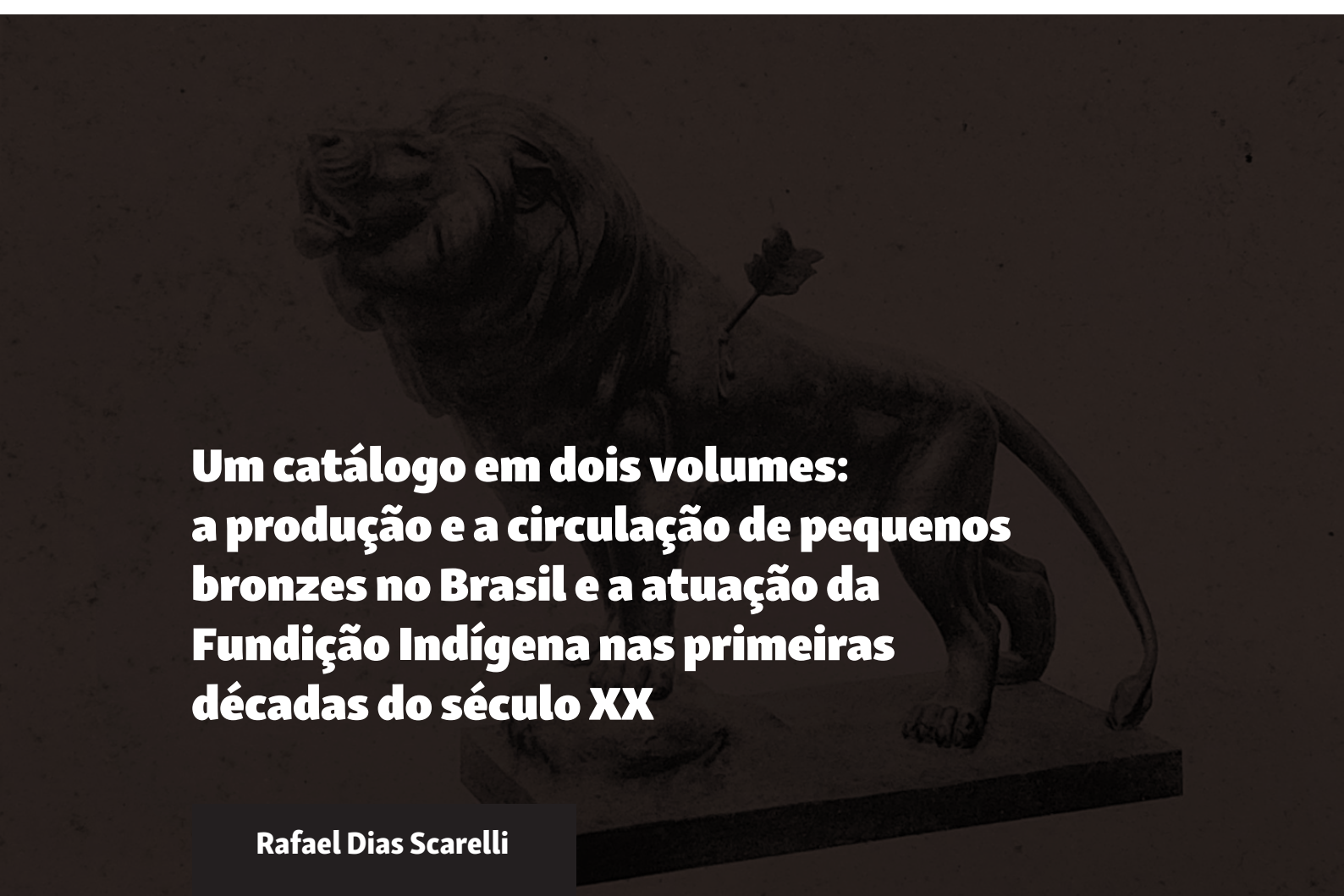




Um catálogo em dois volumes: a produção e a circulação de pequenos bronzes no Brasil e a atuação da Fundição Indígena nas primeiras décadas do século XX

Rafael Dias Scarelli

Como citar:

SCARELLI, Rafael Dias. Um catálogo em dois volumes: a produção e a circulação de pequenos bronzes no Brasil e a atuação da Fundição Indígena nas primeiras décadas do século XX. *MODOS: Revista de História da Arte*, Campinas, SP, v. 8, n. 3, p. 130-184, set.2024. DOI: 10.20396/modos.v8i3.8676929. Disponível em: <https://periodicos.sbu.unicamp.br/ojs/index.php/mod/article/view/8676929>.

Imagem [modificada]: Escultura de Correia Lima. Leão mal ferido. Fonte: Catálogo de Bronzes d'Arte... op. Cit., volume 1, 1908.

Um catálogo em dois volumes: a produção e a circulação de pequenos bronzes no Brasil e a atuação da Fundição Indígena nas primeiras décadas do século XX

A catalogue in two volumes: the production and circulation of small bronzes in Brazil and the role of the Fundição Indígena (first decades of the 20th century)

Rafael Dias Scarelli*

RESUMO

Este artigo busca explorar as dinâmicas de produção e circulação de pequenos bronzes no Brasil, destacando a atuação neste âmbito da Fundição Indígena, estabelecida no Rio de Janeiro. Destinadas aos espaços interiores e, por isso, produzidas em tamanho reduzido, essas peças assumiam, geralmente, um caráter decorativo e eventualmente funcional, em contraste com a escultura pública de caráter comemorativo pensada para os espaços exteriores. Dedicaremos especial atenção a um catálogo ilustrado publicado em dois volumes pela Fundição Indígena em 1908 e 1909, que será nosso ponto de partida para pensar a atuação desta empresa no mercado brasileiro e a questão da autoria, tanto do trabalho artístico como do trabalho de fundição.

PALAVRAS-CHAVE

Pequenos bronzes. Fundição artística. Fundição Indígena. Autoria. Artes decorativas.

ABSTRACT

This article seeks to explore the dynamics of the production and circulation of small bronzes in Brazil, focusing on the work of the Fundição Indígena in Rio de Janeiro. Intended for interior spaces and therefore produced in small sizes, these sculptures generally had a decorative and possibly functional character, in contrast to commemorative public sculpture designed for outdoor spaces. We will pay special attention to an illustrated catalogue published in two volumes by Fundição Indígena in 1908 and 1909, which will be our starting point for thinking about the performance of this company in the Brazilian market and the question of authorship, both of the artistic work and the casting work.

KEYWORDS

Small bronzes. Artistic casting. Fundição Indígena. Authorship. Decorative Arts.



FIG. 1. Oscar Pereira da Silva, *Retrato do arquiteto Ramos de Azevedo*, 1929, óleo sobre tela, 57x80cm. Pinacoteca do Estado de São Paulo, São Paulo. Reprodução: acervo do autor.

Na imagem que abre este artigo [Fig. 1], vemos o retrato póstumo de Francisco de Paula Ramos de Azevedo, produzido pelo pintor Oscar Pereira da Silva. Como já foi apontado por Sérgio Miceli (2003: 37-38), esta pintura, que representa o engenheiro-arquiteto em seu escritório, põe em cena diversas peças de bronze de tamanho reduzido, distribuídas sobre a mobília do recinto, especialmente a mesa de trabalho. Algumas delas possuem uma dimensão funcional, como um peso de papel em formato de caranguejo, enquanto outras assumem um caráter puramente decorativo, como “a figura masculina clássica, com pernas flexionadas em posição de arremesso”, da qual vemos apenas a base e os pés pousados sobre o cofre. Diante desse registro pictórico, baseado em um registro fotográfico que

lhe antecedeu – realizado por volta de 1923 –, podemos nos perguntar o que significava não apenas a presença desses múltiplos objetos no espaço de trabalho de um dos mais importantes arquitetos da capital paulista no início do século XX, como também a sua representação em um retrato a óleo produzido com a finalidade de homenageá-lo após o seu falecimento. Nota-se como os pequenos bronzes artísticos que decoravam os ambientes interiores, desde o espaço doméstico ao laboral, aparecem como um evidente símbolo de prestígio, capaz de atestar a riqueza material e o refinamento cultural de seus possuidores. Não se trata, certamente, de um processo exclusivo ou particular ao Brasil ou à América Latina. Entretanto, a posse desses bronzes se via aqui revestida de novas camadas de sentido, diante da sofisticação atribuída aos bens importados da Europa e da escassez de obras de ornamentação interior em metal, facilmente associadas à modernidade, em oposição à escultura talhada em madeira, mais vinculada à arte colonial.

O tema dos bronzes artísticos ou decorativos já recebeu bastante atenção historiográfica, sobretudo no que diz respeito à França, país onde se instalaram as principais casas de fundição voltadas a esse mercado, como Barbedienne e Thiébaut Frères, responsáveis pela produção industrial de bronzes exportados para vários países. Destaco o catálogo *Metamorphoses in Nineteenth-Century Sculpture* (Wasserman, 1975), pioneiro em reconhecer a importância da chamada “escultura serial” para a arte do século XIX. Conforme as palavras de Jacques de Caso, no capítulo de abertura deste volume, “nunca é demais sublinhar, a este respeito, que os artistas que criaram a escultura em série eram talentos de primeira ordem: as obras de Barye e Carpeaux são a nossa prova viva disso”¹ (De Caso, 1975: 12, tradução nossa). Cathérine Chevillot (1986), por sua vez, sublinhou a importância da adoção da técnica de fundição em areia – ao invés da cera perdida – e do advento de novos processos de redução mecânica das esculturas – como o pantógrafo de Achille Collas, na década de 1830 –, que viabilizaram a produção serial dos bronzes em uma escala apropriada aos espaços

interiores. Entretanto, a difusão dos bronzes artísticos no Oitocentos não pode ser compreendida apenas a partir das transformações técnicas que reduziram os custos de produção, sendo preciso também considerar a dinâmicas de consumo dessas obras. Nesse sentido, Adriana Van Deurs (2013) assinalou como o século XIX foi o período áureo dos bronzes decorativos na França, em razão da ascensão socioeconômica e política de uma ampla burguesia urbana, dotada de meios materiais e ávida por se afirmar como consumidora de bens culturais, assegurando a existência de um vasto mercado interessado nesses produtos. Por fim, alguns autores se voltaram a objetos mais específicos, como Florence Rionnet (2016), que analisou a trajetória da Fundição Barbedienne.

Contudo, esse permanece um campo pouco explorado no que se refere ao Brasil, ainda que importantes contribuições já tenham sido dadas. Aqui, destacam-se os estudos que abordam as instâncias de circulação e consumo das peças. Renata Gonçalves (2008) demonstrou como os bronzes artísticos foram utilizados durante as primeiras décadas do século XX, como premiação para os concursos carnavalescos cariocas, oferecidos pela imprensa, por comerciantes, pelo poder público ou mesmo por famílias abastadas. Marize Malta é autora de trabalhos que exploram o universo das artes decorativas, terreno que incluía os chamados *bronzes d'art*. Destaco o seu estudo sobre as obras do Museu Casa de Rui Barbosa, que abordou as diversas esculturas de bronze – além de pinturas e outros objetos – que compunham a mobília da antiga residência e hoje integram a coleção desta casa-museu (Malta, 2013: 525-540).

Já no que se refere ao âmbito da produção, podemos citar o trabalho de Alberto Martín Chillón (2018), que abordou a fundição artística no Rio de Janeiro no Segundo Reinado e a participação dessas empresas – em especial, da Imperial Fundição de Miguel Couto dos Santos – em exposições locais. Ana Maria Belluzzo (1988) se debruçou sobre a atuação do Liceu de Artes e Ofícios de São Paulo, que contou com uma oficina de fundição desde

meados da década de 1900, fazendo também um mapeamento das oficinas particulares presentes na cidade. Ainda no que se refere a São Paulo, destacamos o catálogo organizado por Eva Catelli (2023) e prefaciado por Fanny Lopes, que explora a trajetória do escultor Roque de Mingo (1890-1972), proprietário de uma das mais importantes empresas de fundição artística da cidade desde a década de 1920. Por fim, a introdução de Gilberto Oliveira ao catálogo *Fundição Artística no Brasil*, publicado pelo Sesi (2013), e o livro do jornalista Nicolau Abrantes (1979) nos oferecem uma revisão panorâmica sobre a história da fundição artística brasileira.

Nenhum desses trabalhos, no entanto, se volta, especificamente, ao universo de produção dos pequenos bronzes artísticos no Brasil nas duas primeiras décadas do século XX. As obras deste gênero que circulavam por aqui eram apenas de produção europeia, como seus nomes nos sugerem? Qual o papel das oficinas de fundição brasileiras neste mercado? Quais estratégias essas empresas lançaram mão para viabilizar a comercialização dos seus produtos? São algumas das perguntas sobre as quais este texto pretende lançar luz, ainda que muitas sombras permaneçam.

Este trabalho, portanto, se propõe a abordar as dinâmicas de produção e circulação dos bronzes artísticos no Brasil nas primeiras décadas do século XX, privilegiando examinar o papel da Fundição Indígena, estabelecida na então capital da República. Entre as fontes documentais mobilizadas, destacamos um catálogo ilustrado publicado em dois volumes pela própria empresa em 1908 e em 1909, inspiração para o título dado a este artigo. A partir da análise dos catálogos da Indígena, cruzados com outras fontes que revelam a circulação das suas obras – como os catálogos das Exposições Gerais de Belas Artes e artigos na imprensa –, desejamos também discutir a problemática da autoria no âmbito das chamadas “artes decorativas” ou “aplicadas” – seções nas quais eram exibidos os pequenos bronzes no Salão anual –, tanto a autoria do trabalho artístico do escultor, quanto a autoria do trabalho de fundição.

Na sala de estar: um panorama sobre o consumo

Como revela a pintura de Oscar Pereira da Silva, os bronzes artísticos estavam presentes de forma marcante no mobiliário dos espaços interiores frequentados pelas elites dirigentes desde fins do século XIX. Um conjunto de fontes bastante interessante para conhecer o ambiente doméstico das famílias mais abastadas do período é formado pelos inventários de bens apresentados na convocatória de leilões. Nessa seara, podemos citar uma série de anúncios publicados na imprensa paulista na década de 1890, de maneira geral, realizados por um mesmo leiloeiro, J. A. Leal. As famílias cujos bens eram colocados à venda estavam sempre de mudança, ou para a Europa ou para a capital da República, o Rio de Janeiro. Entre os bens arrolados, com frequência figuravam peças metálicas, de caráter utilitário ou decorativo, com eventuais menções à sua procedência europeia. Dessa forma, Theotonio Libero, cuja família retirava-se para o Rio de Janeiro, pôs à venda “bronzes florentinos” (Correio Paulistano, 1890: 4).

Por outro lado, emergem desde fins da centúria novas modalidades de consumo dos bronzes vinculadas a práticas de sociabilidade, a princípio das elites, mas que, paulatinamente, sugerem a sua apropriação por setores mais amplos – muito embora em um âmbito coletivo e não individualizado. Em dezembro de 1903, por exemplo, os vencedores do segundo e terceiro páreo de uma corrida de bicicletas no Parque Antártica, em São Paulo, receberiam “um par de jardineiras de bronze artístico” e “um luxuoso tinteiro de bronze artístico” (Correio Paulistano, 1903: 2). Em comemoração ao cinquentenário da Unificação Italiana, o Club Esperia realizou um concurso com provas de remo e corrida entre diversos clubes, entre os quais o Clube Atlético Ypiranga, o Sport Club Corinthians e o Sport Club Germania, da capital paulista, cuja premiação final era um bronze oferecido ao clube vencedor por Maria Pinotti Gamba, pertencente a uma proeminente família da comunidade italiana local (Correio Paulistano, 1911a: 5). Anos depois, em meio ao festival esportivo pró-monumento Ramos de Azevedo, transcorreu

o jogo de futebol entre os quadros do Liceu de Artes e Ofícios de São Paulo e do Grêmio Politécnico, que disputaram o bronze artístico oferecido pelo gerente do Liceu, Luiz Scattolin (Diário Nacional, 1929: 13).

Coletivos de trabalhadores ou de vizinhos também podiam organizar subscrições para oferecer bronzes artísticos a seus superiores ou lideranças comunitárias. Assim, os funcionários municipais do Rio de Janeiro presentearam com um bronze artístico o Intendente Leite Ribeiro em 1911, “em agradecimento ao projeto de aumento dos vencimentos”, e o prefeito general Bento Ribeiro, por seu aniversário (Correio Paulistano, 1911b: 2). Já a associação de vizinhos do bairro paulistano Cantareira, “Grupo União Familiar do Bom Garfo”, entregou o bronze o *Trabalho* ao seu presidente, Heitor de Andrade, também por seu aniversário (Correio Paulistano, 1911c: 7).

Em se tratando de peças de caráter múltiplo e serial, para particularizar o homenageado era possível incluir um cartão ou encomendar uma inscrição no pedestal com dedicatória especial, a exemplo da homenagem ao ex-deputado Moreira Silva, oferecida por uma comissão do Telégrafo Nacional. Entre os presentes oferecidos:

Um bronze artístico de E. Picault, representando o gênio humano, tendo na base um cartão de ouro com a inscrição: ‘os estafetas da Repartição dos Telégrafos ao seu protetor exmo. sr. dr. A. Moreira da Silva – janeiro de 1907’. (...). Estes dois objetos (...) foram adquiridos na Casa Cohen & Irmãos, nesta Capital. (Correio Paulistano, 1907a: 3)

Trata-se do escultor francês Emile Picault, autor de esculturas de tamanho reduzido, com temas heroicos e mitológicos. Uma obra de características parecidas – talvez outro exemplar editado do mesmo modelo – foi oferecido no mesmo ano de 1907 como homenagem ao Barão do Rio Branco pelos estudantes das escolas superiores do Rio de Janeiro, em razão do êxito alcançado na segunda Conferência Internacional de Haia. A obra, apresentada com o nome *Le genie de l’Avenir*, foi atribuída ao “mui conhecido escultor E. Picault”. Prossegue o jornal: “Na peanha de veludo está uma placa de ouro com a dedicatória: *Ao Barão do Rio Branco, os acadêmicos do Rio de*

Janeiro – Congresso de Haia – 1907” (grifo nosso, *Correio Paulistano*, 1907b: 2).

Como destacou Marize Malta, o expediente das placas de dedicatória afixadas à base dos bronzes artísticos está presente em muitos dos presentes oferecidos a Rui Barbosa e que hoje compõem o acervo do museu que funciona em sua antiga residência. Dessa maneira, esses bronzes, destituídos a princípio do signo da “exclusividade” e “originalidade”, ganhavam uma dimensão particular e individualizada, que se somava aos pedestais ornamentados sobre os quais eram alocados. Assim, à base da escultura *Excelsior*, do escultor Jean-Baptiste Germain, encontra-se uma placa de metal com o formato de cartão que explicita ser aquela uma homenagem oferecida pelo jornal *Correio da Manhã* [Fig. 2].



FIG. 2. Base do bronze *Excelsior*. Museu Casa de Rui Barbosa, Rio de Janeiro. Foto: autor (nov. 2022.).

Mais do que em razão de suas origens frequentemente europeias e da materialidade do metal, os pequenos bronzes eram valorizados pelo próprio conteúdo representacional das peças, que poderia sugerir ou enaltecer o caráter do seu possuidor ou destinatário. Basta considerar os nomes que lhes eram atribuídos, como *O Trabalho* – título dado a uma variedade de bronzes oferecidos a diferentes personalidades –, que sugeria o perfil laborioso do homenageado. Para Marize Malta, sua presença no espaço interior, doméstico

ou laboral, era entendida como elemento capaz de elevar o espírito dos seus moradores e frequentadores, garantindo uma boa educação, sintonizada com os patamares mais altos da “civilização”. Tendo um caráter funcional ou não, portanto, essas obras assumiam sempre uma missão precisa: educavam e refinavam o “gosto” de seus observadores diários.

Nesse sentido, parece-nos revelador um artigo do poeta e crítico francês Théophile Gautier, publicado na revista *l'Artiste* em 1858, após visitar a Fundação Barbedienne. Comentando a respeito da utilização de uma reprodução, em escala reduzida, de uma seção do friso do Partenon, da Acrópole de Atenas, para ornamentar um relógio fabricado pela empresa francesa, e já prevendo futuras críticas contra o que seria uma “profanação” da arte grega, Gautier provocou, simulando um diálogo:

O que! Um relógio? Você dirá: Que profanação! Que sacrilégio! Que decadência! – *De modo algum. Onde está o mal em se aprender sobre beleza enquanto se aprende as horas?* – Passando do Parthenon para uma lareira? Perfeitamente. Sob o pretexto de respeitar a arte, não a expulsemos das nossas casas, e agradeçamos ao Sr. Barbedienne por fazê-la entrar sob todas as suas formas.² (Gautier, 1858: 7-8, apud Jones, 2014: 47, grifos e tradução nossos)

Entretanto, ecoaram também vozes críticas, que denunciaram esse consumo como frívolo. No Brasil, assim o fez o crítico de arte Gonzaga Duque, que registrou a aversão a essas peças e ao seu consumo em *Mocidade Morta* (1899), nas palavras de Camilo dirigidas a Agrário:

A Grécia construía templos para as estátuas, os séculos passaram e as estátuas foram feitas para os templos... e depois, com o andar da civilização, *passou-se a modelar bonecos para as salas*. O boneco de sala dominou tudo, até mesmo a estatuária monumental, que se procura fazer, em nossos dias, como se fosse ornamento de salões ao alcance da curiosidade dos detalhistas. (...). Ah! nem tu sabes a raiva que esta *artezinha titiladora* me provoca!... Se ela ficasse na sua especialidade, fazendo bibeloteria para as alcovas das meninas de luxo, dos consolos e dos contadores de palacetes, se não ultrapassasse do seu fim aplicativo de anéis e berloques, de tinteiros e pesos d'escrivania, eu

a compreenderia como uma rica futilidade aceitável às exigências elegantes da vida. Mas esquecem o destino dela e fazem-na ultrajar a Arte para o gáudio de uns rotundos burguesões, aos quais a fortuna permite direitos de gente! (Gonzaga Duque, 1995 [1899]: 161-162)

Os bronzes artísticos, interpretados como “rica futilidade”, são chamados aqui de “artezinha” – no diminutivo, tanto em alusão ao tamanho das peças como as suas qualidades estéticas – “titiladora” – possível referência à vibração sonora do metal. A revolta do personagem, no entanto, era contra a influência supostamente exercida por essas obras na “Arte” – maiúscula –, a exemplo dos monumentos escultóricos, que mais pareciam ornamentos de salões nos quais predominava a preocupação com o detalhe.

Se um dos aspectos valorizados nos bronzes artísticos era justamente a sua procedência europeia, havia espaço para as empresas brasileiras neste mercado?

Nas vitrines: a produção nacional de pequenos bronzes

Durante o século XIX e até os primeiros anos do século seguinte, os bronzes artísticos mencionados na imprensa eram, de modo geral, de procedência europeia, sobretudo, franceses. Alguns eram adquiridos por casas comerciais de importação e colocados à venda em suas vitrines, onde podiam ser vistos e comprados pelo público local. Assim, os donos da casa “Ao Grão Turco”, localizada na rua do Ouvidor, anunciavam no *Almanak Laemmert* (1891: 56) serem a “única casa que recebe bronzes de Barbedienne e de outros fabricantes”.

Já no início do século XX, porém, podemos encontrar peças de aparente fabricação nacional, produzidas pelas oficinas de fundição brasileiras. Importante ressaltar, no entanto, que não localizamos evidências de que as empresas brasileiras adotassem um ritmo de produção serial ou técnicas de redução mecânica, a exemplo das casas francesas. Nesse sentido, não

apenas as limitações técnicas, mas também o restrito mercado consumidor local podia representar um poderoso freio para a produção em larga escala. A despeito disso, os bronzes artísticos se afirmaram paulatinamente como um importante mercado consumidor para as fundições brasileiras, especialmente quando consideramos que os países latino-americanos, em geral, viveram apenas parcialmente o movimento de expansão da escultura pública – designado pelos críticos contemporâneos de “estatuomania” –, analisado por Maurice Agulhon (1988) na França³. Desse modo, o universo dos pequenos bronzes se apresentava como mais atraente do que o das encomendas públicas ou privadas de monumentos, cuja frequência irregular, mesmo na capital da República, não assegurava às oficinas uma oferta constante de trabalho.

A vantagem dos ditos bronzes artísticos residia no fato de que não precisavam ser objeto de uma encomenda prévia: eram destinados ao grande público, sendo primeiro fabricados para então serem exibidos aos possíveis compradores em exposições e vitrines, sendo possível realizar mais de um exemplar a partir dos mesmos moldes. Por outro lado, poderiam ser vendidos por meio de catálogos ilustrados, fabricados sob encomenda. Ainda assim, com os moldes já disponíveis, exigiam apenas o trabalho de edição de um novo exemplar. Tal aspecto trazia implicações sobre o conteúdo representacional das obras, que deveria satisfazer às expectativas do “gosto” de um público mais amplo. Geralmente, representavam animais – como o caranguejo na mesa de Ramos de Azevedo –, símbolos religiosos, criaturas mitológicas ou figuras masculinas e femininas seminuas, de caráter alegórico, como o gênio de Picault. A aceitação do público aos bronzes de animais foi tão favorável, contudo, que surgiu uma categoria específica de escultores especializados no tema, os *animaliers*, dos quais o francês Antoine-Louis Barye foi um expoente (Reinis, 2007).

Indício da atividade das oficinas de fundição brasileiras neste ramo é a sua publicidade na imprensa. Em um anúncio publicado em 1903, no mesmo ano de sua fundação, a Artística Fundição de Pedro Vaz Ferreira em

São Paulo prometia entregar um “produto igual ao importado da Europa”. Entre as obras anunciadas, listavam-se não apenas “*grandes estátuas para praças e cemitérios*” e “*grandes monumentos*”, mas também “*bustos de tamanho natural e miniatura, medalhões e placas para túmulos, grandes escritos para paredes, santos para igrejas, estatuetas para salão*” (grifo nosso, O Commercio de São Paulo, 1903: 4). Este foi um dos primeiros estabelecimentos especializados em fundição artística que abriu as portas na capital paulista, começando a funcionar antes mesmo da oficina do Liceu de Artes e Ofícios de São Paulo, que logo se converteria na mais importante da cidade. Conforme seus anúncios, a Artística Fundição era gerida pelo escultor italiano Pasquale de Chirico (1873-1943), o que sugere que o estabelecimento contava com os serviços regulares de um artista, que poderia produzir os modelos fundidos na oficina.

No Rio de Janeiro, o destaque coube à Fundição Indígena, que abriu suas portas no início do século, mas que se apresentava como sucessora de um estabelecimento mais antigo, a Imperial Fundição de Miguel Couto dos Santos⁴. Ao longo do século, esta firma se tornou uma das mais importantes oficinas brasileiras responsáveis por projetos escultóricos, tendo anunciado também a venda de pequenos bronzes. A atuação desse estabelecimento no ramo foi tão relevante e, de certa forma, controversa, que será o foco de nossas reflexões a respeito da produção nacional e as problemáticas a ela vinculadas.

A Fundição Indígena e seu catálogo

Não apenas obras à venda

Graças a uma nota publicada no jornal *A Imprensa* em 1911, que comentava uma visita das comissões de finanças da Câmara e do Senado à Fundição Indígena, sabemos que esta empresa contava com uma exposição permanente de obras em sua sede. A publicação descreve o percurso dos membros das comissões dentro do edifício, destacando: “*Há, igualmente, no*

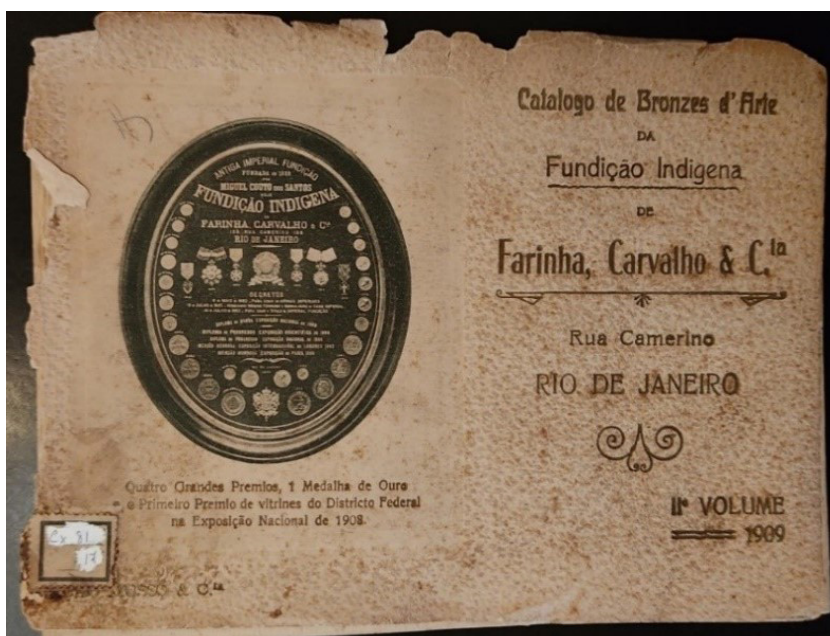
primeiro andar, uma pequena exposição de bronzes de arte, pela qual se pode fazer ideia do modo exímio por que naquela casa se trabalha e entre esses, são de uma notável delicadeza (...) o que as nossas gravuras reproduzem” (grifo nosso, A Imprensa, 1911: 1). O texto era acompanhado por uma imagem [Fig. 3] que capturava as peças em exposição.



FIG. 3. “Obras de Arte. Trabalhos da Fundação Indígena”. A Imprensa, Rio de Janeiro, n. 1.358, 10 de setembro de 1911: 1. Fonte: Hemeroteca Digital - BNDigital.

Não sabemos se os bronzes em exposição na sede da Fundação Indígena estavam à venda, ou se apenas ornamentavam o ambiente e serviam para, como dizia a nota, dar aos visitantes a ideia do exímio trabalho ali executado. Entretanto, se a exposição permanente na sede nos suscita dúvidas, contamos com uma fonte documental que parece confirmar a atuação da Indígena neste segmento: o *Catálogo de Bronzes d’Arte da Fundação Indígena de Farinha, Carvalho & Cia.*, publicado em dois volumes, nos anos de 1908 e 1909, com o selo do impressor “L. Musso & C.”⁵. A capa do seu primeiro volume reproduz a fachada do estabelecimento, enquanto a do segundo

volume exibe um quadro de medalhas e premiações recebidas [Figs. 4 e 5]. Trata-se de duas brochuras encadernadas em formato retangular, no sentido horizontal, cujas imagens foram coladas sobre as folhas, indicando uma produção artesanal. Ao todo, os dois volumes somam 36 páginas ilustradas, que exibem 55 obras.



FIGS. 4-5. "Fundição Indígena. Catálogo de Bronzes d'Arte da Fundição Indígena de Farinha, Carvalho & Cia. Rio de Janeiro, volumes 1-2, 1908-1909. Fonte: Catálogo. Fundação Biblioteca Nacional.

A confecção de catálogos, de fato, fez parte da estratégia de venda da Fundação Indígena, que não era um estabelecimento especializado em obras de arte. Anos depois, em 1932, a empresa editaria um catálogo para peças de maquinário agrícola – que incluía máquinas para beneficiar café e engenhos de cana de açúcar – em cuja capa também estampou a fachada majestosa da sua sede [Fig. 6].



FIG. 6. Fundação Indígena. *Machinas para Lavoura*. Rio de Janeiro: Carvalho, Paes & Cia, c.1932.

Fonte: Catálogo. Coleção Marta Rossetti Batista. Biblioteca do Instituto de Estudos Brasileiros – USP.

Os catálogos ilustrados foram um instrumento fundamental para as oficinas de fundição artística, que facilitou a expansão de suas encomendas. Em primeiro lugar, porque permitiam aos potenciais clientes examinar as peças fabricadas pela empresa, mesmo que essas não estivessem visíveis em uma vitrine ou mostruário. Assim, por um lado, podiam atingir um público mais amplo – até mesmo, estrangeiro – ao disponibilizar um registro visual de suas peças para aqueles que, pela distância, não poderiam contemplá-las pessoalmente. A possibilidade de produzir vários exemplares do mesmo catálogo, distribuindo-os ou vendendo-os, ampliava ainda mais o seu raio de difusão. Por outro lado, contar com um catálogo, nem que fosse apenas para oferecê-lo livremente ao cliente na própria loja, significava também que a empresa não precisaria manter exemplares de todas as suas obras em exposição permanente, o que exigiria um espaço físico muito vasto. Bastaria, portanto, conservar os moldes para a edição da peça encomendada, escolhida pelo cliente por meio das imagens disponíveis no catálogo.

Dessa maneira, os catálogos foram essenciais para aquelas empresas com uma atuação internacional, a exemplo das casas francesas que vendiam não apenas pequenos bronzes, mas também peças de mobiliário urbano como estátuas pedestres de maior tamanho, chafarizes e lampadários, como registraram Robert-Dehault, Junqueira e Bulhões sobre o Rio de Janeiro (2000). Suas obras tinham não apenas um caráter ornamental, mas também comemorativo, como a estátua de Cristóvão Colombo, de Mathurin Moreau (1822-1912), incluída no catálogo da Val D’Osne – último item da linha inferior [Fig. 7]. Um exemplar dela se encontra no jardim frontal do Palácio do Catete – Museu da República – no Rio de Janeiro.

Nos anúncios que a Fundação Indígena fazia publicar na imprensa, vemos que os catálogos também faziam parte de sua estratégia de venda, a exemplo do publicado no *Almanak Laemmert* em 1911, onde lemos “peçam catálogos” [Fig. 8]. Essa chamada indica que a empresa possuía vários exemplares à disposição que poderiam ser distribuídos aos interessados, embora sua fatura eventualmente artesanal sugira uma tiragem limitada.



FIG. 7. Société Anonyme des Hauts-Fourneaux & Fonderies du Val d'Osne. *Fonds d'art & Bronzes d'art*. Paris: Imprimerie Typographique de P. Dubreuil, 1903. Fonte: Catálogo. Kunstbibliothek, Berlin.



FIG. 8. Anúncio publicitário. *Almanak Laemmert*, Rio de Janeiro, n. 68, 1911: 1034. Fonte: Hemeroteca Digital - BNDigital.

O *Catálogo de Bronzes d'Arte* não foi, até agora, objeto de uma análise mais aprofundada, tendo sido mencionado – até onde pudemos levantar – apenas no livro do jornalista Nicolau Abrantes (1979). Segundo ele, o impresso lhe havia sido cedido pelo escultor Gilberto Mandarino, com vistas a subsidiar a produção do seu livro. Entretanto, Abrantes não desenvolve uma reflexão de fôlego sobre este documento, nem tampouco sobre a empresa que o publicou, limitando-se a citar o nome dos artistas e das obras:

Ainda pelo catálogo, cujas preciosas informações vêm juntar-se a depoimentos diretos recolhidos pelo autor, a Indígena teve trabalhando em seus ateliês, ou tendo trabalhos fundidos em suas oficinas, artistas de mérito e consagrados, como Rodolpho Bernardelli, Octávio Correa Lima, Bordallo Pinheiro, Humberto Cavina e Nicolina Vaz de Assis. Estão também promovendo a Fundição, no impresso, objetos decorativos os mais variados e peças de estatuária [...]. Entre eles, na ordem direta de sequência das páginas: um busto de mulher (bronze), de 0,315 de alt. e 0,200 de largura, e os bronzes cinzelados “mignon”,

“Napoleão I” e “Busto de Mulher”; a estátua de “Dr. Francisco de Castro”, de Bernardelli; os bustos “Colombo”, “Homero”, “Mosca Importuna”, “Ninfa”, “Dr. Teixeira Brandão” e “Comendador Halfled”, de Bernardelli, além de várias outras peças deste grande mestre, de grande beleza plástica, tais como “Cristo”, “Iracema” e “Castro Alves” (poeta). De Correa Lima e Nicolina Vaz de Assis estão, respectivamente, “Leão mal ferido” (bronze) e “Busto do Comendador Gonçalves d’Araujo”, com escultura do pedestal por H. Lavoie. Também na fundição de placas de bronze – um marco do progresso da cidade do Rio de Janeiro e do trabalho de seus administradores e engenheiros, além de objetos de decoração, de virtuosismo criativo, de linhas quase clássicas e de grande apuro técnico, a que foi feita para o Corpo de Bombeiros, “Projeto e Construção de F. M. Aguiar – 1897-1903”, com a indicação “inaugurado em 1908”, e a que foi colocada no obelisco da Avenida Central (hoje Av. Rio Branco), e que é comemorativa do término das obras desta grande via de acesso urbano, no centro da cidade. (Abrantes, 1979: 4, grifos nossos)

Nesse texto, os artistas e todas as peças estampadas no catálogo são apresentadas de maneira indistinta. Entretanto, uma análise mais minuciosa pode revelar alguns aspectos que particularizam essas obras e as diferenciam entre si.

Em primeiro lugar, não é possível afirmar que todas as peças incluídas no catálogo de “Bronzes d’Arte” estivessem disponíveis para venda à pronta entrega, ou mediante encomenda de novas edições. Por um lado, algumas correspondiam, na verdade, a esculturas comemorativas de grande dimensão executadas pela empresa e sua presença no catálogo poderia servir apenas para atestar a qualidade e a envergadura dos seus serviços. Exemplifica isso justamente a primeira imagem do livreto, representando a estátua do Dr. Francisco de Castro, modelada por Rodolfo Bernardelli [Fig. 9]. Apesar de fundida em 1908, apenas seria inaugurada em 1910 (O Paiz, 1910: 7).

Por outro lado, os dois volumes do catálogo registram uma série de obras de menor tamanho do escultor Bernardelli, que foi um assíduo cliente da Fundição Indígena. Essas obras, na verdade, embora fossem provavelmente destinadas a espaços interiores – como bustos e medalhões –, não

tinham um caráter afinado com o perfil decorativo dos bronzes artísticos de produção serial, pois eram homenagens específicas, sendo o provável resultado de encomendas particulares. Entre essas, encontramos o medalhão do Dr. Álvaro de Vilhena, além dos bustos de Dona Chrisantha, do Dr. S. Ferreira Penna, dos poetas Castro Alves e Bernardo Guimarães, do maestro Leopoldo Miguez, do Dr. Teixeira Brandão, do Comendador Halfled, do Dr. Fajardo, do Dr. Ferreira de Araújo, além de uma placa dedicada à “Exma. Sra. D. Adelina de Azevedo Macedo”, de 1906.



FIG. 9. “Escultura de R. Bernardelli. Dr. Francisco de Castro. Altura m. 2,05. Largura 0,80. Fundo m. 0,51”. Fonte: *Catálogo de Bronzes d’Arte...* op. Cit., volume 1, 1908.

Como cita Abrantes, também aparecem no catálogo obras fundidas pela empresa atribuídas a outros importantes escultores nacionais, sobre as quais não encontramos indícios de reproduções, como os trabalhos de Nicolina Vaz de Assis (1874-1941) – *Segredo* [fig. 10] e *Comendador Gonçalves d'Araújo*. O primeiro já havia sido apresentado na Exposição Geral de Belas Artes no ano anterior, sendo a única obra levada pela artista àquele certame fundida em bronze – ao lado dos gessos *Busto de Gravina*, *Cabeça risonha*, *Meditação* e *Oração* (Escola Nacional de Belas Artes, 1907: 22)⁶.

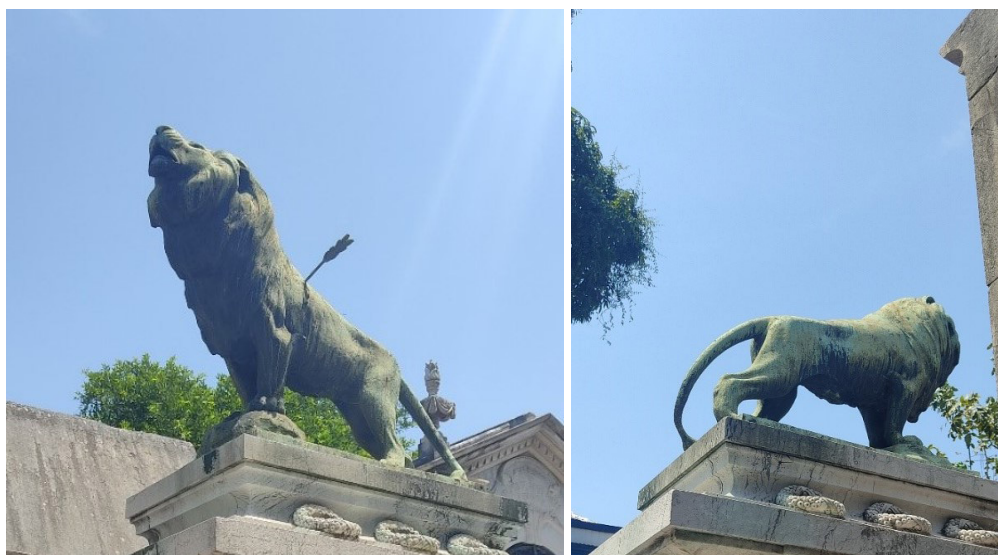


FIG. 10. "Escultura de D. Nicolina Vaz de Assis. *Segredo*. Altura m. 0,34 – Largura m. 0,30". Fonte: *Catálogo de Bronzes d'Arte...* op. Cit., volume 2, 1909.

Destacamos ainda a obra de José Otávio Correia Lima (1878-1974), *Leão mal ferido* [Fig. 11]. Esta peça, na verdade, não se constitui um pequeno bronze decorativo, apesar da temática animalista: podemos encontrá-la, representada em escala natural, no Cemitério São João Batista do Rio de Janeiro [Figs. 12 e 13]. Essa figura ganha, no contexto funerário, novo significado.



FIG. 11. "Escultura de Correia Lima. Leão mal ferido. Comprimento m. 2,01. Altura m. 1,48. Fundo m. 0,75".
 Fonte: *Catálogo de Bronzes d'Arte...* op. Cit., volume 1, 1908.



FIGS. 12-13. "Correia Lima, *Leão mal ferido*, escultura de bronze, s/d. Tumba não identificada, Cemitério São João Batista, Rio de Janeiro". Fotografia do autor, 2023.

Exemplo mais acabado de como o catálogo não apresentava, necessariamente, exemplares à venda é uma placa comemorativa fabricada para o Corpo de Bombeiros com a inscrição “*Projeto e Construção de F. M. Souza Aguiar 1897-1903. Inaugurado em 1908*”. A legenda da imagem registrava não só as dimensões da peça, mas também o seu peso. Conclui-se, portanto, que o objetivo dessas ilustrações era o de demonstrar a variada gama de serviços que a oficina poderia realizar, além de atestar a sua qualidade, incluindo os nomes dos mais importantes escultores nacionais, como Bernardelli – diretor da Escola Nacional de Belas Artes –, uma forma de convencer os comitentes e artistas a respeito da sua seriedade. Serviam, dessa forma, como uma espécie de *exemplo* de trabalhos que a casa podia realizar e, sobretudo, como *prova* de sua perícia técnica.

Vale ressaltar ainda que, diferentemente de catálogos homólogos produzidos na Europa, não há nos dois volumes nenhuma referência ao preço das obras estampadas. O catálogo parecia ser, portanto, um apoio, mas não um instrumento direto para as vendas.

Obras em circulação e à venda



FIG. 14. “Duello de rãs (do natural).
Comprimento m. 0,30. Largura m. 0,10. Altura
m. 0,17”. Fonte: *Catálogo de Bronzes d’Arte...* op. Cit.,
volume 2, 1909.

No entanto, podemos encontrar também nos dois volumes do catálogo obras que se enquadram na categoria dos pequenos bronzes decorativos, seja por suas dimensões, seja por sua temática, como *Duelo de rãs* [Fig. 14].

Por meio da imprensa, podemos testemunhar a circulação contemporânea dessas obras: um exemplar de *Duelo de rãs* foi cedido em 1909 pela Fundação Indígena para servir de premiação no concurso de melhor clube carnavalesco carioca promovido pelo *Correio da Manhã* (*Correio da Manhã*, 1909: 2). Por outro lado, essas peças aparecem em exibição nas exposições artísticas e industriais realizadas no Rio de Janeiro naqueles anos, provavelmente, com o objetivo de torná-las conhecidas ao público e estimular encomendas. No guia oficial da Exposição Nacional de 1908, consta que a Fundação Indígena expôs suas obras na sala 25 do segundo pavimento do Palácio dos Estados, entre elas, “Bronzes d’arte (nova indústria)” (Guia oficial, 1908). Tratava-se, portanto, de uma exposição contemporânea à publicação do primeiro volume do catálogo, e a menção à “nova indústria” confirma ser aquela uma empreitada recente da empresa. O *Correio da Manhã* inseriu uma descrição mais detalhada das obras expostas naquela ocasião:

Fundição em bronze: A arte nacional terá também devida, louvável e notável exibição no grande certame. (...). Será concorrente a Fundação Indígena, (...). *Dentro de uma bela vitrine de jacarandá*, com aplicações de bronze, cinzeladas e douradas, serão expostos os seguintes produtos: Bustos e pequenos animais (cópias e cinzelados), Napoleão 1, Mignon, Fantasia, Mosca importuna, Nympha, Colombo, Homero, Cabeça de mulher, Cavalo, Cabras e cabritos, Dragão (perfumador japonês), Gazeador, dois lutadores. Trabalhos de fusão somente: Mosqueteiro e tentação, originais de H. Cavina; Duelo de rãs, Lagosta, Grupo de caranguejos, Siri e caranguejo, Caranguejos isolados, Siris isolados, Guaianã (do natural), D. Carlos I e Santos Carvalho, originais de H. Cavina, Pedestal cinzelado, estilo Luiz XV, original de H. Lavoie; Eça de Queiroz e Bordallo Pinheiro, originais de Bordallo Pinheiro. (*Correio da Manhã*, 1908: 3)

A exibição das obras dentro de uma “vitrine de jacarandá” nos confirma as dimensões reduzidas daquelas peças⁷. No ano seguinte, a

fundição participou da Exposição Geral, organizada pela Escola Nacional de Belas Artes, que, além das tradicionais seções de Escultura e Pintura, em algumas edições contava também com uma seção de Artes Decorativas. A *Notícia* publicou sobre o salão de 1909:

A Fundição Indígena [...] abrilhanta a seção de Artes Decorativas de Objetos de Arte, com muitos exemplos de bronze artístico, resultados fecundos daquele estabelecimento metalúrgico. [...]. *Nos objetos de arte modelados e fundidos na Fundição Indígena, há curiosos exemplares de caranguejo, lagosta, rã, sapo e siri.* (A *Notícia*, 1909: 3, grifo nosso)

Por essa participação na Exposição Geral de 1909, a Fundição Indígena foi premiada com medalha de ouro pela comissão organizadora, demonstrando o reconhecimento de uma importante instância consagradora do campo artístico institucional brasileiro, plasmado no parecer unânime do Júri:

Conselho Superior de Bellas Artes. Capital Federal, 13 de setembro de 1909. O Jury da Seção de artes decorativas e objetos de arte, *tendo visto e apreciado* em conjunto os trabalhos apresentados na décima sexta exposição geral de Belas Artes, *resolve unanimemente* conferir a medalha de primeira classe (de ouro) à Fundição Indígena. Filinto de Almeida, presidente. Antonio Parreiras, relator. Ludovico Berna. Baptista da Costa. Augusto Girardet. (AI-EN 71, Pasta 43, Docº 71-20/Fundo Museu Nacional de Belas Artes, Rio de Janeiro, grifo nosso)

Na edição do ano seguinte, a Fundição Indígena expôs novamente bronzes artísticos, dominando a temática animal. Mais relevante, porém, é a constatação de que, efetivamente, aquelas obras foram apresentadas para a venda. É o que confirma a ficha de inscrição da empresa na exposição [Fig. 15], assinada por seus sócios proprietários “Farinha, Carvalho & C.”, na qual constam o título das obras exibidas, suas dimensões e, finalmente, o preço de cada uma. Os valores variam de 20.000 a 800.000 réis, incluindo animais – como caranguejo, cobra, crocodilo pequeno, lagartixa, peixe tubarão e sapo –, e até uma coroa floral monumental. As peças, portanto, parecem satisfazer o gosto do grande público, seja para a decoração dos espaços interiores, seja para o uso funerário e comemorativo geral.

1ª via

Nº 35

A Comissão Directora da 17.^a Exposição
Geral de Bellas-Artes.

O abaixo assignado, de nacionalidade proprietários da
natural da Fundação Indígena, de idade de
discipulo de _____ premiada com
Grande Premio na Exposição Nacional de 1908 e com Medalha de
ouro na 16.^a de Bellas-Artes ^{em 1908} residente a Rua Camerino 150.
envia, para figurar na Exposição Geral de Bellas-Artes, os
seguintes trabalhos:

TITULO	Dimensões	Preço
✓ 1 Corôa monumental de flores (do natural) 0,45		800/000
1 Busto Traupo Vianna (Girardet) 0,42 de alto.		
✓ 1 Plato de cobre repousse "Visita da Exposição de 1908"		
com 0.36 x 0.25		400/000
✓ 1 Adequeiro (esboço) com 0,25		60/000
✓ 1 Sapo (do natural) " 0,14		10/000
✓ 1 Cobra " " " 0,25		20/000
✓ 1 Peixe tubarão " " " 0,28		8/000
✓ 1 Crocodilo pequeno " " " 0,17		18/000
✓ 2 Caranguejos " " " "		45/000
✓ 1 Grupo de " " " "		58/000
✓ 1 Lagartixa " " " "		20/000

Rio de Janeiro, 15 Agosto de 1910.

Assignatura do Expositor Farinha, Carvalho & C.

FARINHA, CARVALHO & C.
FUNDAÇÃO INDIGENA
Rua Camerino 126 - RIO DE JANEIRO

FIG. 15. Ficha de inscrição da Fundação Indígena na 17ª Exposição Geral de Belas Artes. Rio de Janeiro, 15 de ago. de 1910.

Fonte: AI-EN 71/Fundo Museu Nacional de Belas Artes.

O mesmo caráter comercial se fez presente no Salão de 1916. Logo no início do catálogo foi inserida uma lista de preços das obras exibidas [Fig. 16], que incluía todas as peças apresentadas pela fundição na seção Artes Aplicadas.

LISTA DE PREÇOS		
Gravura e lithographia		
N. 522.....		50\$000
" 523.....		50\$000
" 524.....		50\$000
" 525.....		50\$000
" 526.....		50\$000
" 527.....		50\$000
" 528.....		50\$000
" 529.....		60\$000
Artes applicadas		
N. 571— 50\$000 cada um.		
" 573.....	1:000\$000	
" 574.....	1:000\$000	
" 575.....	600\$000	
" 576.....	600\$000	
" 577.....	412\$000	
" 578.....	550\$000	
" 579.....	135\$000	
" 580.....	412\$000	
" 581.....	525\$000	
" 582.....	225\$000	
" 583.....	150\$000	
" 584.....	375\$000	
" 585.....	187\$000	
" 586.....	225\$000	
" 587.....	150\$000	
" 588.....	135\$000	
" 589.....	120\$000	
" 590.....	128\$000	
" 591.....	290\$000	

FIG. 16. Lista de Preços. Artes Aplicadas. Fonte: *Catálogo da 23ª Exposição Geral de Belas Artes*. Rio de Janeiro: Tipografia do "Jornal do Commercio" de Rodrigues & C., 1916, s/p. BNDigital.

Nota-se, porém, na ficha de inscrição para o Salão de 1910 [Fig. 15], que cada uma das obras expostas era antecedida por um numeral, indicando a sua quantidade. Todas eram expostas em exemplares únicos,

sendo que apenas *Caranguejo* contava com um segundo exemplar. A mesma coisa acontece no Salão de 1916: no catálogo dessa mostra [Figs. 23 e 24], embora não constem numerais em todos os itens, vê-se o número “2” entre parêntesis acompanhando apenas *Napoleão* e *Caranguejo*, sinalizando serem as únicas que contavam com uma cópia.

O reduzido número de exemplares assinalados, portanto, nos indica os limites dessa “nova indústria”: uma produção quantitativamente modesta e que não pode ser superdimensionada. Isso explica, inclusive, a dificuldade para localizar outras reproduções visuais das obras além do catálogo. Ainda que os bronzes decorativos representassem um importante mercado, diante das escassas encomendas públicas e privadas de escultura monumental, é certo também que as empresas brasileiras não contavam nem com a capacidade produtiva das empresas europeias, nem com a sua clientela mundial. O longo período de produção desses bronzes, contudo, cujos nomes se repetem nos catálogos dos salões e exposições desde 1908 até meados da segunda década do século, atesta a constância e a perenidade da atuação da Indígena nesse campo.

O leitor mais atento deve ter percebido que, entre esses pequenos bronzes discutidos nessa seção, de maneira geral, nenhum deles tem a sua autoria artística designada, nem nos dois volumes do catálogo da empresa, nem nos artigos publicados na imprensa. Poderiam ser obras cujos modelos foram produzidos por algum escultor ou modelador empregado da Fundação Indígena, cujo vínculo laboral acabou por deixar no anonimato o seu nome próprio em benefício da sua empresa empregadora, quem efetivamente tomava parte nos certames. Como veremos mais adiante, entre os empregados da Indígena havia naqueles anos um escultor: Humberto Cavina. Essa hipótese, porém, não é válida para todas as obras, cujos autores não eram tão anônimos quanto se imagina à primeira vista. Refletir sobre esse tema nos transporta, por fim, para o campo das autorias, tanto do trabalho artístico como do trabalho de fundição.

O dilema das autorias

Podemos encontrar um grande número de obras estampadas no catálogo não atribuídas a nenhum artista, a exemplo das peças Siri e Caranguejo [Fig. 17].



FIG. 17. "Siri. Do natural. Caranguejo". Fonte: *Catálogo de Bronzes d'Arte...* Op. Cit., volume 1, 1908.

Chamamos a atenção para a descrição “do natural”, presente também na legenda de outras imagens, como o *Sapo*, levado à Exposição Geral de 1910, e o *Abacaxi*, que estava em exposição permanente na sede da empresa. Essa indicação, a princípio, determina que os bronzes possuíam dimensões naturais. No entanto, acompanhando a análise feita pelo pesquisador Giuseppe Rizzo sobre o fundidor Clemente Papi – atuante em Florença na segunda metade do século XIX –, é possível que “do natural” indique também que as peças foram fundidas em bronze utilizando como modelo os próprios “objetos” naturais – ou seja, por meio da técnica de sobremoldagem da fruta

e do corpo dos crustáceos e anfíbios. O próprio Clemente Papi apresentou, na Exposição Universal de Nova Iorque de 1853, a obra *Testa di cinghiale* (cabeça de um javali), indicada no catálogo como “*modellata dal vero*”, ou seja, fabricada a partir da cabeça de um animal real (Rizzo, 2010: 303). Tal hipótese explicaria, portanto, a ausência de atribuição de autoria artística para essas peças do catálogo da fundição, dado que não seria necessário o trabalho de concepção criativa e autoral de um escultor para a sua produção. Como no caso de Papi, este expediente conferia autonomia às fundições, que não precisariam aguardar pelo trabalho de um artista, ou mesmo repartir com ele os seus lucros⁸.

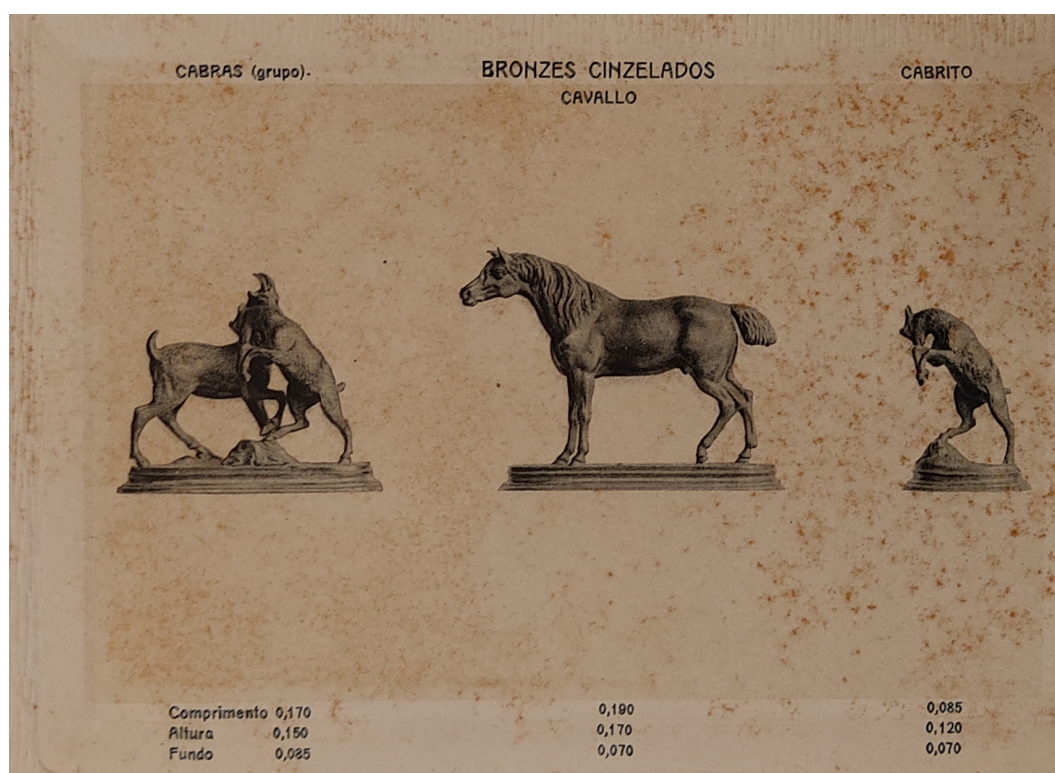


FIG. 18. “Bronzes cinzelados. Cabras (grupo). Comprimento m. 0,170, Altura m. 0,150, Fundo m. 0,085. Cavallo. Comprimento m. 0,190, Altura m. 0,170, Fundo m. 0,070. Cabrito. Comprimento m. 0,085, Altura m. 0,120, Fundo m. 0,070”.

Fonte: *Catálogo de Bronzes d'Arte...* Op. Cit., volume 1, 1908.

Contudo, essas não foram as únicas peças cuja autoria não foi atribuída nos catálogos. Nos dois volumes, encontramos também representações de

animais sob o título de “bronzes cinzelados” [Fig. 18], cuja autoria artística também é ocultada. Essas obras não poderiam ser representações “do natural”, pois representavam animais de grande porte em escala reduzida. Como o abacaxi, o caranguejo e o siri, por seu caráter e suas dimensões, estas poderiam atrair um público mais amplo.

Também sob o título “Bronzes cinzelados” se encontra outro conjunto de peças [figs. 19 e 20]. São bustos, alguns de caráter genérico e alegórico (*Busto de mulher*, *Fantasia* e *Mignon*) e, outros, de caráter histórico, como a figura *Napoleão*. Há também os retratos de *Colombo* e de *Homero*, além dos bustos femininos *Mosca Importuna* e *Nympha* – estes últimos, sem a designação “bronzes cinzelados”. Nenhuma dessas peças é atribuída a qualquer escultor, nacional ou estrangeiro.



FIG. 19. “Bronzes cinzelados. *Phantasia*. Altura 0,315, Largura 0,200. *Mignon*. Altura 0,180, Largura 0,100. *Napoleão I*. Altura 0,190, Largura 0,130. *Busto de Mulher*. Altura 0,125, Largura 0,060”. Fonte: *Catálogo de Bronzes d’Arte...* Op. Cit., volume 1, 1908.



FIG. 20. "Colombo, Largura 0,10, Altura 0,15, Peso K. 0,850. Homero, Largura 0,10, Altura 0,15, Peso K. 0,850. Mosca Importuna, Largura 0,11, Altura 0,19, Peso K. 1,450. Nympha. Largura 0,085, Altura 0,135, Peso K. 0,500". Fonte: *Catálogo de Bronzes d'Arte...* Op. Cit., volume 1, 1908.

Para refletirmos de forma mais aprofundada sobre o tema das autorias – no plural, tanto do artista como do fundidor –, nos concentraremos em uma dessas obras: o busto feminino *Mignon* [Fig. 21]. A partir deste exemplo em particular, esperamos propor problemas e reflexões pertinentes para a análise das outras obras do catálogo, assim como para o tema dos pequenos bronzes em geral.



FIG. 21. Detalhe do busto *Mignon*. Fonte: *Catálogo de Bronzes d'Arte...* Op. Cit., volume 1, 1908.

A escolha por concentrar nosso foco em *Mignon* se justifica pelas potencialidades que este estudo de caso nos oferece: além do busto figurar no primeiro volume do catálogo publicado em 1908 e aparecer em várias exposições, podemos encontrar fotografias atuais da obra, disponíveis em sites de leiloeiros brasileiros. Essas fotografias registram a presença da assinatura “Fundição Indígena. Rio”, inserida na base do exemplar em questão⁹. Assinaturas dessa natureza foram frequentemente deixadas pelas casas de fundição para identificar as suas obras, acrescentando-se o termo “Fundição”, “Fund. Art.” ou “Fundido por” antes do nome do fundidor ou da oficina, para se diferenciar da marca deixada pelo artista, constituindo-se, de maneira geral, uma reivindicação da execução do trabalho de fundição.

Apesar de não ter sua autoria atribuída no catálogo, podemos identificar o artista por trás de *Mignon*: o escultor Emmanuel Villanis (1858-1914), formado na Academia Albertina de Turim. Convém apresentar aqui a biografia deste artista, incluída no vasto catálogo de escultores e fundidores organizado por Berman:

Emmanuele Villanis (ou Villani) foi talvez o escultor mais prolífico do período vitoriano tardio e do início da *Art Nouveau*. Embora nascido em Itália, realizou a maior parte do seu trabalho na França, onde as suas esculturas eram geralmente fundidas sob o selo da *Société des Bronzes de Paris* [...]. As obras de Villanis são quase exclusivamente de temas femininos. As suas esculturas de bustos, que superam a sua produção de figuras completas em cerca de 20 para um, são facilmente reconhecidas pela rolagem artística do nome do sujeito por baixo do seu rosto. [...]. Embora as suas obras estejam por todo o lado, pouco se sabe sobre o homem por detrás das cabeças de deusas.¹⁰ (Berman, 1974: 62, tradução nossa)

Ainda que Harold Berman se equivoque sobre o local de nascimento de Villanis – que era Lille, na França – seu verbete biográfico ilumina a trajetória desse personagem, envolvido com a produção em massa de bronzes decorativos, cujo perfil se assemelhava a Mignon: bustos femininos, com o nome da figura gravado na base. Vemos ainda que Villanis realizava, frequentemente, a fundição de seus bronzes na *Société des Bronzes de Paris*, empresa francesa que atuou no mercado entre fins da década de 1870 e 1930¹¹. Ainda mais esclarecedor é o livro de Pasqual Launay, um catálogo intitulado *Emmanuel Villanis: un sculpteur Art Nouveau*, publicado em 2004 e dedicado especialmente à vida e à obra desse artista. Sobre *Mignon*, Launay comentou:

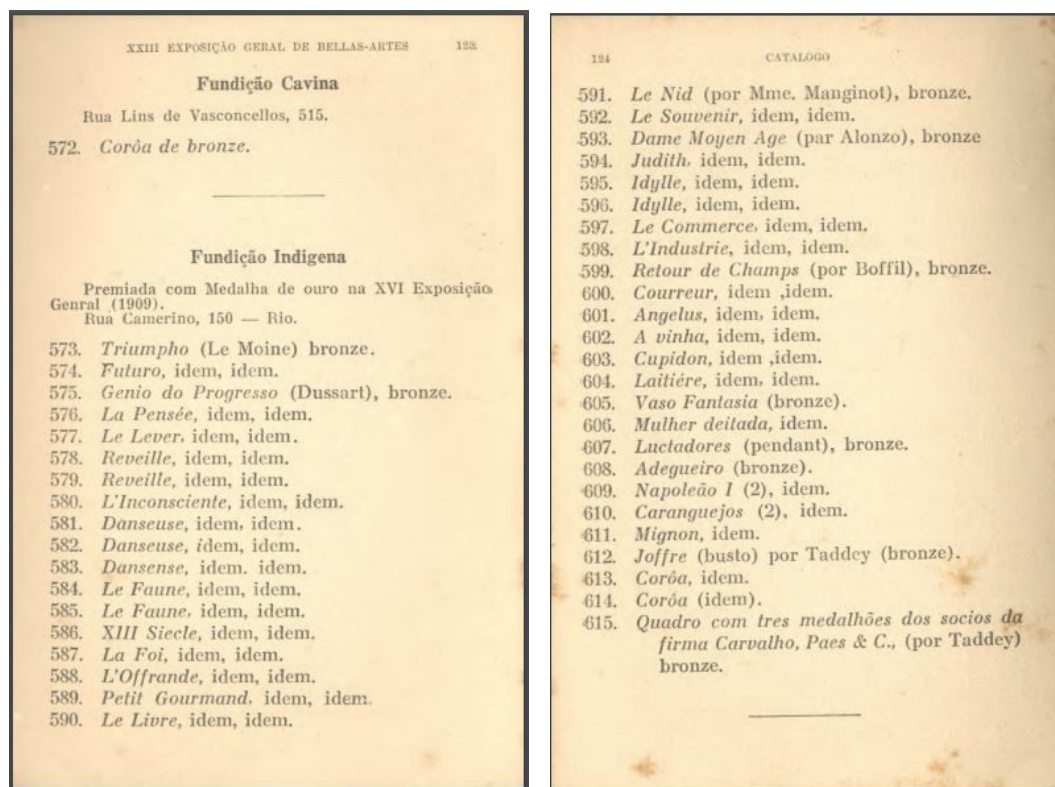
O busto de Villanis mostra uma jovem mulher nua. Vários fios de cabelo sobressaem do lenço que lhe envolve a cabeça e os seus longos cabelos cobrem parcialmente o ombro direito. O rosto está inclinado para a esquerda e o olhar está dirigido na mesma direção, para o chão. Assinada na parte de trás do ombro esquerdo. Título na parte da frente da base. A inscrição *Salon 1896* aparece no lado esquerdo da base. Neste Salão, o estatuário expôs o modelo em gesso deste busto, que pertenceu à Maison L. Ulmann. Esta fundição produziu-o em bronze em cinco tamanhos. A: 57 cm/ 42 cm/ 36 cm/ 19 cm/12 cm. ¹²(Launay, 2004: 102-105, tradução nossa)

O primeiro fundidor de *Mignon*, portanto, foi a casa “L. Ulmann”. Na seção dedicada aos fundidores de Villanis, Launay apresenta melhor esta empresa:

A Maison L. Ulmann estava situada à rue de Turenne, 103 - 75003 Paris. O selo redondo desta fundição encontra-se na estatueta L'AMOUR DE L'ART. Encontra-se também no interior do busto DIANE (segunda versão) e nos bustos IDA, MIGNON, MOË, ORIENT e PARISIENNE¹³. (Launay, 2004: 30, trad. nossa)

Dessa forma, constata-se que o busto *Mignon* foi produzido por um artista europeu, exposto em gesso na Europa e fundido, a princípio, por uma empresa de fundição francesa. Essa situação se repetia para outras obras, como aquelas levadas à Exposição Geral de 1916. Diferente do que vimos até aqui, a autoria dessas peças foi agora textualmente atribuída no catálogo de 1916 [Fig. 22 e 23]. Algumas delas possuem nomes franceses e pertencem a artistas estrangeiros, especialmente ao escultor francês Gustave Dussart (1875-1952). Encontramos ainda o nome de Dominique Alonzo, escultor francês cujas obras – em geral, estatuetas representando figuras femininas – foram editadas pela Fundição Edmond Etling & Cie, em Paris¹⁴. Destacamos também Antoine Bofill (1875-1925), escultor espanhol que trabalhou na capital francesa, autor de pequenos bronzes que fez fundir na França, na Alemanha e na Áustria¹⁵. Os outros nomes citados são Le Moine, Mme. Manginot e Taddey. Além da Exposição Geral, algumas dessas obras – de Dussart, Alonzo e Bofill – seriam incluídas na exposição de pinturas de Levino Fanzeres, realizada no mesmo ano no Rio de Janeiro. Conforme O Paiz (1916: 3), tratava-se de “trabalhos artísticos da Fundição Indígena”.

A questão que imediatamente nos surge é: como a Fundição Indígena, situada do outro lado do oceano, na periferia do circuito artístico mundial que tinha em Paris o seu centro de gravidade, pôde reproduzir em bronzes obras de consagrados artistas do momento, que possuíam contratos com importantes fundições europeias, cujo ritmo de trabalho serial era capaz de distribuí-las por diversas latitudes do Globo? Diante desse cenário, podemos propor algumas hipóteses explicativas, ainda de caráter preliminar e exploratório.



FIGS. 22-23. Obras da Fundação Indígena na Exposição Geral. Fonte: *Catálogo da 23ª Exposição Geral de Belas Artes*. Rio de Janeiro: Tipografia do "Jornal do Commercio" de Rodrigues & C., 1916, p. 123-124.

A primeira delas seria a Fundação Indígena ter adquirido, diretamente com os escultores, como Villanis, ou, mais provavelmente, com as casas de fundição, como a Maison L. Ulmann, os direitos para a reprodução das obras em questão, obtendo assim acesso aos moldes utilizados para a fabricação de suas próprias cópias. Nesse sentido, apesar de L. Ulmann ser o fundidor de *Mignon*, podemos encontrar também o selo da casa alemã "SANSON SUCC. HAMBURG" em um de seus exemplares, comercializado em um site de leilões na Alemanha¹⁶. Tendo acesso aos moldes ou aos modelos em gesso das obras cedidos pelo fabricante original, a Fundação Indígena poderia realizar o processo de edição em bronze dos novos exemplares, inserindo neles a sua própria marca. Como argumenta Claire Jones:

Os fabricantes de bronze também alargaram os seus catálogos através da aquisição de modelos pertencentes a outros fabricantes. Em 1862, por exemplo, o The Art Journal referia que G. J. Levy era o sucessor da “há muito famosa firma de Vitzth & Co.”, cuja “grande coleção de obras de variada ordem” incluía “as produções de Pradier, Cumberworth, Duret, Schoenwerck, Carrier & c., os principais desenhistas de obras dessa classe”. Levy cessou a sua atividade em 1876 e a venda subsequente, durante quatro dias, de 450 modelos em bronze indica claramente que foram vendidos com todos os direitos de reprodução. Este fato indica que o seu valor reside no seu potencial de reprodução para a indústria e não como peças únicas vendáveis ao público em geral. Catálogos publicados deste gênero são possivelmente a fonte mais extensa para identificar os nomes de escultores específicos com modelos particulares e com empresas específicas. [...]. No entanto, estas também são problemáticas na medida em que a relação entre o escultor e o fabricante permanece pouco clara. A presença de um determinado modelo no catálogo de uma empresa não garante que tenha sido encomendado por essa empresa, uma vez que o modelo pode ter sido revendido por outra empresa.¹⁷ (Jones, 2014: 27, grifo e tradução nossos)

Como não localizamos um fundo documental pertencente à Fundação Indígena, nem em arquivos públicos, nem em arquivos privados e familiares, não alcançamos confirmar a existência de contratos dessa natureza. Um caminho possível, que não pudemos explorar, seria consultar os fundos documentais sobre as empresas de fundição europeias originalmente detentoras desses direitos, para verificar a eventual existência de acordos com a Fundação Indígena.

Por outro lado, outra hipótese factível seria a Fundação Indígena ter produzido seus exemplares sem adquirir os direitos de reprodução das obras. Diante da impossibilidade, portanto, de acessar os moldes cedidos pelo fundidor original ou pelo escultor, a empresa brasileira poderia tê-los fabricado utilizando como modelo um exemplar disponível da obra já fundido em bronze, através de uma sobremoldagem. Até o início da década de 1910 ainda não existiam no Brasil leis que resguardassem os direitos de reprodução, no nosso país, de obras de autores e artistas estrangeiros

publicadas ou editadas no exterior, de maneira que tal operação não implicaria, à primeira vista, uma violação à legislação vigente¹⁸. Conforme Élisabeth Lebon, uma das maiores preocupações das fundições francesas, como Barbedienne, Thiébaut e Susse, era justamente com as reproduções não autorizadas realizadas por empresas estrangeiras: “na virada dos séculos XIX e XX, Albert Susse trabalhou arduamente e com algum sucesso para impor regulamentações sobre a sobremoldagem, as contrafações (ele rastreou falsificadores até na América) e a composição do metal utilizado” (Lebon, 2003: 37).

Ainda tendo como referência as análises de Élisabeth Lebon, é preciso ressaltar que nem sempre a presença de uma assinatura significava, necessariamente, que o bronze havia sido fundido pela empresa que deixou a sua marca. Diz ela:

Convém recordar que a marca aplicada pelo editor, tanto mais escrupulosamente quanto a reputação da empresa, não significa necessariamente que o bronze tenha sido fundido por ele. Os “fabricantes”, por definição, terminam em suas fábricas os produtos semiacabados: no caso do bronze, trata-se das operações de montagem, de cinzelamento e de pátina. Estes produtos são-lhes entregues em bruto pelos fundidores com quem subcontratam as suas edições.¹⁹ (Lebon, 2003: 38, trad. e grifo nossos)

A designação de “bronzes cinzelados” que encontramos nos dois volumes do catálogo, portanto, sob a qual se reúnem várias obras, entre elas *Mignon* e outros bustos alegóricos, poderia indicar que aquelas peças tiveram apenas a sua superfície cinzelada pela empresa brasileira. Mais uma vez, a confirmação dessa hipótese dependeria do acesso aos arquivos da Fundação Indígena. À primeira vista, porém, nos parece pouco provável que as casas francesas em questão estabeleceriam parcerias do gênero com uma empresa estrangeira do outro lado do oceano Atlântico, fornecendo-lhe seus produtos semiacabados²⁰.

Por fim, uma última hipótese, mais remota, seria a empresa carioca ter importado ou adquirido essas peças fundidas e acabadas na Europa, como

o bronze *Mignon*, com a finalidade de apenas revendê-las no Brasil. Essa operação se assemelharia àquela das casas importadoras já mencionadas, como Ao Grão Turco e Cohen & Irmãos, que desde o século XIX importavam bronzes da França. Alguns aspectos, porém, fragilizam essa hipótese. Em primeiro lugar, a Indígena era uma oficina de fundição e não uma casa importadora, orgulhosa em seus anúncios publicitários por “nacionalizar” essa indústria – “sem receio de competência com a estrangeira” [Fig. 8]. Nesse sentido, apenas incluir a sua assinatura em uma peça vazada em bronze e totalmente executada por outra empresa poderia ser algo muito mais controverso do que fundir obras sem negociar seus direitos, colocando em risco a reputação da empresa. Devemos considerar que as obras foram exibidas não apenas para o grande público leigo, mas também para uma assistência familiarizada com objetos artísticos – como seriam os frequentadores do salão anual da ENBA, ou mesmo aqueles que visitaram a exposição de Fanzeres –, sem gerar nenhum tipo de contestação ou debate na imprensa, obtendo, inclusive, um reconhecimento consagrador oficial por essas iniciativas – a medalha de ouro no Salão de 1909. Essa premiação, somada às constantes notas publicadas na imprensa e citadas ao longo deste artigo, demonstram que os pequenos bronzes da Fundição Indígena não passaram despercebidos aos olhos da crítica contemporânea.

Examinando as fotografias atuais da obra, disponíveis nos sites de leiloeiros brasileiros, é curioso constatar que a inscrição “*Fundição Indígena. Rio*” não se acomoda bem ao local onde foi incluída: a assinatura está inscrita sobre uma faixa horizontal, visivelmente rebaixada e limada ou raspada, que se contrapõe à superfície mais rugosa da peça, enquanto a palavra “Rio” aparece sobre a margem inferior desta faixa rebaixada, como se não tivesse cabido dentro da “linha” superior²¹. Devemos lembrar que as assinaturas e demais inscrições, tanto do escultor como do fundidor, poderiam ser inseridas nas peças tanto antes do processo de fundição – por exemplo, sobre a cera, no caso das peças fundidas por cera perdida – como depois do vazamento do metal, durante o processo de cinzelamento do bronze. Em *Mignon*,

é de se supor que a assinatura foi uma inserção posterior, mas isso não nos permite chegar a maiores conclusões sobre a autoria de sua fundição.

Mignon também aparece à venda em sites de leilões mundo afora, às vezes, com pátinas de coloração diferente – e, obviamente, sem incluir qualquer assinatura da Fundição Indígena²². As únicas inscrições que se repetem, além do nome do escultor em um dos ombros da figura, é “Salon 1896”²³. O mesmo acontece com outras peças, como o busto feminino *Nymphe*, também apresentado no catálogo da Indígena de 1908²⁴. A dificuldade para encontrar fotografias atuais ou exemplares físicos das outras peças aqui citadas, e verificar a presença da assinatura da Indígena, nos impede de estender essa reflexão para o conjunto de seus bronzes *d’art*.

Por outro lado, podemos nos questionar por qual razão tanto os catálogos da Fundição Indígena de 1908-9, como os catálogos da própria Exposição Geral da ENBA (à exceção do Salão de 1916), não incluíram o nome dos artistas responsáveis pelas peças, como Emmanuel Villanis. Por que isso não gerou reações entre os críticos de arte e frequentadores mais eruditos dos salões? Devemos lembrar que essas peças ocupavam a seção de Artes Decorativas ou Aplicadas, cujas obras em exibição não eram valorizadas, necessariamente, pela originalidade e pela criatividade de sua concepção artística, ou seja, por ser o trabalho de um *artista-autor*. Nesse sentido, ainda que algumas delas, como *Mignon*, fossem obras autorais – ou seja, cujo nome dos escultores era conhecido e difundido –, elas não estavam inseridas na seção de Escultura do Salão, tendo como expositor o próprio artista. Estavam em exibição como demonstração da qualidade e perícia técnica de um estabelecimento comercial e industrial. Era, portanto, o trabalho da Fundição Indígena, e não do escultor ignorado, que era exibido ao público. Ilustra isso o fato de que outras obras incluídas nos dois volumes dos catálogos de 1908-9, mas que eram assinadas por escultores locais, também participaram das Exposições Gerais da ENBA. No entanto, embora fossem trabalhos fundidos pela Indígena, foram expostos na seção de Escultura por seus próprios autores-artistas, sem qualquer menção à casa fundidora

nos catálogos do Salão nacional. Como exemplo, citamos os bustos de *Castro Alves* e *Ferreira de Araújo*, de Bernardelli, obras expostas em 1909, no mesmo ano que a Fundação Indígena exibiu na seção de “Artes decorativas e objetos de arte” uma diversidade de bronzes artísticos – como caranguejo, lagosta, rã, sapo e siri.

Para concluir esta seção, é preciso ressaltar que nem todas as obras dos artistas estrangeiros mencionados aqui tiveram sua produção ou circulação no Brasil integralmente atreladas à Fundação Indígena. Um exemplo disso é o escultor Antoine Bonfill, de quem, como visto, a Fundação Indígena havia exposto obras no Salão de 1916 e na Exposição Fanzeres. De sua autoria era também a estatueta *En Avant* (às vezes referida como *L’Epave*), oferecida como prêmio anual para as regatas de remo no Rio de Janeiro desde o ano de 1901, antes mesmo de a Fundação Indígena ter se estabelecido no mercado com este nome. Segundo uma crônica publicada no *Jornal do Commercio*, assinada por José da Praia (1917: 6), aquele bronze havia sido adquirido na Rua do Ouvidor – onde, como já vimos, ficava a casa Grão Turco, que revendia bronzes importados da Europa²⁵. O bronze, “devido ao buril de A. Bonfill”, representava “em 70 centímetros de altura, o tipo robusto e sadio de um homem do mar preparado para o salvamento de um náufrago” (*Jornal do Brasil*, 1901: 6).

Depois de sua gravura ser publicada em 1901 no *Jornal do Brasil*, retratos do mesmo bronze voltaram a surgir na imprensa nos anos seguintes, sempre se referindo às premiações do campeonato carioca de remo [Fig. 24]. O próprio texto de José da Praia ironizava a itinerância da estatueta: “(...) o mais cobiçado de quantos e quantos ‘bonecos’ andam por aí aos trancos, de ano para ano, de clube para clube!” (Praia, 1917: 6, grifo nosso). De fato, constava no regulamento da competição que a obra *En Avant* era “transmissível todos os anos, ficando sob a guarda da sociedade vencedora por até 15 dias antes do campeonato seguinte” (*Jornal do Commercio*, 1914: 7). “Este prêmio em caso algum ficará sendo de propriedade de qualquer sociedade” (*Jornal do Commercio*, 1911: 3). A mesma estatueta era, portanto, periodicamente

oferecida ao novo clube vencedor, o que, mais uma vez, nos chama a atenção para o fato de que os bronzes artísticos, fossem eles produzidos no Brasil ou no exterior, eram sempre caros e pouco numerosos.



FIG. 24. "O lindo bronze *En Avant* de Boffil, o prêmio do campeonato do Rio de Janeiro, [...]". Revista da Semana, Rio de Janeiro, ano 13, n. 643, 7 de setembro de 1912: 19. Fonte: Hemeroteca Digital - BNDigital.

Novas dimensões autorais

Se, por um lado, obras como *Mignon* não receberam a devida referência de autoria artística, ainda que se tratasse de artistas contemporâneos e reconhecidos, o segundo volume do catálogo incluiu a ilustração de peças que foram devidamente atribuídas, uma vez que correspondiam a reproduções de obras consideradas canônicas dentro da arte ocidental: o *Perseu com a cabeça de Medusa* [Fig. 25], do escultor e ourives florentino Benvenuto Cellini (1500-1571), e o *Mercurio Volante* [Fig. 26], de Giambologna (1529-1608).



FIG. 25. “Pérseo de Benvenuto Cellini. Altura total m. 1,24. Largura m. 0,23. Base de mármore com 3 baixos-relevos de m. 0,135 x 0,10”. Fonte: *Catálogo de Bronzes d’Arte...* Op. Cit., volume 2, 1909.



FIG. 26. “Escultura de Giovan Bologna. Mercurio. Cópia do Museu Nacional de Florença. Altura total m. 1,75. Largura m. 0,50, Fundo m. 1,00. Pedestal Madeira do Brasil — Altura m. 0,60, Base m. 0,47 x 0,42”. Fonte: *Catálogo de Bronzes d’Arte...* Op. Cit., volume 2, 1909.

Mercurio vinha acompanhada da descrição: “Cópia do Museu Nacional de Florença”. Considerando que essa peça, diferentemente do *Perseu* de Cellini, possuía no catálogo dimensão semelhante à da obra original, é possível que a Fundação Indígena tenha adquirido uma cópia de gesso da obra florentina, a partir da qual poderia ter produzido seus exemplares de bronze. Como é sabido, ganhou força desde o XIX um comércio mundial – oficial e paralelo – de venda de cópias de gesso de esculturas de grande renome, tanto pertencentes à tradição clássica greco-romana, como a *Vitória de Samotrácia*, quanto aquelas dos mestres renascentistas, como Cellini e Giambologna. Algumas dessas cópias foram produzidas a partir das obras originais,

realizadas e comercializadas pelas próprias instituições museais que as custodiavam, a exemplo do *Atelier de Moulage* do Museu do Louvre, cujas reproduções foram adquiridas por diversos museus americanos, conforme demonstrou Milena Gallipoli (2021). Por sua vez, os museus italianos – como o Bargello, onde se encontra o *Mercurio* – não contavam com ateliês próprios para a fabricação e comercialização de cópias de suas obras. Apesar disso, havia oficinas privadas de moldadores de gesso dedicadas a essa atividade, que se mobilizavam para requerer ao Ministério de Instrução Pública italiano as permissões necessárias para a tomada dos moldes. Exemplo disso era a figura de Oronzio Lelli em Florença, que realizou uma cópia em gesso do grupo *Judite e Holofernes*, do escultor Donatello (1386-1466), para o *Metropolitan Museum of Art* de Nova Iorque em fins do século XIX (Gallipoli, 2021: 209-210). Uma vez que conseguiam autorização para tomar os moldes de uma obra, poderiam, eventualmente, incluí-la em seu catálogo e negociar novas reproduções para outros clientes. O próprio Lelli já havia realizado uma cópia do *Mercurio* para a Gipsoteca do *Istituto Statale d’Arte*, em Florença²⁶.

Enquanto para os consumidores possuir esses bronzes em casa ou no escritório, ao alcance do seu olhar cotidiano e das visitas eventuais, representava uma forma de apropriação privada de obras consagradas do cânone artístico ocidental, poder reproduzi-las e oferecê-las à sua clientela também era um motivo de prestígio para as casas de fundição do entresséculos. Mais do que um mercado potencialmente lucrativo, constituía-se uma autoafirmação de labor especializado e de sua capacidade de executar reproduções que fizessem jus às obras-primas originais. É claro, circulavam também nesse mercado não apenas reproduções a partir dos originais, mas também “cópias das cópias”, que perdiam a sua qualidade plástica à medida que se afastavam da “matriz” original ou reutilizavam muitas vezes os mesmos moldes.

Por fim, devemos mencionar ainda uma outra camada de autoria que perpassa os bronzes do catálogo: a de um empregado da Fundação Indígena, Humberto Cavina (c. 1880-1941)²⁷. Ele era natural de Florença, na Itália,

onde havia sido discípulo do escultor Urbano Lucchesi²⁸. Naquele período, os membros da família Cavina – Humberto, seus irmãos e seu pai Rômulo –, haviam acabado de chegar ao Brasil e trabalhavam como fundidores na Fundição Indígena, de onde se retirariam pouco depois para abrir o seu próprio estabelecimento, a Fundição Cavina (Oliveira, 2012: 23)²⁹. De Humberto Cavina, há no catálogo dois bustos do rei português *Carlos I*, além do *Busto de Santos Carvalho*, dono da Fundição Indígena³⁰. Esta última obra, por sua temática, parece corresponder a um encargo recebidos pelo jovem artista na qualidade de empregado da empresa. Vale destacar que, em sua ficha de inscrição para participar da Exposição Geral de 1910 – para a qual levou o busto de outro proprietário da Fundição Indígena, João Farinha dos Santos –, o jovem Cavina havia indicado como seu endereço “rua Camerino 150” (AI-EN 71, pasta 44, doc. 71-49/ Fundo Museu Nacional de Belas Artes). Trata-se do mesmo endereço da Fundição Indígena, o que sugere que o seu ateliê de escultura funcionava, portanto, dentro da própria empresa da qual era empregado.

Assim como Pasquale de Chirico – gerente da Artística Fundição de Pedro Vaz Ferreira em São Paulo –, contar com os serviços de um artista dava à oficina de fundição autonomia para, de acordo com seus interesses, produzir e reproduzir obras próprias, entre essas, os bronzes artísticos. No caso de Cavina, exemplo disso são as obras *Pequeno Pescador* [Fig. 27] e os bustos de figuras masculinas e femininas [Fig. 28] que constam no segundo volume do catálogo. Essas obras capturam temáticas e modelos recorrentes na escultura do período, possivelmente apreendidos por ele durante a sua etapa formativa em Florença. Uma de suas inspirações é, provavelmente, o afamado *Il Pescatore*, do escultor napolitano Vincenzo Gemito (1852-1929), exposto no Salão de Paris em 1877 e hoje no *Museu Nazionale del Bargello*, em Florença. Segundo Lamberti (1983: 1088), a obra de Gemito foi adquirida primeiro pelo pintor Ernest Meissonier e depois pelo comendador Achille Minozzi, que a doou ao museu florentino. O tema dos meninos pescadores já

havia sido mobilizado também por consagrados escultores franceses, desde François Rude (*Petit Pêcheur*, 1833) e Jean-Baptiste Carpeaux (*Pêcheur à la coquille*, 1858).



FIG. 27. "Escultura de H. Cavina. *Pequeno pescador*. Repoucho. Altura m. 1,10, Largura 0,35, Fundo m. 0,60". Fonte: *Catálogo de Bronzes d'Arte...* Op. Cit., volume 2, 1909.



FIG. 28. "Escultor H. Cavina. Mosqueteiro, Altura m. 0,30, Largura m. 0,17. Tentação, Altura m. 0,225, Largura m. 0,190. Gazeador (cópia), Altura m. 0,17, Largura m. 0,06". Fonte: *Catálogo de Bronzes d'Arte...* Op. Cit., volume 2, 1909.

Com muitas perguntas e problemas levantados, mas sem respostas definitivas, este artigo pretendeu, antes de tudo, instigar novas investigações que aprofundem nossa compreensão sobre a produção nacional e a circulação dos bronzes artísticos no Brasil. Embora tenhamos defendido a importância dessa "nova indústria" para as oficinas de fundição brasileiras no entresséculos, os números de exemplares expostos pela Fundição Indígena nos salões anuais – um, ou, no máximo, dois de cada peça – nos advertem, porém, a não superdimensionar nem a rentabilidade desse mercado, nem a penetração de seus produtos nos lares brasileiros.

Referências

- ABRANTES, N. *História da Fundação Artística no Brasil*. Rio de Janeiro: Editora Vecchi, 1979.
- AGULHON, M. *Histoire Vagabonde*, vol. 1. Paris: Gallimard, 1988.
- BERMAN, H. *Bronzes sculptors & Founders. 1800-1930*, v. 1. Chicago: ABAGE Publishers, 1974.
- BELLUZZO, A. M. *Artesanato, Arte e Indústria*. Tese (Doutorado em Arquitetura) – Faculdade de Arquitetura e Urbanismo, Universidade de São Paulo, 1988.
- BÉNÉZIT, E. *Dictionnaire critique et documentaire des Peintres, Sculpteurs, Dessinateurs et Graveurs de tous les temps et de tous le pays*. Tomo 1. Paris: Librairie Gründ, 1976.
- CATELLI, E. *Roque de Mingo (1890-1972)*; prólogo Fanny Lopes. São Paulo: edição da autora, 2023.
- CHEVILLOT, C. Edition et Fonte au Sable. In: PINGEOT, A. (org.), *La Sculpture Française au XIXe Siècle*. Paris: Editions de la Réunion des musées nationaux, 1986, p. 80-93.
- DE CASO, J. Serial Sculpture in Nineteenth-Century France. In: WASSERMAN, J. (ed.). *Metamorphoses in Ninetheenth-Century Sculpture*. Cambridge: Harvard University Press, 1975, p. 1-27.
- ESCOLA NACIONAL DE BELLAS ARTES. *Catálogo da Décima Quarta Exposição Geral de Bellas Artes*. Rio de Janeiro, 1907.
- ESCOLA NACIONAL DE BELLAS ARTES. *Catálogo da 16ª Exposição Geral de Belas Artes*. Rio de Janeiro, 1909.
- ESCOLA NACIONAL DE BELLAS ARTES. *Catálogo da 17ª Exposição Geral de Belas Artes*. Rio de Janeiro: 1910.
- ESCOLA NACIONAL DE BELLAS ARTES. *Catálogo da 23ª Exposição Geral de Belas Artes*. Rio de Janeiro, 1916.
- FUNDIÇÃO INDÍGENA. *Catálogo de Bronzes d'Arte da Fundação Indígena de Farinha, Carvalho & Cia*. Rio de Janeiro, volumes 1-2, 1908-1909. Fundação Biblioteca Nacional.
- FUNDIÇÃO INDÍGENA. *Machinas para Lavoura*. Rio de Janeiro, 1932. Biblioteca do Instituto de Estudos Brasileiros (IEB-USP).
- GALLIPOLI, M. *La victoria de las copias*. Tese (Doutorado em História), UNSAM, Buenos Aires, 2021.
- GONÇALVES, R. de S. Sociabilidades, mediação e rivalidade. *Interfaces*, n. 11, p. 117-129, 2008,.
- GONZAGA DUQUE, Luiz. *Mocidade morta*. Rio de Janeiro: Fundação Casa de Rui Barbosa, 1995 (1899).
- GUIA OFICIAL DA EXPOSIÇÃO NACIONAL DE 1908. Rio de Janeiro: Tavares, Oliveira & C., editores proprietários, 1908.

- JONES, C. *Sculptors and Design Reform in France, 1848 to 1895*. Sculpture and the Decorative Arts. Farham: Ashgate, 2014.
- LAUNAY, P. *Emmanuel Villanis, un sculpteur Art Nouveau*. Paris: Thélès, 2004.
- LAMBERTI, M. M. Aporie dell'arte sociale. *Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa*, Serie III, v. 13, n. 4, 1983, p. 1077-1137.
- LEBON, É. *Dictionnaire des Fondateurs de Bronze d'Art (France, 1890-1950)*. Perth: Marjon éditions, 2003.
- LENZI, M. I. R. A Exposição Nacional de 1908 no Museu Histórico Nacional. In: *Brasiliiana Fotográfica*, 23 de agosto de 2023. Disponível em: <https://brasilianafotografica.bn.gov.br/?p=33264>. Acesso em: 26.ago. 2024.
- MARTÍN CHILLÓN, A. A fundição artística no Rio de Janeiro do segundo reinado (1840-1889). *Tarea*, v. 5, n. 5, p. 156-180, 2018.
- MALTA, M. A trivialidade da arte em casa: a coleção artística do Museu Casa de Rui Barbosa. In: COLÓQUIO DO COMITÊ BRASILEIRO DE HISTÓRIA DA ARTE, 33., Rio de Janeiro. *Anais...* Rio de Janeiro, UFRJ, 2013, p. 525-540.
- MICELI, S. *Nacional e estrangeiro*. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.
- MUSÉE RODIN. *L'Âge d'Airain. Auguste Rodin (1840-1917)*. Disponível em: <https://www.musee-rodin.fr/musee/collections/oeuvres/lage-dairain>. Acesso em: 19 ago. 2024.
- OLIVEIRA, G. H. Um olhar sobre a fundição artística no Brasil. In: FUNDIÇÃO ARTÍSTICA NO BRASIL. São Paulo: Editora SESI-SP, Centro Cultural FIESP, 2012, p. 11-27.
- PRAIA, J. da. Cartas Náuticas. Ao boneco do campeonato (L'Epave). *Jornal do Commercio*, Rio de Janeiro, p. 6, 1 mar. 1917.
- REINIS, J. G. *The Founders and Editors of the Barye Bronzes*. New York: Polymath Press, 2007.
- RIONNET, F. *Les bronzes Barbedienne*. Paris: Arthena, 2016.
- RIZZO, G. Clemente Papi 'Real Fonditore'. *Mitteilungen Des Kunsthistorischen Institutes in Florenz*, v. 54, n. 2, p. 295-318, 2010.
- ROBERT-DEHAULT, É. et al. *Fontes d'Art. Chafarizes e estátuas do Rio de Janeiro*. Paris: Les Éditions de l'Amateur, ASPM-FBM, 2000.
- SCARELLI, R. D. 'Continua a febre dos monumentos': a estatuomania na imprensa do Rio de Janeiro. *Anais do Museu Paulista*, São Paulo, Nova Série, v. 29, p. 1-48, 2021.
- SOCIÉTÉ ANONYME DES HAUTS-FOURNEAUX & FONDERIES DU VAL D'OSNE. *Fonts d'art & Bronzes d'art*. Paris: Imprimerie Typographique de P. Dubreuil, 1903. Kunstbibliothek, Berlin.
- VAN DEURS, A. Impacto de la Industrialización en la edición de la escultura en bronce en la Francia del siglo XIX. In: GALELIO, M F. (org.). *Memoria de la escultura 1895-1914*. Buenos Aires: MNBA, 2013, p. 71-78.
- WASSERMAN, J. (ed.). *Metamorphoses in Nineteenth-Century Sculpture*. Cambridge: Harvard University Press, 1975.

Documentos de Arquivo

Arquivo Histórico do Museu Nacional de Belas Artes, Rio de Janeiro.

Documentos “Grupo 1 – Escola Nacional de Belas Artes”. Exposição Geral de Belas Artes. 1909 e 1910. Documentos Diversos (Pasta AI-EN 71).

Conselho Superior de Bellas Artes. Capital Federal, 13 de setembro de 1909. AI-EN 71, Pasta 43, Docº 71-20/Fundo Museu Nacional de Belas Artes, Rio de Janeiro.

À Comissão Diretora da 14ª Exposição Geral de Belas Artes. Rio de Janeiro, 15 de agosto de 1910. AI-EN 71, pasta 44, doc. 71-49/ Fundo Museu Nacional de Belas Artes

Periódicos

A Notícia, Rio de Janeiro, 31 de agosto e 1 de setembro de 1909.

Almanak Laemmert, Rio de Janeiro, 1891.

Almanak Laemmert, Rio de Janeiro, 1902.

Almanak Laemmert, Rio de Janeiro, 1909.

Almanak Laemmert, Rio de Janeiro, 1911.

Correio da Manhã, Rio de Janeiro, 2 de agosto de 1908.

Correio da Manhã, Rio de Janeiro, 3 de março de 1909.

Correio Paulistano, São Paulo, 12 de agosto de 1890.

Correio Paulistano, São Paulo, 29 de dezembro de 1903.

Correio Paulistano, São Paulo, 14 de janeiro de 1907 (a).

Correio Paulistano, São Paulo, 30 de dezembro de 1907 (b).

Correio Paulistano, São Paulo, 16 de junho de 1911 (a).

Correio Paulistano, São Paulo, 5 de setembro de 1911 (b).

Correio Paulistano, São Paulo, 10 de dezembro de 1911 (c).

Correio Paulistano, São Paulo, 19 de março de 1921.

Diário Nacional, São Paulo, 3 de novembro de 1929.

Diário Oficial da União, seção 1, 21 de janeiro de 1912. Câmara dos Deputados.

Legislação. Decreto n. 2.577, de 17 de janeiro de 1912. Disponível em: <https://www2.camara.leg.br/legin/fed/decret/1910-1919/decreto-2577-17-janeiro-1912-578060-publicacaooriginal-100961-pl.html>. Acesso em: 27 ago. 2024.

Jornal do Brasil, Rio de Janeiro, 25 de agosto de 1901.

Jornal do Commercio, Rio de Janeiro, 11 de agosto de 1911.

Jornal do Commercio, Rio de Janeiro, 26 de setembro de 1914.

Jornal do Commercio, Rio de Janeiro, 4 de setembro de 1941.

O Commercio de São Paulo, São Paulo, 22 de julho de 1903.

O Paiz, Rio de Janeiro, 18 de setembro de 1910.

O Paiz, Rio de Janeiro, 3 de junho de 1916.

Notas

- * Doutorando em História Social pela Universidade de São Paulo, com financiamento da FAPESP (processo nº 2020/05096-0, Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo). Email: rafael.scarelli@usp.br. ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-6103-6539>. Os resultados preliminares dessa pesquisa foram apresentados no 42º Colóquio do CBHA. Agradeço à minha orientadora, Gabriela Pellegrino Soares, à supervisora do meu estágio BEPE-FAPESP na Argentina, Carolina Vanegas Carrasco, e aos generosos interlocutores com quem pude discutir alguns dos temas tratados neste artigo: Fanny Lopes, Fabricio Novelli Duro, Laíza de Oliveira Rodrigues, Maraliz Christo, entre outros.
- 1 Tradução do texto original: "I cannot stress too strongly in this connection that the artists who created serial sculpture were talents of the first rank: the works by Barye and Carpeaux are our living proof of this".
 - 2 Tradução do texto original: "Et quoi! Une pendule? Allez-vous dire: O profanation! O sacrilège! O décadence – Pas du tout. Où est le mal d'apprendre le beau en apprenant l'heure? – passer du Parthénon sur une cheminée? Parfaitement. Sous prétexte de respecter l'art, ne le chassons pas de chez nous, et remercions M. Barbedienne de l'y faire entrer sous toute forme".
 - 3 Sobre a circulação e apropriação do conceito de statuomanie no Brasil, ainda no século XIX, ver: Scarelli, 2021.
 - 4 Sobre esse estabelecimento, ver: (Chillon, 2018). A primeira menção na imprensa à Fundação Indígena – cujo nome pode ser compreendido dentro da retórica publicitária da empresa, que se contrapunha às firmas europeias – aparece em 1902: "Fundição Indígena, antigamente Fundição Imperial de Farinha, Carvalho & C., Camerino 120 a 126 (621)" (Almanak Laemmert, 1902: 1647).
 - 5 Trata-se de Luis Musso, autor de um álbum fotográfico da Exposição Nacional de 1908, possivelmente por encomenda do governo federal. Em 1905, Luis e seu irmão, Alfredo, haviam se estabelecido sob a razão social "L. Musso & C.". Ver: Lenzi, 2023.
 - 6 Hoje, essa obra pertence à coleção do Museu Mariano Procópio, em Juiz de Fora. Disponível em: [<https://mapro.inwebonline.net/ficha.aspx?t=o&id=4068#ad-image-o>]; acesso em: 01 dez. 2023.
 - 7 Conforme assinalou Claire Jones (2014: 137), ao analisar a seção de "*Objets d'art*" dos Salões da *Société Nationale des Beaux-Arts* em Paris, embora fossem inusuais nas exposições de belas artes – nas quais as esculturas eram exibidas sobre plintos e sem proteção –, as vitrines e mostruários eram frequentes nas exposições de artes decorativas. Eles serviam para afirmar a natureza "preciosa" dos objetos neles contidos, sugerindo seu elevado valor econômico e sua fragilidade, protegendo-os da poeira, de avarias e de roubos. Sem dúvida, o caráter quase portátil de algumas peças, mais leves, as tornava mais susceptíveis ao roubo.
 - 8 É interessante ressaltar que essa prática não era tolerada para os escultores expondo nos salões de belas artes, cujo trabalho era valorizado como expressão de sua concepção criativa. Basta recordarmos a controvérsia que marcou o início da trajetória artística de Auguste Rodin (1840-1917), ao redor de sua obra *A Idade do Bronze*, executada por ele na Bélgica, para quem havia posado o soldado Auguste Ney. Quando foi apresentada em Paris, depois de ter sido exposta em Bruxelas em 1877, o artista foi acusado de tê-la modelado diretamente sobre o corpo do seu modelo. Contando com o apoio de escultores como Carrier-Belleuse e Falguière (Jones, 2014: 112), "Rodin teve de provar que a qualidade da modelação da sua escultura provinha de um estudo exaustivo dos perfis e não de uma moldagem do natural" (Musée Rodin, s/d, tradução nossa).

- 9 Essa inscrição aparece nas obras leiloadas pelas casas “O Velho que Vale”, disponível em: [<https://www.rachelnahon.com.br/peca.asp?ID=9277338&ctd=664&tot=&tipo=&artista>], acesso em: 24 ago. 2022; Vera Tostes, disponível em: [<https://www.veratostesleiloes.com.br/peca.asp?ID=8931013&ctd=13>]; acesso em: 24 ago. 2022; Galeria Alphaville, disponível em: [<https://www.galeriaalphaville.com.br/leiloes/180/lot/119>], acesso em: 04 nov. 2022; Levy Leiloeiro, disponível em: [<https://www.levyleiloeiro.com.br/peca.asp?ID=492337>]; acesso em: 30 nov. 2023; Vitória Leilões, disponível em: [<https://leiloesvitoria.com.br/peca.asp?ID=1643042#>], acesso em: 30. Nov. 2023.
- 10 Tradução do texto original: “Emmanuele Villanis (or Villani) was perhaps the most prolific sculptor of the late Victorian/early Art Nouveau period. Although born in Italy, he did most of his work in France, where his sculptures were generally cast under the seal of the Society of Bronzes in Paris. In the late 1880's, after his initial successes, Villanis shunned the exhibit and salon circuits. It was said that he became an industry unto himself, and that his hundreds of bronzes are what helped keep France solvent in the 1880's and 1890's. Villanis' works are almost exclusively of female subjects. His bust sculptures, which outnumber his production of full figures by perhaps 20 to one, are easily recognized by the artistic scrolling of the subject's name below her face. [...]. Although his works are everywhere, little is known about the man behind the goddess-like heads”.
- 11 Galerie Hassan, Fine Arts Paris. *Manufacture. Société des Bronzes de Paris 1878-1930*. Disponível em: [<https://galeriehassan.com/fr/artistes/manufactures/societe-des-bronzes-de-paris/>]; acesso em: 27 nov. 2023.
- 12 Tradução do texto original: “Le buste de Villanis représente une jeune femme nue. Plusieurs mèches dépassent du foulard qui enserre sa tête et ses longs cheveux recouvrent en partie son épaule droite. Son visage est incliné vers la gauche et son regard est dirigé dans la même direction, vers le sol. Signé au dos de l'épaule gauche. Titré sur le socle, en façade. Sur le côté gauche du socle, figure l'inscription Salon 1896. Le statuaire exposa en effet à ce Salon le modèle en plâtre de ce buste qui appartenait à la maison L. Ulmann. Ce fondeur l'édita en bronze en cinq tailles. H: 57 cm / 42 cm / 36 cm / 19 cm / 12 cm”.
- 13 Tradução do texto original: “La Maison L. Ulmann était située 103, rue de Turenne – 75003 Paris. Le cachet rond de ce fondeur se trouve sur la statuette L'AMOUR DE L'ART. Il est aussi à l'intérieur du buste DIANE (deuxième version) ainsi que sur les bustes IDA, MIGNON, MOË, ORIENT et PARISIENNE”.
- 14 Ver: (Bénézit, 1976: 134); Galerie Tourbillon. *Biographie Dominique Alonzo*. Disponível em: [<https://galerietourbillon.com/biographie-dominique-alonzo/>]; acesso em: 02 dez. 2023.
- 15 Ver: (Bénézit, 1976: 114); Galerie Tourbillon. *Biographie Antoine Bofill*. Disponível em: [<https://galerietourbillon.com/biographie-antoine-bofill/>]; acesso em: 02 dez. 2023.
- 16 Quittenbaum Kunstauktionen Auctions. Disponível em: [<https://www.quittenbaum.de/en/auktionen/art-nouveau-art-deco/162C/emmanuel-villanissanson-succ-hamburg-mignon-c-1895-118377/>]; acesso em: 13 jun. 2024. Com a legenda: “H. 36 cm. Bronze, dark patina. Shoulder marked on the back: E. Villanis. Base marked: MIGNON, Salon 1896, LU 24, foundry mark FP SANSON SUCC. HAMBURG”.
- 17 Tradução do texto original: “Bronze manufacturers also expanded their catalogues by acquiring models owned by other manufacturers. In 1862 for example, The Art Journal noted that G. J. Levy was successor to the “long famous firm of Vittoz & Co.”, whose “large collection of works of varied order” included “the productions of Pradier, Cumberworth, Duret, Schoenwerck, Carrier & c., the principal designers of works of that class”. Levy ceased to operate as a company in 1876, and the subsequent four-day sale of 450 bronze models (modèles en bronze) clearly states that they were sold with full reproduction rights. This indicates that their value lay in their reproductive potential for

industry rather than as saleable single items for the general public. Published catalogues of this kind are possibly the most extensive source for identifying the names of specific sculptors with particular models and with specific firms. [...]. However, these are also problematic in that the relationship between the sculptor and the manufacturer remains unclear; the presence of a particular model in a firm's catalogue does not guarantee that it was commissioned by that firm, as the model may have been resold by another firm".

- 18 Apesar da lei de 1898 versar sobre os direitos autorais e de reprodução, apenas em 1912 a legislação brasileira estendeu seus dispositivos às obras científicas, literárias e artísticas editadas no exterior e independente da nacionalidade do autor. *Diário Oficial da União*, 1912: 1.018.
- 19 Tradução do texto original: "Rappelons que la marque appliquée par l'éditeur, d'autant plus scrupuleusement que la maison est réputée, ne signifie pas forcément que le bronze fut fondu par ses soins. Les «fabricants», par définition, achèvent en leurs fabriques des produits semi-finis: pour le bronze, il s'agit des opérations de montage, ciselure et patine. Ces produits leur sont livrés bruts de fonte par les fondeurs avec lesquels ils sous-traitent leurs éditions".
- 20 Considerando os próprios exemplos apresentados por Lebon – como o do Atelier Carpeaux –, tal operação, de maneira geral, pressupunha que uma firma detentora dos modelos originais, por limitações técnicas ou operacionais, apenas subcontratava a realização do serviço de fundição a outro estabelecimento, para, posteriormente, receber a peça fundida e poder realizar as etapas de acabamento, antes de colocá-la em circulação com a sua própria assinatura. Tratava-se, portanto, da "terceirização" pontual de uma das etapas de fabricação de suas obras, situação que não nos parece corresponder àquela dos bronzes presentes nos catálogos da Fundição Indígena.
- 21 Imagem disponível em Galeria Alphaville. Disponível em: [<https://www.galeriaalphaville.com.br/leiloes/180/ote/119>]; acesso em: 22 ago. 2024.
- 22 Mignon bust, 1890 - Emmanuel Villanis. - H. 36 cm. - (...). Leilão em 19 de maio de 2015, lote vendido. AUCTION fr. *Ventes aux Enchères d'Ojets d'Art*. Disponível em: [https://www.auction.fr/_en/lot/mignon-bust-1890-emmanuel-villanis-mignon-bust-1890-h-36-cm-7971524]; acesso em: 22 ago. 2024.
- 23 Por exemplo: Daguerre, disponível em: [<https://www.daguerre.fr/lot/8087/1633890?npp=20&sort=1&offset=100&>]; acesso em: 27 nov. 2023; Invaluable, disponível em: [<https://www.invaluable.com/auction-lot/emmanuel-villanis-1858-1914-damenbueste-mignon-a--531672-c-bec49248ef>]; acesso em: 27 nov. 2023; Johan Doomen, disponível em: [<https://www.doomen-antiques.com/collection/sculptures-and-statues/art-nouveau-buste-of-a-lady-mignon-by-e-villanis-1296579>]; acesso em: 27 nov. 2023.
- 24 Este busto, atribuído a Zollé, apareceu em Auctionet. Disponível em: [<https://auctionet.com/es/3119702-busto-nymph-e-en-calamina-patinada-segundo-tercio-siglo-xx>]; acesso em: 27 nov. 2023.
- 25 O texto de Praia, de caráter irônico, simula um diálogo com o bronze de Bonfill e assim fala sobre suas origens: "Lembras-te quando há uns bons 17 anos o Sardinha e outros paredros da época te foram descobrir ali na rua do Ouvidor? Depois da preciosa descoberta, um discurso seguido de uma proposta em sessão da União de Regatas e lá foste tu para a dirigente do nosso rowing como lindo e admirado 'prêmio-challenge' do Campeonato do Rio de Janeiro" (Praia, 1917: 6).
- 26 Catalogo Generale dei Beni Culturali. *Mercurio (calco di scultura, 1875)*. Disponível em: [<https://catalogo.beniculturali.it/detail/HistoricOrArtisticProperty/0900229492>]; acesso em: 19 ago. 2024.

27 Seu obituário foi publicado em: *Jornal do Commercio*, 1941: 5.

28 Essas informações aparecem no catálogo da Exposição Geral de 1909.

29 A Fundação Cavina se notabilizaria por fundir obras de grande envergadura para o Rio de Janeiro ao longo do século XX, como a estátua de *Tiradentes*, do escultor Francisco de Andrade (em frente à atual Câmara Municipal do Rio), o *Monumento à República*, do escultor Otávio Correia Lima (em Niterói) e o *Monumento aos Heróis da Laguna e Dourados*, do escultor Antonino Matos (na Praia Vermelha, Rio).

30 Os sócios da Fundação Indígena eram, neste período, João Farinha dos Santos e o Comendador Antônio dos Santos Carvalho (Almanak Laemmert, 1909: 832).

Artigo submetido em junho de 2024. Aprovado em agosto de 2024.