

**A OFICINA DE ESCULTURA DEVOCIONAL NA BELLE ÉPOQUE BRASILEIRA:
DAS CORPORAÇÕES DE OFÍCIO À INDUSTRIALIZAÇÃO**

***THE DEVOTIONAL SCULPTURE WORKSHOP IN THE BRAZILIAN BELLE
ÉPOQUE: FROM TRADE CORPORATIONS TO INDUSTRIALIZATION***

***EL TALLER DE ESCULTURA DEVOCIONAL EN LA BELLE ÉPOQUE BRASILEÑA:
DE LOS GREMIOS A LA INDUSTRIALIZACIÓN***

Cristiana Antunes Cavaterra¹
c.cavaterra@unifesp.br

RESUMO

No Brasil, durante as grandes imigrações ocorridas entre o final do século XIX e o primeiro quartel do século XX, surgem as primeiras oficinas implantadas por imigrantes, que abandonando o sistema de organização das antigas corporações de ofícios, são precursoras de uma industrialização de esculturas devocionais onde o estilo, modo de produção e comercialização foram influenciados pela grande importação de esculturas devocionais industrializadas em estilo *saint-sulpice*. A pesquisa se dá através da análise bibliográfica e da documentação primária, permitindo comparar o modelo de produção das oficinas brasileiras com as europeias, bem como conhecer os materiais e a tecnologia de fundição do gesso utilizada na época e analisar os conceitos de cópia e reprodução para a confecção de esculturas devocionais no período da *Belle Époque* brasileira.

Palavras-chave: oficina; industrialização; gesso; cópia; reprodução.

ABSTRACT

In Brazil, during the great immigration that occurred between the end of the nineteenth century and the first quarter of the twentieth century, the first workshops were established by immigrants, who abandoned the organization system of the old trade guilds, and were precursors of an industrialization of devotional sculptures where the style, production and marketing methods were influenced by the large importation of industrialized devotional sculptures in *Saint-Sulpice* style. The research involves bibliographic and primary documentation analysis, allowing us to compare the production model of Brazilian workshops with European ones, learn about the materials and plaster casting technology used at the time and analyze the concepts of copying and reproduction for making devotional sculptures in the Brazilian Belle Époque period.

Keywords: workshop; industrialization; plaster; copy; reproduction.

¹ Doutoranda em História da Arte pela UNIFESP, bolsista CAPES e Mestre em Artes pelo IA-UNESP (2015); Especialista em História da Arte Sacra pela FDLM-Mariana/MG (2017) e em Restauro de Arquitetura pelo Templo da Arte, SP (2013). Bacharel em Artes Plásticas pela Faculdade Santa Marcelina, SP (1997); Técnica em Conservação e Restauro de Obras de Arte pela Fundação de Arte de Ouro Preto (1999). Membro do CEIB - EBA/UFMG; membro dos Grupos de Pesquisa “História da Arte, Arquitetura e Patrimônio no Brasil e nas Américas (HARPA)” - UNIFESP- CNPq) e “Pesquisas Imagem e Preservação” - EBA-UFMG / CNPq. Lattes: <http://lattes.cnpq.br/3372705493317165>. Orcid: <https://orcid.org/0000-0001-6984-4509>.

RESUMEN

En Brasil, durante las grandes inmigraciones entre finales del siglo XIX y el primer cuarto del siglo XX, los primeros talleres fueron creados por inmigrantes, que abandonaron el sistema de organización de los antiguos gremios de oficios, y fueron precursores de una industrialización de la escultura devocional donde el estilo, la producción y los métodos de comercialización se vieron influenciados por la gran importación de esculturas devocionales industrializadas de estilo *Saint-Sulpice*. La investigación se lleva a cabo a través del análisis bibliográfico y de documentación primaria, lo que nos permite comparar el modelo de producción de los talleres brasileños con los europeos, así como comprender los materiales y la tecnología de vaciado en yeso utilizados en la época, y analizar los conceptos de copia y reproducción para la realización de esculturas devocionales en el periodo de la *Belle Époque* brasileña.

Palabras clave: taller; industrialización; yeso; copia; reproducción.

INTRODUÇÃO

No final do século XIX, com a chegada de imigrantes europeus e a expansão da igreja ultramontana, o Brasil sofre grandes mudanças na sociedade e no campo religioso. Surge uma população de maior poder aquisitivo e o florescimento cultural, a imigração de artistas e intelectuais e a crescente importação de mercadorias, propiciam mudanças na sociedade brasileira e no campo religioso, na igreja católica como instituição, bem como na arquitetura e decoro de igrejas e capelas brasileiras.

Nesse período, ocorre um intenso ingresso de novas congregações religiosas, são construídas novas igrejas e capelas em todo o território brasileiro e são realizadas reformas, ampliações e modernização das antigas construções dos períodos colonial e imperial. Estas obras, conduzidas por padres e realizadas por arquitetos, mestres de obras, pintores e escultores, em sua grande maioria de origem europeia, serão realizadas ao gosto francês, belga e italiano, em estilo eclético, com influências do neorromânico, neogótico e neobarroco nas fachadas de igrejas e capelas. A ornamentação interna também passa por profundas transformações. Retábulos barrocos, rococós e neoclássicos são substituídos por altares de mármore importados sobretudo da Itália. O programa iconográfico das igrejas se modifica com a introdução de novas devoções europeias. A antiga imaginária, quando não recebe camadas de repintes, é substituída por esculturas devocionais com características classicizantes, neogóticas, neobarrocas ou sulpicianas, confeccionadas em madeira ou gesso douradas e policromadas, importadas da França, Portugal, Alemanha, Áustria e Itália, através das pioneiras casas de artigos religiosos do Rio de Janeiro e São Paulo e das encomendas diretas dos sacerdotes europeus em oficinas de seus locais de origem.

Algumas destas primeiras esculturas devocionais importadas que chegam no Brasil no final do século XIX são originárias da parisiense *Maison Raffl*, moldadas em *carton-romain* em estilo sulpiciano.

O ESTILO SULPICIANO

A origem da expressão “estilo sulpiciano”, que se refere às esculturas datadas entre a segunda metade do século XIX e primeiro terço do século XX na França, não se relaciona diretamente com a Igreja de Saint-Sulpice em Paris², mas sim com o fato de em seu entorno existirem no século XIX várias lojas de livros, imagens e objetos religiosos. A alcunha pejorativa foi dada por Léon Bloy (1846-1917), em seu romance *La femme pauvre*, publicado em 1897 e encontra sua origem apenas no nome do local onde eram vendidas as imagens, vitrais, santinhos e ilustrações de expressão sentimentalista, segundo o autor, e que pretendiam despertar a devoção em uma atmosfera de paz e contemplação.

As esculturas sulpicianas podem ser esculpidas em madeira ou moldadas em gesso, *carton-pierre* e *carton-romain* e policromadas com cores suaves. As vestes têm forte influência medieval, tanto nos modelos, caimento dos tecidos e modos de amarração nos braços e uso de cintos, e são decoradas com barrados dourados e com flores estilizadas de inspiração gótica, semelhantes aos estênceis muito em voga na decoração novecentista. A decoração das vestes também pode ter imitação de brocados e adamascados em ricas decorações em relevo e aplicação de pedrarias. Os corpos são realistas, as proporções respeitadas e não se veem os corpos musculosos da arte clássica. Os rostos são delicados, com olhos de vidro e bochechas rosadas e peles claras e polidas. São sutis as expressões de dor, enfermidades e marcas de sofrimento. Assumiram formas ora neogóticas, ora neorromânicas, neoclássicas ou mesmo neobarrocas.

São caracterizadas por sentimentalismo e representam os santos com uma certa intenção de interação com os espectadores, principalmente pelo olhar voltado em direção aos fiéis como

² A atual igreja de Saint-Sulpice substituiu o antigo santuário dedicado a Saint-Sulpice-des-Champs, que remonta ao século XII. A edificação foi reconstruída e ampliada nos séculos XIV e XVI. Em 1642, o pároco Jean-Jacques Olier (1608-1657), deu início à longa obra de construção da nova igreja. Em 1646, foi lançada a primeira pedra pela regente Ana da Áustria. Era prevista a construção da maior igreja de Paris, sendo o classicismo o estilo escolhido para a edificação. Sua decoração interna evoluiu entre o século XVIII e o século XIX, e se destaca pelas pinturas murais e os frescos das capelas nas quais cada uma teve um pintor dedicado. A mais notável, a Capela dos Santos Anjos, a primeira à direita, possui duas grandes pinturas murais de Eugène Delacroix (1798-1863). Quanto às esculturas destacam-se Jean-Baptiste Pigalle com as suas duas pias de água benta e a sua Virgem com o Menino na capela axial, Louis-Simon Boizot com o seu São João Batista, Bouchardon e seus alunos no coro, e os irmãos Slodtz, com baixos-relevos e o monumento funerário do Padre Languet de Cergy, dentre outras importantes obras de arte.

nas imagens da Virgem Maria, e pelo gestual do corpo e mãos como as imagens do Sagrado Coração de Jesus que estendem sua mão em sinal de bênção, ou ainda representações dos santos cujos braços se abrem acolhendo o observador. Muitas vezes são retratados em glória celestial, com peanhas e tronos em forma de nuvens e circundados por anjos e flores. Sua função é emocionar e encorajar os fiéis à oração, expressando sentimentos de gentileza, paz e êxtase contidos.

A maioria das esculturas devocionais sulpicianas representam os santos, cenas de suas vidas, anjos, o Cristo e a Virgem Maria em todas as suas recentes aparições. As representações mais comuns são o Sagrado Coração de Jesus e Sagrado Coração de Maria, a Virgem Imaculada de inspiração Muriliana e o modelo da Medalha Milagrosa, Nossa Senhora de Fátima, de Lourdes, cenas do Calvário e da Paixão e de Santa Teresa de Lisieux, entre outros.

Na Europa, a circulação de catálogos e obras, bem como a circulação de artistas que estudavam ou se aprimoravam na França, de certa maneira influenciaram, no final do século XIX e início do século XX, as esculturas devocionais portuguesas, principalmente da região do Porto e Gaia, e aquelas das regiões de Munique e Tirol, onde se percebe grande circulação de artistas e escultores sacros, bem como a transferência, assimilação e difusão do estilo.

O COMÉRCIO DE ESCULTURAS SULPICIANAS NO BRASIL

No Brasil, a Casa Sucena³ no Rio de Janeiro, cujas origens remontam a 1806, terá um importante papel na importação de obras sacras que serão fornecidas para todo o território nacional e acabarão por influenciar a difusão do estilo entre as novas oficinas que surgirão no período.

Na década de 1880, a especialidade da Casa Sucena eram as esculturas devocionais de todos os tamanhos destinadas às igrejas, capelas e oratórios particulares. Seus clientes eram “Os Exms. Senhores Arcebispos e Bispos. – Os Exms. Monsenhores, Vigários, Conegos, Sacerdotes, Magistrados, altos funcionários de Estados, alta nobreza fluminense, etc. etc.” (REVISTA CATHOLICA, 1883, p. 51), e eram “Vestimenteiros da Capella Imperial e Fornecedores das Diocezes do Imperio e de todas as Matrizes da Provincia do Rio de Janeiro”. (AAMI-RJ, 1885, p. 1963).

³ Para maiores informações sobre a casa Sucena, ver nosso artigo “A Casa Sucena e a importação das esculturas devocionais da Casa Estrella e Maison Raffl no período da Belle Époque”, disponível em: https://www.historiaeparcerias.rj.anpuh.org/resources/anais/19/hep2021/1635618019_ARQUIVO_cd83cdc4f783690573b65c52bbaa27c5.pdf. Acesso em: 02/09/2023.

Pioneira na revenda de objetos sacros, a Casa Sucena também foi precursora ao comercializar obras sacras através de catálogos ilustrados, como há algum tempo já se fazia na Europa e funcionou até meados de 1980. Foi fornecedora de esculturas devocionais em madeira e *carton-pierre*, fabricadas em Portugal e França, durante a administração de José Rodrigues de Sucena⁴. Em Portugal, o Conde de Sucena manteve um escritório localizado na Rua Heliodoro Salgado, na cidade do Porto, de onde exportava esculturas devocionais da Casa Estrella, e na França, manteve um estabelecimento em Paris, localizado a Rue d’Hauteville, 38, de onde, possivelmente, exportava os produtos da *Maison Raffl et Cie* e outras casas francesas.

Tanto no Rio de Janeiro como em todo o país, em várias igrejas e oratórios de culto privado são encontradas esculturas de madeira com o selo da Casa Estrella, da cidade do Porto, Portugal, bem como esculturas de gesso e *carton-romain* (diversamente do *carton-pierre* como divulgado nas publicidades encontradas), de procedência da parisiense Maison Raffl, revendidas pela Casa Sucena.

A Casa Estrella – Oficinas d’Esculptura e Talha religiosa, em madeira, marfim e massa, fundada em 1874, por Antonio d’Almeida Estrella, e sediada na cidade do Porto, foi premiada nas Exposições Industriais Portuguesas de 1887 e 1897 e distribuiu gratuitamente em 1916, um catálogo comercial ilustrado com 143 gravuras. Foi “[...] a fornecedora das principaes casas congêneres no estrangeiro, e a que mais egrejas fornece no Continente, Ilhas, Brazil etc...” (ILLUSTRAÇÃO CATHOLICA, 1916, p. 2) e no seu catálogo de 1914, a casa indica para a confecção de suas esculturas devocionais o uso de madeira, marfim, massa, metal, cristal, entre outros não especificados.

Os pesquisadores portugueses José Manoel Alves Tedim (1978) e Sérgio de Oliveira e Sá (2002), informam que a Casa Estrella, assim como outros comerciantes de arte sacra, era encomendante e revendedora de esculturas devocionais produzidas na região da Maia, na cidade do Porto⁵, e sendo assim, dificilmente o nome do escultor que produziu uma obra é conhecido pois “estas casas não permitiam que os santeiros assinassem as obras, com o fim de não lhes dar concorrência nas encomendas.” (TEDIM, 1978, p. 9).

⁴ José Rodrigues Sucena nasce a 18 de abril de 1850 em Águeda, Portugal, numa família de lavradores e imigra para o Brasil aos 17 anos de idade. Foi agraciado pelo Papa Leão XIII com o título de Cavaleiro de S. Gregório Magno, e “Era também comendador da ordem de Nossa Senhora da Conceição de Vila Viçosa e de Cristo (1904) e foi agraciado por despachos do rei D. Carlos, primeiro com o título de Visconde de Sucena (1899) e depois, em 1904, com o de Conde de Sucena.” Em 1907 retorna à Portugal, onde falece 15 de abril de 1925. Fonte: BREVE APONTAMENTO..., s/d, p. 3.

⁵ TEDIM, 1978, p. 14, cita que algumas destas oficinas também produziram para outros estabelecimentos comerciais tais como a Casa Fânzeres e Casa António Alves, da cidade de Braga e a Casa França, além da Casa Estrella, ambas localizadas na cidade do Porto.

Relatos de Tedim e Oliveira e Sá, também indicam que na oficina da Casa Estrella existiam vários catálogos de outras fábricas europeias, entre eles da Maison Raffl, e que foram utilizados como fonte de inspiração e referências para criação de seus modelos.

A *Maison Raffl* tem sua origem relacionada ao nome de Josef Ignaz Raffl, (17/12/1828, Merano, Itália - 11/11/1895, Menton França). Raffl estudou em Viena, Veneza, Florença e Roma entre os anos de 1850-1854. Em 1857, decide continuar seus estudos em Paris e em 1862 casa-se com a filha do escultor Frediani, originário de Florença, Itália, e desde 1796 estabelecido na capital francesa com uma oficina de escultura e moldagem. Entre Raffl 1870 e 1936 ocupa um grande prédio localizado na Rue Bonaparte, 64 a cem metros da Igreja de Saint-Sulpice, nos arredores de Paris, atuando na confecção de esculturas devocionais, aposentando-se em 1874. Suas imagens, em estilo sulpiciano, foram exportadas em larga escala para as Américas e a casa passou por vários proprietários que mantiveram o nome Maison Raffl, funcionando até c. 1956.

Além da referência à comercialização das esculturas devocionais da Maison Raffl através da Casa Sucena, foi encontrado um clichê publicado de 1886 a 1888 no Almanak Laemmert (1886, p. 1730; 1887, p. 1721 e 1888, p. 1716), escrito em português e que, apesar de não indicar qual seria o importador de suas imagens, especifica suas mercadorias:

Estatuas em gesso, cimento, papelão, terra-cota, fundição, bronze, madeira, pedra e mármore. - Manequins com ou sem articulações para (s)erem vestidos. – Mobílias de igrejas, altares, exposições, púlpitos, bancos de confissão, mesas de comunhão, etc. etc. – Presepes de Natal – Única collecção de estatuas de santos e de santas para a America. – São expeditas franco de porte fotografias, sob pedido. (ALMANAK LAEMMERT, 1886, p. 1730)

Na cidade do Rio de Janeiro existiram outras casas que revendiam esculturas devocionais neste período, tais como a Casa Minerva, de Lorosa, Coelho & C. que revendeu obras da Maison Raffl e a Casa Marcellino, de propriedade de Marcellino, Teixeira & Comp., que revendeu obras da Casa Estrella.

Ainda no Rio de Janeiro, outra importadora teve destaque na divulgação na imprensa da época e hoje chama a atenção pelo nome de seu representante exclusivo no Brasil, o pintor Tomaz Georg Driendl. Nascido em Munich, em 02 de abril de 1849, formou-se na Academia de Bellas Artes de Munich. Em 1879, devido à problemas de saúde, imigra para o Rio de Janeiro como representante do “Instituto Artístico F. X. Rietzler” de Munich que vendeu “altares e santos; e na Igreja de S. João Baptista da Lagôa, na Academia de Direito de S. Paulo, na igreja de N. Sra do Amparo, em Petropolis, [...]” (JORNAL DO COMÉRCIO, 03/02/1916, p. 3). Premiada com a medalha de ouro na exposição de 1876 na Alemanha, o Instituto Artístico encarregava-se de

[...] fornecer com toda brevidade, por preços razoáveis e na mais esmerada execução artística, Todos os artigos concernentes ao culto e ornamentação de Igreja como sejam: Estatuas e Imagens em madeira, mármore, bronze, zinco e massa lapidar. Altares, Pinturas sobre Vidros e outras. (AAMI-RJ, 1881, p. 1069)

Em São Paulo, entre o final do século XIX e início do século XX, várias “Casas de Paramentos” comercializaram esculturas devocionais, entre as mais importantes, a Casa A Aparecida, fundada em 1877, ofereceu a importação de imagens de afamados artistas europeus. A Casa de Paramentos de Rodovalho Jr & Co., ativa desde 1895, anunciava o comércio de imagem de verdadeiro *carton-pierre*. A Casa Fagundes, Bohn Junior & Comp., “fornecedores da Cathedral de S. Exc. Rvdm. o Sr. Bispo de S. Paulo”, oferecia ao comércio imagens de santos e figuras para presépios sendo “importadores directos da Europa”. (CORREIO PAULISTANO, 27/12/1888, p. 3).

Nos primeiros anos do século XX, existiram ainda na capital paulista a Casa ‘A Lourdes’, de propriedade de D’Horta & Bastos, que oferecia a importação direta de fabricantes franceses, italianos, alemães, ingleses e norte-americanos e em 1907 disponibilizava “cerca de 600 imagens de cartão pierre, perfeitíssimas de várias invocações e dimensões. Estas imagens vieram da antiga casa DELLIS FRÈRES⁶, reputada a melhor do mundo”. (O COMMERCIO DE SÃO PAULO, 03/06/1907, p. 5).

Em 1938 é fundada a Casa Aldo Bove, considerada à época uma das maiores do gênero no Brasil. Inicialmente funcionou em uma pequena sala em endereço desconhecido e depois mudou-se para a sobreloja da Rua Quintino Bocaiúva, 70, na capital paulista. Seu diretor, Aldo Bove contava com muitos auxiliares e com muito apreço dos clientes e Clero, fabricava “imagens de terra cota, paramentos, estandartes e bandeiras é fornecedora de artigos marianos, fitas, medalhas, terços, estampas, velas, distintivos, santinhos, artigos de metal, presépios, vinho sacro, harmoniuns, cofres, etc.” (DIÁRIO DA NOITE, 12/11/1948, p. 7). Embora sejam encontradas esculturas devocionais relevantes e de grande porte esculpidas em madeira policromada originárias da Casa Aldo Bove, uma publicidade veiculada em 1942 aponta a venda de presépios e imagens além de todos os outros artigos citados, mas não especifica a origem e materiais constituintes destas obras. (AVE MARIA, 1942, p. 16)

Neste mesmo período em que ocorrem importações de esculturas devocionais moldadas em *carton-pierre* e *carton-romain* por parte destes estabelecimentos, há a introdução de outras obras esculpidas em madeira, influenciadas pelo gosto sulpiciano, trazidas diretamente pelas novas congregações que se instalavam no Brasil. Algumas destas esculturas são de autoria dos

⁶ Dellis Frères foi um dos proprietários da Maison Raffl, após a morte de Ignaz Raffl.

tirolezes Ferdinand Demmetz e Franz Tavella e dos portugueses João Alfonseca Lapa, Amálio Maia, José Ferreira Thedim.

DAS CORPORAÇÕES DE OFÍCIOS À INDÚSTRIA

Desde o início da colonização, a atividade dos escultores e entalhadores no Brasil seguia o modelo português de trabalho no qual desde a Idade Média, todas as profissões eram organizadas em corporações de ofício que seguiam regras inflexíveis, os Regimentos, que definiam o preço dos produtos, encomendas e estipêndios dos oficiais e estabeleciam normas de produção e hierarquia entre aprendizes, artífices e mestres.

No Brasil Colonial, assim como ocorria em Portugal, o trabalho artesanal era regido por leis provenientes das corporações de ofício medievais compiladas em 1752 no Livro dos Regimentos dos officiaes mecanicos da mui nobre e sêpre leal cidade de Lixboa, cujo original encontra-se hoje no Arquivo da Câmara Municipal de Lisboa, como aponta a historiadora da arte Angela Brandão. Segundo ela,

Embora este conjunto de regras para a atuação dos artífices no contexto luso-brasileiro tenha sofrido alterações ao longo do tempo, de modo geral, manteve-se vigente até a segunda metade do século XVIII, quando modificações mais profundas no sistema artesanal começaram a demonstrar o esgotamento do sistema, diante do início da industrialização. (BRANDÃO. 2017, p. 44).

A historiadora da arte afirma que já no século XVIII, várias transformações ocorrem em todas as atividades artesanais, “que somatizavam, em certo sentido, a morte do artesanato e o nascimento da indústria” (BRANDÃO, 2017, p. 59), no qual

[...] Os pequenos ateliês de artistas-artesãos, com número controlado e reduzido de aprendizes, cedia espaço para ‘negócios’, manufaturas com numerosos grupos de trabalhadores ainda grafados como ‘aprendizes’, mas que podem ser vislumbrados como ‘operários’ em gestação. [...] (BRANDÃO, 2017, p. 59)

Com a decadência do antigo sistema laboral baseado nas corporações de ofícios medievais, e apoiados pela própria Igreja, surge um novo sistema de funcionamento das oficinas de esculturas devocionais. Pouco a pouco os aprendizes aparecem em maior número nos ateliers, o que denota a “transformação do sistema de trabalho artesanal em direção à manufatura”, sendo que, segundo Brandão (2017, p. 60), já ocorria a Revolução Industrial na Inglaterra.

Na Europa, as oficinas de escultura devocional transformavam-se em pequenas indústrias com muitos funcionários que exerciam funções específicas dentro da produção

escultórica. Este fenômeno é notado nas fotografias das oficinas publicadas nos Catálogos Comerciais Ilustrados e periódicos de época.

Estas novas oficinas de esculturas devocionais, tanto na Europa, quanto no Brasil, introduzirão novos materiais na confecção de suas obras. Surgem as esculturas de gesso, *carton-pierre*, *carton-romain*, pasta madeira, cimento e plástico além das tradicionais obras em madeira policromada.

No Brasil, na capital paulista, em 1893 será inaugurada a oficina “San Marco Estabelecimento de Esculptura e Entalho” do imigrante italiano Marino Del Favero, e em 1915 serão fundadas na cidade de Caxias do Sul, RS, o “Atelier Zambelli”, do imigrante Michelangelo Zambelli (Figura 1) e em Porto Alegre o “Atelier de Arte Cristã” de Pedro Harry Roehe, que em 1924 se associa a Arno Stanislau Allgayer e, na década de 1920, é fundado o “Atelier de Artigos para o Culto” do alemão Henrique Rüdiger.

Também em 1924, é fundada a “Fábrica de Imagens Lucchesi” de propriedade do imigrante italiano Angelo Lucchesi na cidade de Guaratinguetá, interior paulista (Figura 2). Esta fábrica de imagens de gesso influenciará o nascimento de um grande centro de produção de imagens fundidas em gesso nas cidades de Guaratinguetá e sua vizinha, devocionais em torno Santuário Nacional de Nossa Senhora Aparecida. Aparecida⁷ para prover o crescente comércio de esculturas

Figura 1 - Atelier Zambelli, s.d. Caxias do Sul, RS.



Fonte: ZAMBELLI, 1987, p. 86

⁷ Aparecida, até então um bairro da cidade de Guaratinguetá onde fora encontrada a imagem da Padroeira do Brasil, foi emancipada em 1928.

Figura 2 - Fábrica de imagens religiosas Lucchesi, década de 1940. Guaratinguetá, SP.



Fonte: SCHELLEMBERG, 2016, p. 71.

Todas estas oficinas utilizaram a distribuição de catálogos comerciais ilustrados para a divulgação das esculturas devocionais e demais produtos que confeccionavam, participaram das grandes Exposições Nacionais e Internacionais nas quais obtiveram medalhas e premiações; veicularam clichês com propagandas, endereços e descrições dos produtos oferecidos e possuíam pequenas salas ou lojas onde exibiam sua produção em suas vitrines.

OS MATERIAIS E TÉCNICAS DE MOLDAGEM

Os catálogos comerciais ilustrados e os clichês publicados nos periódicos de época trazem as distinções dos materiais utilizados pelos estabelecimentos. A francesa Maison Raffl e a porto-alegrense Hoehe & Allgayer utilizavam o *carton-romain*. A Casa Sucena indica o comércio de imagens importadas em madeira e *carton-pierre*. A oficina paulista de Marino Del Favero, que inicialmente trabalhava somente a madeira, a partir de c. 1917, assim como a carioca Casa Luneta de Ouro, utilizaram o *carton-pierre*. A portuense Casa Estrella, além da madeira, indica o uso do *plastique* (imitação de madeira). A oficina caxiense de Michelangelo Zambelli, além da madeira, utilizou o gesso. A oficina porto-alegrense de Henrique Rüdiger não especifica em suas publicidades os materiais utilizados, porém foram encontradas esculturas de cimento e gesso de sua autoria.⁸

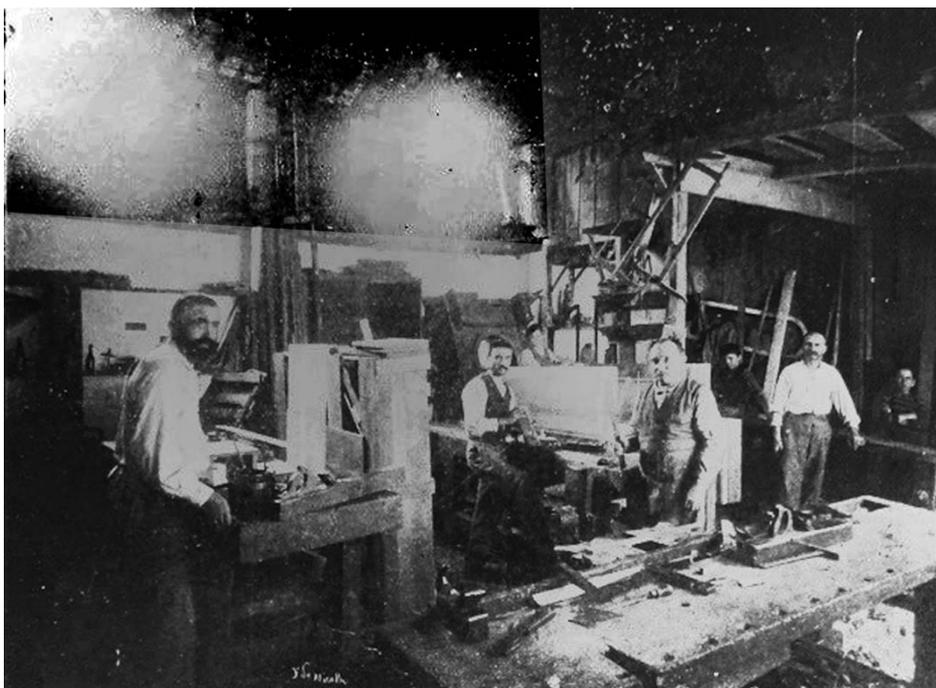
⁸ Além destas casas citadas, houve a introdução de imagens em *pasta mader* (pasta de gesso, cola de coelho e serragem em pó), fabricadas pelas várias oficinas da cidade espanhola de Olot.

Tanto o *carton-romain*, quanto o *carton-pierre* não tem suas composições especificadas por seus fabricantes. Nas bibliografias italiana e espanhola é indicado que o *carton-pierre*, termo francês, é a mesma *cartapesta* italiana utilizada em moldagens, e que a composição pode variar de acordo com cada fabricante.

Em razão de uma petição acerca da tributação de imagens importadas, publicada à página 320 no *Treasury Decisions*, do Tesouro Americano em 1900, contemporâneo à atuação destas oficinas de esculturas moldadas, uma explicação quanto à diferença entre o *carton-romain* e o *carton-pierre*, elucida as diferenças dos dois materiais. Segundo o autor, o *carton-pierre* é composto de gesso cr , carbonato de cálcio ou substância mineral similar, papel fibroso fino, cola e água ou óleo misturados e fervidos e amassados como pasta até obter a consistência necess ria para moldagem; e, o *carton-romain*   composto por gesso paris, partículas de linho ou estopa de c nhamo, dextrina e água, misturados da mesma forma que o *carton-pierre*.

As fotografias das oficinas da Maison Raffl, Marino Del Favero e Zambelli, permitem entender o funcionamento das várias se es que compunham a produ o das esculturas moldadas nestes materiais. Existiam espaços específicos, com funcionários especializados para cada fun o, distribuídos em salas de modelagem, oficinas de marcenaria e confec o de moldes, moldagem e fundi o, sala de reparos e acabamentos, sala de pintura e douramento, salas de exposi o e embalagem de obras. (Figura 3)

Figura 3 - Marino Del Favero. Marcenaria. São Paulo, SP.

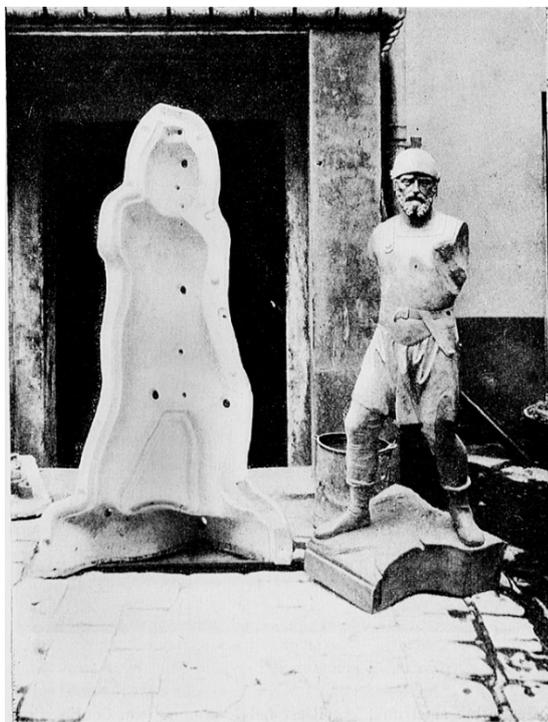


Fonte: ARTES..., 1907, p.24.9

Através destas fotografias e das investigações bibliográficas, análise de documentação primária e visita *in loco* do Memorial Zambelli em Caxias do Sul, foi possível entender os processos utilizados na moldagem das esculturas devocionais da Maison Raffl e aquela executada a partir de 1915 por Michelangelo Zambelli.

Segundo Geniaux (1901, p. 99) em visita à *Maison Raffl*, na época propriedade de Pacheau, a casa utilizava dois tipos de moldes, o primeiro, “Molde de gesso oco”, constituído de duas ou mais partes de gesso montadas com união em tasselos e, o segundo, o “Molde de gelatina”. Geniaux acrescenta que as esculturas devocionais de baixo custo proveem do segundo método e que as maiores, provenientes de uma boa moldagem oca são mais custosas. (Figura 4)

Figura 4 - *Maison Raffl*. Moldagem de esculturas devocionais. Paris, FR.



Fonte: GENIAUX, 1901, p. 92.

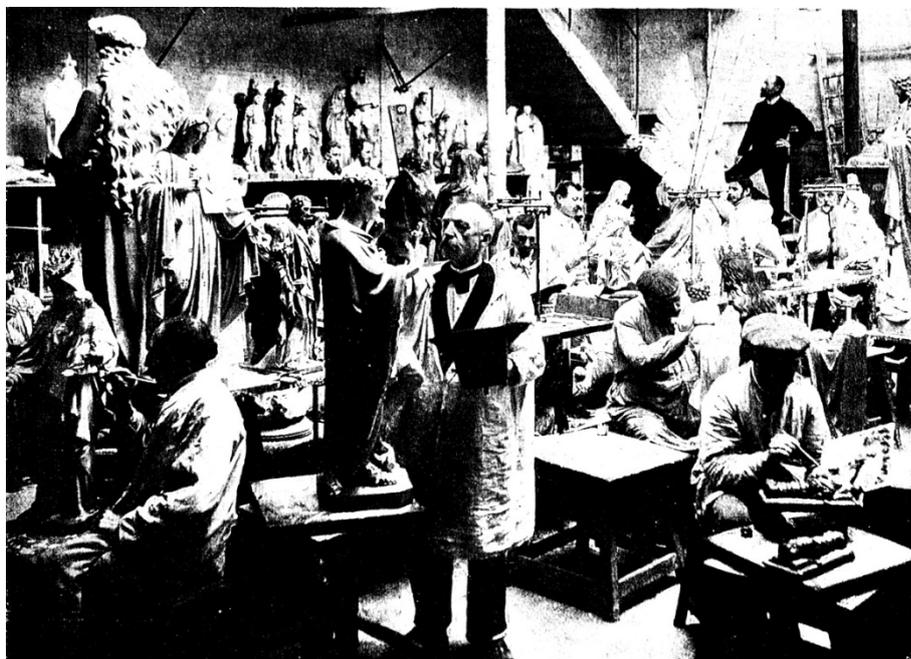
No catálogo de número 57 é indicado o uso do *carton-romain* comprimido para a confecção de suas esculturas moldadas e expõe que entre suas qualidades está o fato de o material ser leve, sólido, não deformar como a terracota e por não ser áspero, e “presta-se melhor do que qualquer outro material a uma decoração artística, para a qual a STATUE RELIGIEUSE não tem rival”. (MAISON RAFFL, n° 57, p. 93)

Como estas esculturas devocionais têm seu modelo reproduzidos em série, o acabamento, a pintura e a decoração constituem o elemento principal do seu custo de produção e valor de mercado e é o que diferencia uma peça da outra (figura 5). Sendo assim, a *Maison*

Raffl, no mesmo catálogo de nº 57, oferecia a carnação em cera e vários tipos de policromia para o estofamento à escolha do cliente:

- Decoração com filetes de ouro;
- Decoração simples (com bordas filetadas de ouro no manto, túnica e véu);
- Decoração semi-rica (bordas douradas em toda a indumentária);
- Decoração rica (manto ricamente ornamentado em cores sobre fundo ouro imitando damasco);
- Decoração riquíssima (manto amplamente ornamentado em cores sobre fundo ouro, imitação de damasco e de incrustações de pedras e verso imitando cetim);
- Decoração com flores coloridas *art nouveau* (decoreção recém-criada e com borda inspirada na *art nouveau*, composta por flores simbólicas e atributos especiais para cada iconografia);
- Decoração cinzelada (criação totalmente nova, caracterizada pela orla, que é uma reprodução dos mais belos brocados antigos e inspirada na arte espanhola e que consiste em uma grande faixa de ouro com ornamentos gravados e martelados no material);
- Decoração brocado Munique (mantos cobertos por riquíssimos desenhos policromados sobre fundo com listras douradas, borda larga decorada em cores sobre fundo dourado, com imitações de pedras coloridas, reverso acetinado; desenhos de damasco de ouro nas túnicas e que imitam os tecidos e brocados da Idade Média.) (MAISON RAFFL, nº 57, p. 41. Tradução nossa.)

Figura 5 - *Maison Raffl*. Sala de Pintura e douramento. Paris, FR



Fonte: GENIAUX, 1901, p. 90.

No Brasil, dentre as oficinas estudadas, a Casa Zambelli legou maiores referências quanto à técnica construtiva utilizada. Ainda que a documentação consultada não tenha sido produzida pelo escultor Michelangelo Zambelli e sim recolhido e organizado pelo Memorial

Zambelli⁹ (figura 6), criado em 2004, com a finalidade de preservar a memória e os moldes e modelos outrora utilizados pela oficina, foi possível analisar e identificar a técnica de moldagem utilizada por Michelangelo, e que possivelmente foi àquela utilizada por outras oficinas da época, com pequenas variações.

Figura 6 - Memorial Zambelli, Caxias do Sul, RS.



Fonte: Cristiana Antunes Cavaterra, 2022.

Avenida Júlio de Castilhos, próximo à Igreja do Santo Sepulcro em Caxias do Sul, tornou-se referência na região de colonização italiana no Rio Grande do Sul quanto à produção de esculturas devocionais em gesso, cerâmica e cimento e ornamentos para igrejas, capelas e residências.

Segundo a documentação consultada do Memorial Zambelli,

As peças confeccionadas no Atelier têm origens diversas e não é possível precisar a autoria de cada obra. Sabe-se, no entanto, que os modelos mais antigos são criações de Michelangelo Zambelli. Com o passar dos anos, os próprios funcionários foram se envolvendo com o processo, chegando a confeccionar alguns modelos. Um grande número de peças são cópias de imagens adquiridas na Europa e em outros lugares do Brasil, como São Paulo, Curitiba e Porto Alegre. (MEMORIAL ATELIER ZAMBELLI, s.d, p. 1)

Nesta organização do Memorial Zambelli o acervo foi classificado e definido como:

MODELO: A escultura tridimensional; a peça criada pelo escultor para servir de base para fazer as reproduções (cópias). A confecção de um modelo passava pelas seguintes etapas: a peça era esculpida em argila; colocava-se placas de flandres nas laterais; a escultura em argila era untada com gordura; a peça era coberta com gesso e outros materiais como estopa, fazendo primeiro a parte da frente, depois a das costas (sempre em pé). Este trabalho era chamado de “negativo”. Após o gesso endurecer, o

⁹ O Memorial Zambelli localiza-se no espaço interno do Monumento Jesus do terceiro Milênio, junto aos Pavilhões da Festa da Uva de Caxias do Sul. A aquisição do acervo em 2004 foi possível através da Secretaria Municipal da Cultura, Comissão Comunitária da festa da Uva e Feiras Agroindustriais.

negativo era aberto com um formão; tirava-se as placas, dividindo-o em duas partes (frente e costas); a escultura de argila era destruída e reaproveitada para outras criações. O negativo era trabalhado na horizontal, uma parte de cada vez: passava-se, primeiramente, uma camada de gordura para, em seguida, largar o gesso, às vezes com pó de cimento e estopa também. Depois de seco, o modelo era retirado do negativo e este destruído. Juntava-se, então, as duas partes, fazendo os retoques necessários e cobria-se com goma-laca para mantê-lo protegido.

Reprodução do MODELO: A reprodução ou cópia do modelo era chamada de “fundição” e seguia o seguinte processo: o modelo, já engordurado (banha ou sebo) era revestido com materiais que se encontravam no Atelier, como jornal, argila, estopa e outros, fazendo uma espécie de bandagem. Jogava-se gesso sobre ele para fazer a capa. Nos modelos maiores, colocava-se madeira e ferro. A capa, depois de seca, era aberta nas laterais, ficando separado frente e costas. Retirava-se, então, a bandagem do modelo, engordurando-a, juntamente com a capa. Novamente fechava-se a capa com o modelo em seu interior, amarrando-a bem para mantê-la vedada. Passava-se, então, para a etapa da gelatina; esta vinha do Paraná ou São Paulo e era derretida. Colocava-se, então, dentro da capa, sobre o modelo; quando seca, transformava-se em forma para reproduzir o modelo várias vezes. Abria-se a capa, assim como a forma de gelatina; trabalhava-se primeiro com uma parte, depois com a outra, sempre em posição horizontal; a forma gelatinosa era engordurada para receber o gesso; assim que o gesso começava a secar por fora, o miolo era retirado, pois as peças eram ocas; depois que as partes estivessem secas, juntava-se as duas partes para fazer o acabamento.

MOLDES: Denominou-se molde a peça em alto-relevo usada para fazer as formas. Dependendo do tamanho da imagem ou dos atributos, fazia-se em partes, como exemplo, as mãos.

FORMAS: As peças, em baixo-relevo, chamadas de “negativas”, eram utilizadas para fazer as reproduções em argila. (MEMORIAL ATELIER ZAMBELLI, s.d, p. 1-2)

Ainda segundo o mesmo documento, o atelier trabalhava com a fundição em gesso, cimento e argila. Toda a pesquisa realizada pelo Memorial Zambelli teve a contribuição dos antigos funcionários do atelier, a senhora Ludwina Valesca Reis (período de 1948 a 2003) (Figura 7), Nadyr Romeu Dalle Molle (período de 1948 a 1969), Mário Spiandorello (década de 1950) e André Ricardo Schiavo (período de 1989 a 2004), que forneceram as informações que se encontram-se nas Fichas Catalográficas das 1000 peças que compõem o acervo do Memorial.

Figura 7 - Dona Ludwina Valesca Reis trabalhando no Atelier Zambelli, s.d. Caxias do Sul, RS.



Fonte: PIONEIRO – MEMÓRIA. Disponível em: <https://gauchazh.clicrbs.com.br/pioneiro/cultura-e-lazer/memoria/noticia/2018/01/memoria-a-arte-sacra-de-michelangelo-zambelli-10113459.html>. Acesso em: 26/04/2023.

Em outro documento da pasta, são informados além dos nomes dos funcionários as obras criadas por eles e as funções que exerciam no atelier. Os funcionários informaram que a maioria das esculturas foi criada por Michelangelo Zambelli (1915 a 1948), que além das esculturas também esculpiu e moldou colunas, frisos, moldes ovalados de parede e fragmentos arquitetônicos. Segundo eles as esculturas de Maria Bambina (registro nº 040), a Nossa Senhora do Caravaggio (registro nº 037) e o Menino Jesus de Praga (sem nº de registro) vieram da Itália, trazidos por Michelangelo ou seu pai Tarquínio no final do século XIX ou início do século XX; e a imagem de Santa Catarina de Sena (registro 031), o busto e corpo de N. Sra. das Dores, o Senhor Morto e a N. Sra. de Pompéia são reproduções feitas por Michelangelo ou Estácio a partir do modelo de Tarquínio. A escultura da Joaneta (registro 041) não se sabe se é um modelo de Tarquínio ou Michelangelo. (INFORMAÇÕES DE FUNCIONÁRIOS..., s.d, p. 2)

Na documentação recolhida pelo Memorial Zambelli, ainda encontram-se outras informações importantes: Dona Adelina Zambelli, esposa de Michelangelo, era quem policromava as imagens da oficina até o marido adoecer em 1949; Dona Valesca, que por 55 anos trabalhou no Atelier Zambelli, informa que como inspiração para suas modelagens, pedia ao cliente um desenho, uma imagem pequena ou um santinho para “enxergar o que o freguês quer.” (REIS, 1991, p. 2); para a confecção dos moldes utilizavam a gelatina e a borracha proveniente de restos de pneus derretidos e “Zambelli tinha catálogo com santos”, não deixando

claro se o catálogo em questão era de imagens produzidas pelo próprio atelier¹⁰ ou se eram de outros fabricantes e serviam de consulta e inspiração (SPIANDORELLO, s.d., p. 1). Por sua vez, o funcionário Nadyr R. Dalle Molle, que trabalhou no atelier de 1948 a 1969, diz que após o ano de 1940

[...] começaram a utilizar borracha líquida, galvanizada, por ser mais resistente e durável que a gelatina. A borracha é permanente. Também se usava látex. Quando esta secava, virava uma forma para reproduzir o modelo quantas vezes fosse necessário, sempre engordurando a gelatina.

Quando as esculturas ficavam expostas ao tempo, eram feitas de cimento, pelo mesmo processo.

Quando as peças tinham 70 ou 80 cm de altura podiam ser feitas inteiras. Quando maiores, eram feitas em duas ou mais partes. (DALLE MOLLE, 2009, p. 1) (Figura 8)

Figura 8 - Memorial Zambelli. Molde em borracha de pneus. Caxias do Sul, RS.



Fonte: Cristiana Antunes Cavaterra, 2022.

A CÓPIA E A REPRODUÇÃO

A se falar de esculturas devocionais do século XIX/XX, é necessário refletir sobre os conceitos de modelo, cópia e reprodução e o que eles significavam à época em que estas obras foram produzidas.

De modo geral, naquele período, o escultor se utilizava de um modelo a ser reproduzido. Este poderia ser um modelo vivo do qual o artista observa e reproduz suas formas, uma escultura em barro em escalas reduzidas que será ampliada ou mesmo uma obra da qual se reproduzirá em série através da confecção de moldes e fundição.

¹⁰ No ano de 2017 foram recebidas do Arquivo Histórico Municipal de Caxias do Sul fotos de um catálogo do Atelier Zambelli não datado, possivelmente muito recente, com fotos de pequenas imagens de gesso.

Nestas circunstâncias estão as diferenças consideráveis entre a cópia e a reprodução nas esculturas devocionais. De maneira simplificada, pode-se dizer que a cópia é uma obra “que busca em uma referência a imitação, independentemente da quantidade” (SOUZA DE LIMA, 2018, p. 6), sendo que no processo de execução da obra o artista pode modificar o modelo ou inserir novos elementos, procurando aprimorar a ideia inicial ou mesmo modificar as formas. A reprodução, por sua vez, “pressupõe série, [...] limite de quantidade e matriz”. (SOUZA DE LIMA, 2018, p. 6).

Sendo assim, quando consideramos as esculturas francesas ou aquelas fabricadas através de um molde realizado a partir de um modelo e no qual a obra é moldada ou fundida, se diz reprodução, pois o modelo não é modificado; enquanto nas obras em madeira esculpida realizadas através das técnicas de quadrícula, ou seja, a ampliação através de compassos, tem-se uma cópia, onde o artista pode modificar o modelo inicial, e a sua cópia não implica em uma reprodução em série. Oliveira e Sá (2002) diferencia ainda a cópia industrial da cópia artesanal.

Para o autor

A cópia de proveniência industrial tende a perder as primitivas características formais e plásticas. E se em alguns casos é já de grande fidelidade em relação ao seu protótipo, nem por isso deixa de ser falha de carácter, destinando-se a nenhures, mas simultaneamente a ocupar todos os lugares possíveis.

A cópia artesanal beneficia de outro tipo de cuidado, normalmente não desligado de emoção, que o artífice naturalmente lhe dispensa no acto de produção. O cérebro e a mão agem sobre ela com mais ou menos esforço e até sacrifício, a que o prazer se junta, com o objetivo de atingirem um fim de aceitável dignidade para o produto e consequentemente para o produtor. E a coisa produzida, quer respeite fielmente o “original” e apresente aspecto esclarecido, quer se envolva de ingénuo cunho popular, sai das mãos do artífice humanizada, com alguma história para contar, revestindo-se muitas vezes, de total honestidade. (OLIVEIRA E SÁ, 2002, p. 49)

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Como observado nas fotografias das oficinas e relatos dos próprios escultores em seus catálogos comerciais ou em reportagens publicadas à época, tais oficinas da virada do século XIX para o século XX e primeiros decênios do novecentos, não passavam de grandes ateliês com muitos oficiais e aprendizes e mesmo funcionários, que produziam esculturas devocionais em série e em maior quantidade do que aqueles que produziam obras em madeira. Embora todo o processo passasse pela criação intelectual e técnica de um mestre escultor com formação artística, vale ressaltar que neste momento, o uso de máquinas era mínimo, presumivelmente apenas para misturar o gesso. Todo o processo era bastante artesanal e dependia da atuação humana. As esculturas produzidas, ainda em branco, eram tratadas, suas imperfeições

removidas e as peças recebiam policromias distintas, mais ou menos elaboradas e aplicadas à mão pelos artífices o que as dotavam de certa individualidade.

Pode-se então considerar que a produção de esculturas devocionais na virada do século XIX para o século XX era uma prática mais artesanal do que industrial, conforme a designação “Período Industrial”, durante o qual estas surgiram, pode nos induzir a pensar. Consoante, o uso de máquinas era mínimo nas oficinas de produção de esculturas devocionais naquele período e o número de reproduções através de moldes de gelatina eram limitados. Embora não existam relatos das oficinas sobre esta quantia, o material em si utilizado nos aponta que não seriam pouco mais do que uma dezena, visto que as reproduções perdem qualidade a cada fundição nos moldes de gelatina. Posto que estas oficinas tenham produzido um grande número de esculturas devocionais, sabe-se apenas a produção da Maison Raffl, um número impressionante de 62.000 obras produzidas entre os anos de 1871 e 1877.

Embora as oficinas produzissem esculturas devocionais em série, uma obra nunca era idêntica à outra confeccionada através do mesmo molde, e isto as distingue e as imbuem de características próprias que lhes dá valor. Neste momento da história da produção em série de esculturas devocionais, para o escultor, o controle sobre a obra e seu acabamento artístico é tão importante quanto a sua concepção. Em momentos seguintes, através da popularização e crescente comércio de esculturas devocionais com fins meramente comerciais, as obras tendem a perder qualidade artística, técnica e material, os modelos são reproduzidos indefinidamente, sem que as fábricas se atenham às suas origens e qualidades artísticas, não sendo mais produzidas em oficinas onde existe um mestre escultor.

Por fim, reiteramos que esta investigação é parte da nossa tese que será apresentada ao Programa de Pós-graduação em História da Arte da UNIFESP, na linha de pesquisa Arte, Circulações e Transferências, como requisito parcial para obtenção do título de Doutora em História da Arte, sob a orientação do Prof. Dr. Andre Luiz Tavares Pereira.

REFERÊNCIAS

Artes – O Snr. Marino Del Favero. **Revista Santa Cruz**. [São Paulo], nº 6 – março, 1907, p. 243-250. **Arquivo da Inspeção Salesiana de Nossa Senhora Auxiliadora, São Paulo**.

BRANDÃO, Angela. Entre o saber e o fazer: Vredeman de Vries e os artesãos de ofícios no contexto luso-brasileiro do século XVIII. **Circumscribere: International Journal for the History of Science**. PUC-SP (CESIMA): Vol. 20, 2017, p. 43-60. ISSN: 1980-7651. Disponível em: <https://revistas.pucsp.br/index.php/circumhc/article/view/35517>. Acesso em: 18/10/2022.

BREVE APONTAMENTO Biográfico – José Rodrigues de Sucena. Disponível em: <http://www.museuemigrantes.org/docs/titulados/JOSE%20RODRIGUES%20DE%20SUCENA.pdf>. Acesso em 23/05/2017.

CAVATERRA, Cristiana A. A Casa Sucena e a importação das esculturas devocionais da Casa Estrella e Maison Raffl no período da Belle Époque. In: **História e Parcerias - Anais Eletrônicos do 3º Encontro Internacional e 7º Seminário Fluminense de Pós-graduandos em História – ANPHU, 2021**. Disponível em: https://www.historiaeparcerias.rj.anpuh.org/resources/anais/19/hep2021/1635618019_ARQUIVO_cd83cdc4f783690573b65c52bbaa27c5.pdf. Acesso em: 02/09/2023.

GENIAUX, Charles. Comment se fait uma statue religieuse. In: **Le Mois littéraire et pittoresque**. Paris: Maison de la Bonne Presse, 1901.

MAISON RAFFL. Auteur du texte. Maison Raffl. Catalogue n° 57. s.d. Disponível em: <http://catalogue.bnf.fr/ark:/12148/cb45212677f>. Acesso em: 27/09/2021.

OLIVEIRA E SÁ, Sérgio. **Santeiros da Maia** no último ciclo da escultura cristã em Portugal. Edição do autor. Coleção Goiva Lassa. Maia, 2002.

SHELLEMBERG, Heidi. **Foto-Guará – Antigas imagens de Guaratinguetá**. Aparecida: Editora O Lince, 2016.

SOUZA DE LIMA, F. da C. O Valor da Cópia na Arte. **26º Seminário Nacional de Arte e Educação**. V. 26, N. 26, 2018, p. 175–188. Disponível em: <https://seer.fundarte.rs.gov.br/index.php/Anaissem/article/view/568>. Acesso em: 28/12/2021.

TEDIM, José Manuel Alves. Os Santeiros da Maia. Separata da **Revista Bracara Augusta**. Braga, n° (85-86), Tomo XXXII – Fasc. 73-74, jan. Dez. 1978.

Treasury Decisions: Volume 2. United States, Department of the Treasury, jan. de 1900. U.S. Government Printing Office, 956 p. Disponível em: <https://play.google.com/books/reader?id=yd5LAQAAMAAJ&pg=GBS.PA326&hl=pt>. Acesso em: 06/08/2021.

ZAMBELLI, Irma Bufon. **A retrospectiva da arte ao longo de um século**. Caxias do Sul: EDUCS, 1987.

Almanaques, revistas e jornais de época:

ALMANAK ADMINISTRATIVO, MERCANTIL E INDUSTRIAL. Rio de Janeiro, Anos: (1885, p. 1963); (1881, p. 1069)

ALMANAK LAEMMERT. Rio de Janeiro, Anos 1886, p. 1730

AVE MARIA. São Paulo, 02/05/1942, p. 16, Ano XLIV, n° 17

CORREIO PAULISTANO, 27/12/1888, p. 3

DIÁRIO DA NOITE, 12/11/1948, p. 7

ILLUSTRAÇÃO CATHOLICA, 1916, p. 2

JORNAL DO COMÉRCIO, 03/02/1916, p. 3

O COMMERCIO DE SÃO PAULO, 03/06/1907, p. 5

Documentação arquivística:

MEMORIAL ATELIER ZAMBELLI, s.d, p.1. In: Informações para mediadores. Divisão de Museus Caxias do Sul (Pasta).

INFORMAÇÕES DE FUNCIONÁRIOS..., s.d, p. 2

REIS, Ludwina Valesca Klein. (Entrevistada) Banco de Memória. Fita lado A / B. Entrevistada: Entrevistadores: Sônia Storchi Fries e Gilmar Marcílio. Tema: ARTE – Atelier Zambelli. Data: 06 de maio de 1991. Duração 45 min. Transcrição de 18 de junho de 1991 por Sônia Storchi Fries, p. 1-10. In: Informações para mediadores. Divisão de Museus Caxias do Sul (Pasta).

SPIANDORELLO, Mário. (Entrevistado) Banco de Memória. s.d., p. 1. In: Informações para mediadores. Divisão de Museus Caxias do Sul (Pasta).

DALLE MOLLE, Nadyr Romeu. (Entrevistado) Banco de Memória. 17/04/2009, p. 1-2. In: Informações para mediadores. Divisão de Museus Caxias do Sul (Pasta).