocker A. Meschessi do Atelier de Escultura da Escola de Arquitetura da UMG, Belo Horizonte, MG, c.1961 Cedente: Departamento do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional</p> <p><i>"Primo equidem Pastor factusque deinde Propheta, In vaccas pingues Inuehor et Proceres". AMOS Cap.1.</i> ("Feito primeiro pastor, e em seguida profeta, dirijo-me contra as vacas gordas e os chefes de Israel". Amós, cap.1)</p>
	<p>ANTÔNIO FRANCISCO LISBOA – Aleijadinho (Ouro Preto, MG, 1738-1814)</p> <p>Profeta Daniel, Adro do Santuário de Bom Jesus de Matosinhos, Congonhas, MG, século XVIII Moldagem em gesso a partir do original em pedra-sabão por Aristocker A. Meschessi do Atelier de Escultura da Escola de Arquitetura da UMG, Belo Horizonte, MG, c.1961 Cedente: Departamento do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional</p> <p><i>"Spelaeo Inclusus (sic Rege lubente) Leonum, Numinis auxilio liberor incolumis". Daniel Cap.6</i> ("Encerrado {por ordem do rei} na cova dos leões, sou libertado, incólume, com o auxílio de Deus". Daniel Cap.6)</p>

	<p>ANTÔNIO FRANCISCO LISBOA – Aleijadinho (Ouro Preto, MG, 1738-1814)</p> <p>Profeta Ionas (Jonas), Adro do Santuário de Bom Jesus de Matosinhos, Congonhas, MG, século XVIII Moldagem em gesso a partir do original em pedra-sabão por Aristocker A. Meschessi do Atelier de Escultura da Escola de Arquitetura da UMG, Belo Horizonte, MG, c.1961 Cedente: Departamento do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional</p> <p><i>"A Ceto absorptus lateo noctesque dies que Tres Ventre In piscis: tum Niniven venio."</i> IONAS Cap.2 v1 ("Engolido por uma baleia, permaneço três dias e três noites no ventre do peixe; depois venho a Nínive". Jonas Cap.2 v1)</p>
	<p>ANTÔNIO FRANCISCO LISBOA – Aleijadinho (Ouro Preto, MG, 1738-1814)</p> <p>Profeta Abdias, Adro do Santuário de Bom Jesus de Matosinhos, Congonhas, MG, século XVIII Moldagem em gesso a partir do original em pedra-sabão por Aristocker A. Meschessi do Atelier de Escultura da Escola de Arquitetura da UMG, Belo Horizonte, MG, c.1961 Cedente: Departamento do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional</p> <p><i>"Vos ego Idumaeos et Gentes argue Vobis Nuntio luctificum, providus inte ritum". ABDIAS C 1</i> ("Eu vos arguo, edomitas e gentios. Anuncio-vos e vos prevejo pranto e destruição. Abdias C 1")</p>

	<p>ANTÔNIO FRANCISCO LISBOA – Aleijadinho (Ouro Preto, MG, 1738-1814)</p> <p>Profeta Ieremiaes (Jeremias), Adro do Santuário de Bom Jesus de Matosinhos, Congonhas, MG, século XVIII Moldagem em gesso a partir do original em pedra-sabão por Aristocker A. Meschessi do Atelier de Escultura da Escola de Arquitetura da UMG, Belo Horizonte, MG, c.1961 Cedente: Departamento do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional</p> <p><i>"Defleo Iudaeae cladem Solymaequé ruinam: Ad Dominumque velint, quaeso, redire suum". JEREMIAS Cap.35"</i> ("Eu choro o desastre da Judeia e a ruína de Jerusalém: e rogo {ao meu povo} que queira voltar ao seu Senhor". Jeremias Cap.35)</p>
	<p>ANTÔNIO FRANCISCO LISBOA – Aleijadinho (Ouro Preto, MG, 1738-1814)</p> <p>Profeta Nahvm (Naum), Adro do Santuário de Bom Jesus de Matosinhos, Congonhas, MG, século XVIII Moldagem em gesso a partir do original em pedra-sabão por Aristocker A. Meschessi do Atelier de Escultura da Escola de Arquitetura da UMG, Belo Horizonte, MG, c.1961 Cedente: Departamento do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional</p> <p><i>"Expono Niniven maneat qua paena relapsam. Evertendam aio funditvs ASsyriam." NAHVM C.1</i> ("Exponho que castigo espera Nínive pecadora. Declaro que a Assíria será completamente destruída". Naum cap.1)</p>

ANEXO 14

Obras (moldagens) da Reserva Técnica do MAB/FAAP

Dados fornecidos por Laura Suzana Rodriguez, coordenadora de Curadoria e Acervo do MAB/FAAP. Coleção Arquivo do MAB/FAAP – Moldagens do saguão e da reserva técnica.

Antônio Francisco Lisboa – Aleijadinho (Ouro Preto, MG 1730-1814)	Selo frontal do altar da Igreja do Carmo de Ouro Preto	Séc. XVIII	Moldagem em gesso realizada por Aristocker A. Meschessi, Escola de Arquitetura da U.F.M.G. a partir da obra original Belo Horizonte, MG 1961	70 x 71,5 x 19 cm	Cedente: DPHAN
Antônio Francisco Lisboa – Aleijadinho (Ouro Preto, MG 1730-1814)	Selo frontal do altar da Igreja do Carmo de Ouro Preto	Séc. XVIII	Moldagem em gesso realizada por Aristocker A. Meschessi, Escola de Arquitetura da U.F.M.G. a partir da obra original Belo Horizonte, MG 1961	72 x 72 x 20 cm	Cedente: DPHAN
Antônio Francisco Lisboa – Aleijadinho (Ouro Preto, MG 1730-1814)	Selo frontal do altar da Igreja do Carmo de Ouro Preto	Séc. XVIII	Moldagem em gesso realizada por Aristocker A. Meschessi, Escola de Arquitetura da U.F.M.G. a partir da obra original Belo Horizonte, MG 1961	66 x 65 x 9,5 cm (oval)	Cedente: DPHAN
Antônio Francisco Lisboa – Aleijadinho (Ouro Preto, MG 1730-1814)	Selo frontal do altar da Igreja do Carmo de Ouro Preto	Séc. XVIII	Moldagem em gesso realizada por Aristocker A. Meschessi, Escola de Arquitetura da U.F.M.G. a partir da obra original Belo Horizonte, MG 1961	66 x 65 x 9,5 cm (oval)	Cedente: DPHAN
Atribuída a Antônio Francisco Lisboa – Aleijadinho (Ouro Preto, MG 1730-1814)	Nossa Senhora do Rosário, nicho da portada da Igreja de Santa Efigênia dos Pretos, Ouro Preto	1762	Moldagem em gesso realizada por Aristocker A. Meschessi, Escola de Arquitetura da U.F.M.G. a partir da escultura original em pedra-sabão, Belo Horizonte, MG 1961	151 x 58 x 48 cm	Cedente: DPHAN