

Arte e ofício: a trajetória do escultor e fundidor Roque de Mingo em São Paulo na primeira metade do século XX

[*Art and craft: the career of the sculptor and foundryman Roque de Mingo in São Paulo in the first half of the 20th century*]

Rafael Dias Scarelli¹

Este texto é resultado da participação do autor no XIV Seminário do Museu D. João VI – Grupo Entresséculos (Universidade Federal do Rio de Janeiro – UFRJ), realizado em novembro de 2023 na Cidade Universitária (UFRJ/Fundão), Rio de Janeiro.

RESUMO • Este artigo aborda a trajetória do escultor e fundidor Roque de Mingo (1890-1972), atuante em São Paulo nas primeiras décadas do século XX. Nossa proposta é analisar como esse personagem se inseriu no campo artístico paulistano de maneira inicialmente alheia às instituições acadêmicas - na qualidade de fundidor artístico - até, paulatinamente, alcançar posições de poder dentro desse circuito. Nossa hipótese é que a trajetória desse escultor-fundidor é reveladora das expectativas e dos conflitos vividos por esses atores que, devido à sua origem social mais humilde, precisaram se aproximar do universo artístico na qualidade de artífices - o que lhes garantiria uma renda imediata, e, ao mesmo tempo, contato frequente com artistas e com a prática da escultura. • **PALAVRAS-CHAVE** • Roque de Mingo; fundição artística;

escultura. • **ABSTRACT** • This paper analyzes the career of the sculptor and foundryman Roque de Mingo (1890-1972), who was active in São Paulo in the first decades of the 20th century. The text seeks to examine how he entered the artistic field in a way that was initially alien to academic institutions - as an artistic foundryman - until he gradually reached positions of power within this circuit. Our hypothesis is that the trajectory of this sculptor-foundryman reveals the expectations and conflicts experienced by these actors who, due to their humble social origins, had to approach the artistic world as craftsmen. In this way, they could guarantee an immediate income and, at the same time, frequent contact with artists and the practice of sculpture. • **KEYWORDS** • Roque de Mingo; artistic casting; sculpture.

Recebido em 23 de janeiro de 2024

Aprovado em 4 de junho de 2024

SCARELLI, Rafael Dias. Arte e ofício: a trajetória do escultor e fundidor Roque de Mingo em São Paulo na primeira metade do século XX. *Rev. Inst. Estud. Bras.* (São Paulo), n. 88, 2024, e10700.



Seção: Artigo

DOI: 10.11606/2316901X.n88.2024.e10700

1 Universidade de São Paulo (USP, São Paulo, SP, Brasil).

Como sugere o título deste texto, a trajetória profissional de Roque de Mingo (1890-1972) (Figura 1) foi marcada por uma atuação multifacetada, já que ele foi tanto escultor como fundidor, frequentando tanto o ateliê de escultura como a oficina de fundição. Nas páginas a seguir, buscamos analisar como esse personagem se inseriu no campo artístico paulistano de maneira inicialmente alheia às instituições acadêmicas – na qualidade de fundidor artístico – até paulatinamente alcançar posições de poder dentro desse circuito, tornando-se presença frequente na comissão de jurados da seção de escultura do Salão Paulista de Belas Artes. Sem a pretensão de apresentar aqui uma biografia artística de Roque de Mingo – tarefa em si legítima, tratando-se de uma figura marginalizada dentro da narrativa canônica da história da escultura paulista e brasileira –, procuramos, colocando-o em relação a outros personagens do seu tempo, refletir sobre as representações sociais em torno do trabalho do escultor e do fundidor e a constituição de sua(s) identidade(s) profissional(is). Nossa hipótese é que a trajetória de De Mingo é reveladora das expectativas e dos conflitos vividos por aqueles que, devido à sua origem social mais humilde, precisaram se aproximar do universo artístico na qualidade de artífices – o que lhes garantiria uma renda imediata e, ao mesmo tempo, contato frequente com artistas e com a prática da escultura.

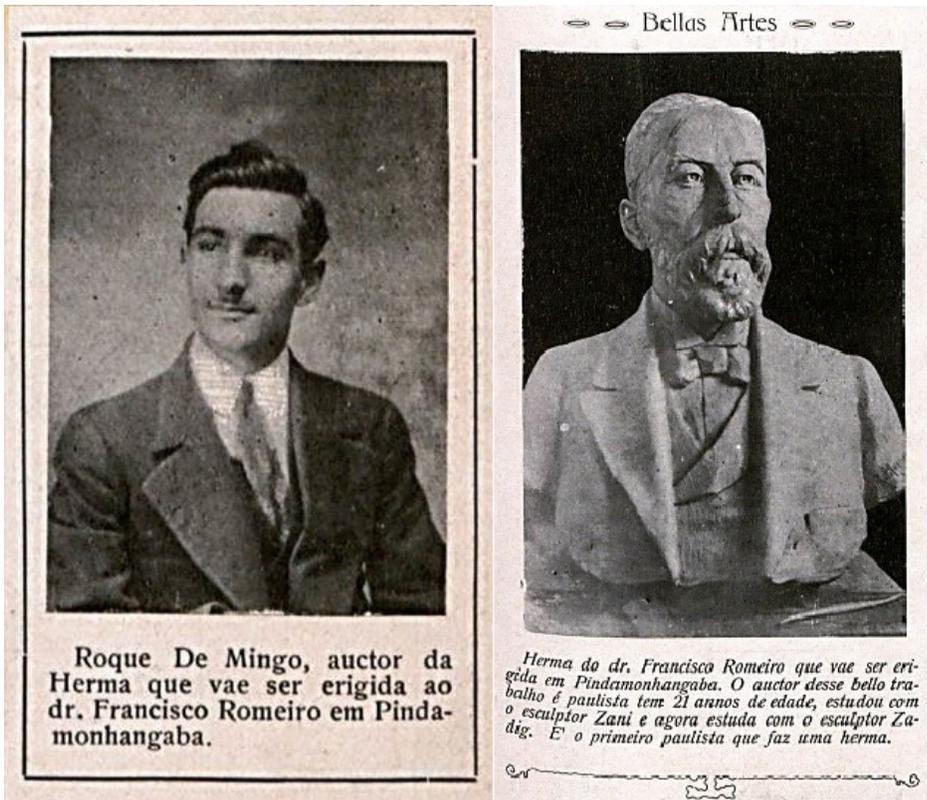


Figura 1 – À esquerda, retrato de Roque de Mingo. À direita, retrato da herma do dr. Francisco Romeiro, destinada a Pindamonhangaba, um de seus primeiros trabalhos como escultor. Fonte: “Bellas Artes” (1912)

Dessa maneira, a partir da análise desse personagem singular, buscaremos propor reflexões mais amplas sobre os caminhos disponíveis aos sujeitos menos acomodados para a inserção e reconhecimento dentro do campo artístico paulistano e brasileiro no início do século XX. Uma vez que este artigo busca recompor a trajetória de Roque de Mingo pelo prisma do seu lugar social enquanto fundidor e escultor, não nos dedicaremos a uma análise formal e estética da sua produção, muito embora considerações dessa natureza sejam ocasionalmente feitas para, por exemplo, avaliar seu êxito no Salão Paulista de Belas Artes.

A despeito de sua profícua produção como escultor e como fundidor, apenas recentemente Roque de Mingo tem sido objeto de estudos aprofundados. Primeiramente, foi incluído um curto verbete biográfico sobre o artista no catálogo *Dezenovevinte: uma virada no século*, publicado pela Pinacoteca do Estado de São Paulo (1986, p. 123). Em “A virada do século – a escultura em São Paulo”, texto introdutório ao catálogo supracitado, Ana Carboncini fez breves considerações sobre a atuação de De Mingo, ao lado de outros artistas do período entresséculos. Posteriormente, sua trajetória foi mencionada de forma panorâmica no trabalho de Ana Maria Belluzzo

(1988), dedicado ao Liceu de Artes e Ofícios de São Paulo. Segundo ela, De Mingo exprimia “a cultura artística do Liceu, onde se formou e veio a se tornar mestre de fundição”, pois “o Liceu aproximava o escultor e o fundidor, as artes puras e as artes aplicadas, procedimentos artísticos e industriais” (BELLUZZO, 1988, p. 289). Por sua vez, Mayra Laudanna e Emanuel Araújo (2010, p. 195-199), em um amplo estudo sobre a escultura brasileira, transcreveram uma carta autobiográfica escrita pelo artista em 1934. Essa fonte foi retomada depois por Rosilene Ferrante (2014; 2018) em seus trabalhos dedicados ao primeiro mestre de De Mingo, o escultor Pasquale de Chirico. Finalmente, acaba de ser publicado um catálogo produzido por Eva Catelli (2024) e com prólogo de Fanny Lopes, que se constitui o primeiro estudo aprofundado dedicado exclusivamente a esse personagem. Catelli não apenas resgata o perfil biográfico de De Mingo como também reproduz fotografias de suas obras e do próprio escultor em seu ambiente de trabalho, pertencentes ao acervo da família, idealizadora da publicação. Este artigo pretende se somar a essas contribuições, explorando mais a fundo a atuação de De Mingo como fundidor e a maneira pela qual entrelaçou as duas facetas de sua vida profissional.

Para recompor a trajetória profissional de Roque de Mingo, recorreremos a duas fontes principais. Em primeiro lugar, uma carta autobiográfica escrita por ele em 1934 e dirigida a A. Freitas Júnior, na qual o artista narra, em primeira pessoa, todo o seu percurso formativo e profissional². Essa missiva pertence ao arquivo particular da família e foi reproduzida no trabalho de Laudanna e Araújo (2010, p. 195). Em segundo lugar, nos apoiamos no artigo “Studio di Scoltura e Fuzione Artistica Rocco de Mingo”, publicado no primeiro volume da obra *Gli italiani nel Brasile* (1924, p. 60), que apresenta as principais obras fundidas e modeladas por De Mingo até então, contando, provavelmente, com informações fornecidas por ele próprio. Essa publicação foi citada por Ana Maria Belluzzo em seu trabalho já mencionado. Mais do que simplesmente colher dados biográficos nessas fontes, buscamos lê-las de forma crítica, examinando as estratégias e autorrepresentações do escultor-fundidor para falar de si próprio e sua obr³.

Ao jogar luz sobre a trajetória de De Mingo, ainda pouco estudada, esperamos, em primeiro lugar, apontar para a porosidade das fronteiras laborais e problematizar as categorias de “artes” e “ofícios” – que dão título a este artigo – como esferas separadas e hierarquizadas, como se fossem terrenos ocupados por sujeitos distintos, reservando-se ao “artista” um *status* especial em relação ao artesão ou artífice. Como é sabido, a oposição entre essas categorias remete à própria afirmação, gestada no Renascimento, do estatuto intelectual das artes da pintura, da escultura e da arquitetura, pela qual se minimizou discursivamente a exigência de habilidade e

2 Essa carta foi escrita por De Mingo a pedido de seu interlocutor, que aparentemente desejava incluí-lo em um livro que reuniria biografias de artistas.

3 Sem nos enredar em sua “ilusão biográfica” (BOURDIEU, 2006).

destreza manual para praticá-las⁴. Apesar de sua força, é fácil constatar que essa representação do artista e do fazer artístico não correspondeu à realidade da maioria dos escultores desde o Renascimento. A começar por uma figura tão notável como a do escultor e ourives florentino Benvenuto Cellini (1500-1571). Em suas memórias, ele nos narra como se engajou pessoalmente na fundição em bronze de sua obra-prima, *Perseu com a cabeça de Medusa* (1545-1554), exortando seus contemporâneos a seguirem seu exemplo e serem seus próprios especialistas na fundição de estátuas, não confiando nos fundidores de artilharia:

Um escultor habilidoso, tendo sempre em conta todas as opiniões que lhe possam ser dadas, deve ser suficientemente iniciado na arte da fundição para não ser obrigado a colocar-se completamente nas mãos dos fundidores. É fundamental que ele mesmo saiba prever as dificuldades e remediá-las. (CELLINI, 1911, p. 409-410 – tradução nossa).

Como argumentou Claire Jones (2014) em livro que defende a importância de incluirmos as artes decorativas dentro dos estudos sobre escultura, a atuação de muitos escultores renomados do século XIX e do período entresséculos ultrapassou os limites tradicionais das chamadas belas artes. Foi o caso do suíço James Pradier (1790-1852), que começou sua carreira como aprendiz de joalheiro-horologista em Genebra antes de ganhar uma bolsa de estudos em Paris: mesmo depois de se consolidar como um escultor premiado, Pradier projetou obras de joalheria em parceria com um ourives. Desse modo, a autora questiona a narrativa linear e progressiva da transição “de artesão para artista”, pela qual esses escultores apenas teriam se envolvido com outras formas de produção escultórica ou com atividades artesanais em uma etapa formativa inicial de suas carreiras (ou seja, antes de alcançarem o pleno status social de artista e usufruírem de melhores condições financeiras). Ao contrário, movidos por preocupações e interesses artísticos, muitos deles – como Pradier – buscaram explorar as potencialidades de outros materiais, cores, escalas, técnicas e parcerias profissionais para além daqueles sancionados pelo Salão de Escultura (JONES, 2014, p. 31-39). Como veremos, a carreira de De Mingo também pode ser vista por esse prisma, uma vez que ele seguiu atuando como fundidor mesmo após gozar de maior reconhecimento como escultor. Para ele, isso significava não apenas exercer maior controle sobre a produção das suas obras, evitando atrasos nas encomendas e potencialmente aumentando sua margem de lucratividade, mas também garantir a qualidade final do seu trabalho em todas as dimensões.

Em segundo lugar, é nossa intenção também destacar a importância do trabalho

4 Por meio da valorização do desenho como etapa prévia à execução material – em suma, da operação mental que antecede a operação manual (BIELINSKI, 2003, p. 9) –, seus praticantes foram paulatinamente apartados do universo das corporações de ofício e reunidos nas academias de arte, conforme discutiu o trabalho seminal de Nikolaus Pevsner (2005). É curioso, nesse sentido, que, ao buscar afirmar o caráter de “arte liberal” da pintura, Leonardo da Vinci tenha rejeitado o mesmo *status* à escultura em pedra, segundo ele, “*arte meccanicissima*”, pois “faz transpirar e exaure fisicamente aquele que a pratica” (DA VINCI apud PEVSNER, 2005, p. 93).

do fundidor na própria existência material da escultura fundida em metal, sem cujo *métier* ela simplesmente não adquiriria sua forma final. Nesse sentido, Howard Becker (2010, p. 39-40) frisou o caráter coletivo de qualquer trabalho artístico – que envolve sempre a atividade conjugada de uma multiplicidade de atores envolvidos em cadeias de cooperação –, ainda que o sujeito artista ocupe a “atividade nuclear” nos “mundos da arte” que ele propõe. Dessa maneira, colocamos em questão o protagonismo exclusivo dos escultores dentro da narrativa da história da arte no que se refere à prática da escultura, sinalizando a existência de outros espaços – para além do ateliê do artista –, outras práticas – além do ato de modelar ou esculpir –, e outros sujeitos – para além do escultor – envolvidos no fazer artístico⁵. Que no caso de Roque de Mingo esses espaços, práticas e sujeitos se cruzem e coincidam – ainda que essa não seja a regra – revela-nos a pertinência dessas questões.

DE FUNDIDOR A ESCULTOR

Para compreender contextualmente a trajetória de Roque de Mingo como fundidor e escultor, é preciso ponderar que ele não foi um caso isolado no Brasil nos inícios do século XX. A própria carência de estabelecimentos de fundição especializados nessa classe de trabalhos levou a que alguns escultores se vissem estimulados – ou mesmo obrigados – a se envolver com a fundição de suas obras para viabilizar a sua conclusão material. Um caso interessante é o do escultor italiano Ettore Ximenes (1855-1926), que instalou uma oficina de fundição no bairro paulistano de Vila Prudente, nas proximidades do Ipiranga, para realizar os bronzes do Monumento à Independência do Brasil, cuja execução lhe havia sido entregue após um concurso internacional de projetos. Para tanto, como analisado por Michelli Monteiro (2017, p. 251, p. 326-327) e Ana Maria Belluzzo (1988, p. 289), Ximenes contratou operários especializados na Itália, não manejando ele próprio o ofício de fundidor.

Outros personagens contemporâneos, no entanto, atuaram efetivamente nesses dois terrenos, a exemplo de Humberto Cavina (c.1880-1941), escultor que pertencia a uma família de fundidores, e o próprio mestre de Roque de Mingo, Amadeu Zani (1869-1944). Sobre Cavina, lemos em sua nota de falecimento publicada no diário carioca *A Noite* em 1941:

Com Umberto Cavina, falecido em sua residência, na estação da Piedade, desapareceu uma das figuras mais populares e estimadas dos nossos meios artísticos. Embora nascido na Itália, Cavina era brasileiro de coração. Aqui se radicara, desde a juventude, e aqui realizou toda a sua obra.

Umberto Cavina veio muito jovem para o Brasil. Com os seus irmãos Antonio e Amadei, organizou e manteve a Fundição Cavina, oficina de onde têm saído algumas das mais

5 Essa foi a proposta contida na convocatória das II Jornadas Internacionales de Arte y Patrimonio, intituladas “Prácticas del hacer: sujetos, espacios, objetos y materialidades”, organizadas pelo Centro de Investigaciones en Arte y Patrimonio (Ciap-UNSAM/Conicet) em setembro de 2022.

famosas estátuas que figuram nas praças públicas desta capital e nas principais cidades brasileiras.

Dentre os trabalhos notáveis, efetuados pela Fundação Cavina, é justo destacar o Monumento aos Heróis da Laguna, que hoje embeleza o jardim da Praia da Saudade, cujo bronze foi ali fundido.

Umberto Cavina não era apenas fundidor. Era também escultor. Discípulo do professor Urbano Lucchesi, Cavina laureou-se em mais de uma exposição, promovidas pelas Escolas de Belas Artes de Roma, Bruxelas e Rio de Janeiro.

O artista desapareceu aos 61 anos e deixa uma obra considerável, que o faz credor da admiração de todos os que se interessam pelo movimento artístico brasileiro.

O enterramento de Cavina realizou-se com grande acompanhamento, da residência do extinto ao cemitério de Inhaúma. (UMBERTO, 1941).

Como visto, Cavina “não era apenas fundidor”, “era também escultor”. Essa dupla condição transparece em sua participação na Exposição Geral de Belas Artes do Rio de Janeiro de 1909, na qual expôs os bustos *Fé*, *Carlos I* e *Santos Carvalho*. O catálogo dessa exposição registrou, ao lado de seu nome, suas origens e sua formação artística – “natural de Florença, Itália. Discípulo do professor Urbano Lucchesi” – e também o seu endereço: “150, rua Camerino” (ESCOLA NACIONAL, 1909). Trata-se, porém, do mesmo endereço da Fundação Indígena, empresa na qual os membros da família Cavina eram empregados naqueles anos, antes de terem aberto a própria empresa familiar, a Fundação Cavina (OLIVEIRA, 2012, p. 23). Deve-se registrar também que entre os trabalhos levados pelo jovem artista ao certame estava o busto de um dos proprietários da Fundação Indígena – Santos Carvalho – sugerindo que aquela obra havia sido produzida em seu contexto laboral.

Por sua vez, diferente de Umberto, que era filho de um fundidor – Rômulo Cavina –, Roque de Mingo não se inseriu no ofício em um contexto familiar, que teria criado as condições facilitadoras e muitas vezes coercitivas para seu percurso laboral, considerando a lógica de transmissão dos saberes artesanais⁶. Sua aproximação inicial da fundição artística foi, na verdade, fruto de uma estratégia pessoal para se aproximar da prática da escultura: foi na qualidade de fundidor que ele iniciou sua carreira artística, em 1905, trabalhando como artífice em uma empresa particular, a Artística Fundação, antes de ingressar no Liceu de Artes e Ofícios da capital paulista e ser dono do seu próprio negócio. Dessa forma, ele logo se notabilizaria como tal em uma época em que ainda não havia no mercado paulistano uma oferta considerável de estabelecimentos especializados no ramo.

O fato de a formação artística de De Mingo estar profundamente vinculada ao

6 Discutindo a importância do “segredo” a respeito dos conhecimentos e processos de trabalho, a fim de conter a sua circulação e evitar favorecer a corrência, a pesquisadora Élisabeth Lebon (2012, p. 16) sintetiza, a respeito do universo da fundição artística francesa no Oitocentos: “Sua transmissão restrita *perpetua um trabalho reservado para o círculo familiar*”. Nesse sentido, é curioso assinalar como muitas oficinas de fundição seguiram como propriedade da mesma família por gerações. No Brasil, exemplificam isso a Fundação Artística Paulistana de Angelo Angeli – seguida por seu filho Viscardo –, a Fundação de Júlio Paperetti – continuada por Dante Paperetti – e a própria oficina de Roque de Mingo, assumida por seu filho.

âmbito laboral, primeiro na Artística Fundição e depois no Liceu paulista, pode ser explicado por sua origem familiar humilde. Nascido em São Paulo, mas filho de imigrantes italianos originários da província de Cosenza, na Itália (*GLI...*, 1924, p. 60), De Mingo se apresentou como filho de um “minúsculo comerciante” em sua carta autobiográfica, já citada. Sua família não possuía, portanto, recursos para financiar os seus estudos na Escola Nacional de Belas Artes, localizada no Rio de Janeiro – principal instituição destinada à formação artística então existente no país –, nem tampouco para mantê-lo como discípulo no ateliê de algum artista local. Em suas próprias palavras:

Um dia resolvi, sem nada dizer aos meus pais, procurar uma colocação onde poderia aprender alguma arte, vagando pelos lados da Rua Conselheiro Ramalho, vi em uma sala de frente trabalhar digo pintando um retrato, depois, de tanto pensar, estudando o meio para poder falar-lhe, resoluto bati a porta e expus-lhe os motivos, foi uma desilusão, pois queria 10\$000 por hora para dar-me lições, mudo sem dizer uma palavra saí. (Carta de Roque de Mingo ao Sr. Freitas Júnior, 25 de abril de 1934 apud LAUDANNA; ARAÚJO, 2010, p. 195).

Sem meios financeiros para poder se dedicar inteiramente à sua formação, De Mingo precisou atuar em uma atividade de apoio ao escultor – no caso, a fundição de bronze – para se aproximar do universo artístico e, ao mesmo tempo, garantir a sua sobrevivência financeira. Assim prossegue o artista, descrevendo seus inícios:

Na rua da Consolação existia uma grande fundição em bronze. Na vitrine exposta ao público viam-se estátuas, bustos, estatuetas. Era o proprietário o Snr. Pedro Vaz Ferreira, tomei nota de tudo, e em casa, pedi ao meu pai, como conhecia muitas pessoas nos lados da Consolação, que indagasse de alguém que fosse relacionado com o proprietário, ou artistas que na casa trabalhavam. Desta vez fui mais feliz, em companhia de uma pessoa amiga me levou a presença do escultor Paschoal de Chirico há pouco tempo chegado de Nápoles; depois de algumas perguntas, parece que leu na minha alma a minha grande vocação. *Mas só com a condição, de pela manhã trabalhar na fundição e à tarde estudar no seu ateliê, desenhando e depois poderia modelar.* (Carta de Roque de Mingo..., 1934 apud LAUDANNA; ARAÚJO, 2010, p. 195 – grifos nossos).

Dessa maneira, para estudar no ateliê de Chirico, a condição era trabalhar pela manhã na oficina de fundição. A Artística Fundição foi uma das primeiras empresas especializadas nesse ramo na cidade, aberta em 1903⁷. Apesar de seu proprietário ser um empresário pouco conhecido – Pedro Vaz Ferreira –, a gerência do estabelecimento cabia ao escultor italiano Pasquale de Chirico (1873-1943), recém-chegado ao Brasil,

7 A abertura da Artística Fundição foi noticiada no *Correio Paulistano* com a seguinte nota: “O sr. Pedro Vaz Ferreira acaba de fundar nesta capital uma fundição artística de ouro, prata e bronze, sob a gerência do sr. Paschoal de Chirico, hábil escultor. Tivemos ocasião de ver um galho de café em bronze, trabalho dessa oficina, que é a única que possuímos no gênero, e por ele fazemos ideia da beleza e perfeição dos seus outros produtos, muitos dos quais figurarão brevemente numa exposição” (FUNDIÇÃO..., 3 de maio de 1903, p. 2 – grifos nossos).

com quem De Mingo teria suas primeiras aulas. Essa experiência teve fôlego curto, pois, no ano seguinte, Chirico foi convidado para ser docente na Escola de Belas Artes da Bahia, em Salvador,⁸ de maneira que, sem contar com os serviços regulares do escultor, o estabelecimento fechou as portas no ano seguinte – o último trabalho que identificamos da Artística Fundição é o *busto de Gravina* (CHRONICA SOCIAL, 1907).

Ainda segundo o relato autobiográfico de De Mingo, após sair dessa empresa ele alcançaria um posto na oficina de fundição do Liceu de Artes e Ofícios de São Paulo, então chefiada pelo escultor Amadeu Zani. É nessa escola-oficina, que contava com uma fundição própria desde o começo do século XX, que De Mingo desenvolverá de fato a sua dupla formação, como fundidor e escultor. Rapidamente ele ascendeu dentro da hierarquia da instituição, tornando-se chefe da oficina de fundição em 1913, quando Zani deixou o cargo para se dirigir à Itália, a fim de executar o projeto para o monumento Glória Imortal aos Fundadores de São Paulo⁹. De Mingo ali permaneceria como mestre até o ano de 1918, conforme registrou o *Almanak Laemmert*, que anualmente listava todos os chefes e mestres das seções e oficinas do Liceu. Entre os trabalhos que executou como fundidor naqueles anos, podemos mencionar o busto de João Mendes, modelado pelo escultor William Zadig, em 1913 (DR. JOÃO..., 1913).

Nesse mesmo período, porém, De Mingo não renunciou à sua formação e atuação como escultor. No mesmo ano que assumiu a chefia da oficina de fundição do Liceu após a viagem de Zani, ele participou de sua primeira grande exposição como escultor, conforme noticiou o *Correio Paulistano*:

No salão de escultura encontram-se expostos muitos dos trabalhos já conhecidos de Roque de Mingo, um dos mais aplicados e distintos alunos do Liceu. *Roque de Mingo é um produto exclusivamente deste estabelecimento. Iniciou seus estudos com Amadeu Zani e continua-os agora com W. Zadig.* (PELAS ESCOLAS, 1913 – grifos nossos).

Expressão de seu empenho em se formar como artista é a sua candidatura, ainda em 1913, para o Pensionato Artístico do Estado de São Paulo¹⁰, que premiava os artistas paulistas com uma bolsa de estudos na Europa – seu plano, porém, viu-se frustrado pela eclosão da Primeira Guerra Mundial e consequente suspensão dos prêmios.

Disputando assiduamente as escassas oportunidades de trabalho e consagração disponíveis na cidade, o jovem artista tomaria parte no primeiro concurso realizado na capital paulista, em 1910, destinado à construção do *Monumento ao padre Diego Feijó*. Sua presença entre os escultores concorrentes ficou registrada – sob o nome “Roque Domingos” – no texto assinado por Eugenio Egas (1913, p. 7), incluído em uma publicação

8 Sobre a trajetória de Pasquale de Chirico, ver: Ferrante (2014)

9 Zani narrou a sua participação nesse e em outros projetos em um livro autobiográfico, marcado por um tom bastante indignado, ressaltando os prejuízos financeiros que amargou por conta da eclosão da Primeira Guerra Mundial e da postura de seus comitentes (ZANI, 1930).

10 “Transmitiu-se à Comissão Fiscal do Pensionato Artístico do Estado o requerimento em que Roque de Mingo pede pensão, na Europa, para o estudo de escultura” (ACTOS..., 1913).

comemorativa à inauguração do monumento^{II}. Também estaria entre os concorrentes no certame organizado pela colônia italiana para erigir o *Monumento a Giuseppe Verdi*, vencido por seu mestre Amadeo Zani (CARBONCINI, 1986, p. 15). Nesse âmbito, seu primeiro triunfo se deu no concurso destinado à construção do *Monumento aos Pioneiros da Aviação*, obra que seria instalada no Prado da Mooca. O monumento se compunha de uma coluna, cujo topo era ocupado pela estátua de uma águia de bronze e cuja base continha medalhões com os bustos de Eduardo Chaves, Santos Dumont e Bartolomeu de Gusmão (REVISTA..., 1913). Outro trabalho executado pelo artista enquanto ainda estava vinculado ao Liceu paulista é o busto de Gaspar José de Paiva, destinado à então vila mineira de Pedra Branca, povoação fundada pelo homenageado (VIDA..., 1916). Vemos, portanto, seu empenho em se apresentar publicamente como artista, disputando espaço em um dos mais prestigiados campos de atuação para um escultor daquele período, a escultura pública.

DE MINGO FUNDIDOR: NO RASTRO DAS ASSINATURAS

Como já dissemos, em fins da década de 1910 ele se retirou do Liceu e, em seguida, abriu a sua própria oficina de fundição, mergulhando no ofício de fundidor. Para explicar essa decisão, escreveu a Freitas Jr.:

Casado e com filhos, fui obrigado a encarar a vida diferente, em 1920 fundei a minha oficina de Fundição Artística [...]. *Os meus próprios trabalhos assim são fundidos em minha própria oficina, que também trabalha para outros escultores.* (Carta de Roque de Mingo..., 1934 apud LAUDANNA; ARAÚJO, 2010, p. 195 – grifos nossos).

Podemos concluir, portanto, que aquela decisão respondeu a um duplo objetivo. Em primeiro lugar, manter-se financeiramente, explorando a fundição artística como um negócio empresarial, em busca de lucratividade comercial – objetivo agora reforçado pelo matrimônio e pela paternidade. Em segundo lugar, apoiar a sua própria atividade artística, viabilizando a conclusão de seus projetos. Nessa oficina, como revela a citação anterior, De Mingo fundia tanto seus próprios trabalhos como aceitava encomendas externas. Na condição de proprietário de um dos poucos estabelecimentos do ramo em São Paulo, De Mingo acabaria sendo logo conhecido mais por seu trabalho de fundidor do que de escultor, como sintetizou o artigo publicado em *Gli Italiani...* apenas quatro anos após a abertura de sua empresa:

Em 1920 fundou o atual estúdio de escultura em bronze e fundição artística localizado na rua Três Rios, n. 51, onde ocupa vastas instalações, únicas no seu gênero. *A ele foi confiada a fusão de diversas e importantes obras, entre elas o monumento ao Dr. Porciúncula de Petrópolis, a fusão das seis belas estátuas que adornam a escadaria do Museu do Ipiranga, parte da obra para o monumento da Independência, que constitui um atestado de particular estima do ilustre escultor Ettore Ximenes, oito grandes baixos-relevos para o Panteão dos Andradas em Santos etc.* A sua fundição está em contínuo desenvolvimento e a ela dedicou todos os seus cuidados e todos

II Essa obra seria executada na França pelo escultor Louis Convers e pela Fundição Thiebaut Frères.

os seus talentos artísticos. Simples, modesto, trabalha conscienciosamente e com incansável diligência, honrando sua pátria de origem. (GLI ITALIANI..., 1924, p. 60 – grifos e tradução nossos).

Dessa maneira, entre os trabalhos de fundição mais proeminentes listados no artigo, estariam os oito baixos-relevos em bronze do escultor Elio de Giusto, instalados no Panteão dos Andradas, em Santos¹², e as estátuas dos bandeirantes presentes na escadaria do Museu do Ipiranga. O próprio Museu atribui a Roque de Mingo, em seu catálogo *online*, a fundição das estátuas de Manuel de Borga Gato e Francisco Dias Velho, ambas do escultor Nicola Rollo, datadas de 1922 (ROLLO, *Estátua*, 1922). Por fim, o artigo apontava Roque de Mingo como o fundidor de “parte da obra para o Monumento da Independência” (GLI ITALIANI..., 1924, p. 60 – tradução nossa), do escultor Ettore Ximenes.

Conforme já mencionamos, a fundição das peças de bronze do monumento, instalado a pouca distância do Museu do Ipiranga, havia sido realizada em uma oficina instalada pelo próprio Ximenes na Vila Prudente. Além dessa oficina, porém, o grupo “Triunfo da República”, que coroa o conjunto escultórico, foi fundido em Nápoles, na Itália, na Fundação Laganà, conforme verificou a pesquisadora Fanny Lopes. Em carta ao embaixador do Brasil na Itália, Luiz Martins de Souza Dantas, o cônsul brasileiro em Nápoles, P. Padula, assim reportou os trabalhos executados pela fundição napolitana:

A convite das oficinas “Laganà” e com a presença do Snr. Conde Manfredo Manfredi, assisti ontem à tarde ao exame das peças já prontas do grupo em bronze do “Triunfo da República”, que se destina ao monumento comemorativo do centenário da nossa independência. Verifiquei que se acha ultimado o grupo de estátuas do lado esquerdo (as do lado direito já partiram) e um dos dois cavalos, este já no seu engradado. Assim também vi que o segundo cavalo está sendo montado e a biga já está ultimada. Assisti à fundição de uma última peça correspondente ao manto da República, de maneira que só falta agora proceder à montagem ou solda das últimas peças fundidas e que formam justamente esta parte do monumento, montagem esta a que se está dando execução. (OFÍCIO n. 51, 1922)¹³.

Entretanto, como anunciou o artigo publicado no volume *Gli Italiani...* em 1924, esses não foram os dois únicos estabelecimentos que fundiram os bronzes do monumento. De fato, podemos encontrar a assinatura “Fundição Artística R. De Mingo S. Paulo” no ângulo inferior esquerdo do baixo-relevo intitulado “Entrada de D. Pedro na rua do Carmo, em São Paulo, na tarde de 7 de setembro de 1822” (Figura 2), atestando a sua participação nos trabalhos de fusão de parte dessa obra, aspecto que havia sido mencionado de forma genérica por Gilberto Oliveira (2012, p. 24). Para compreender o envolvimento de De Mingo no vazamento dos bronzes do monumento, mesmo com a oficina da Vila Prudente à disposição e a parceria com a fundição italiana, devemos considerar a grande quantidade de peças que compõem o conjunto escultórico e o curto tempo disponível para concluir os trabalhos, considerando-se as

12 A encomenda e a execução desses relevos pelo escultor Elio de Giusto foram comentadas por Afonso de Taunay em um artigo no jornal *Correio Paulistano* (TAUNAY, 1923).

13 Agradeço a Fanny Lopes pelo compartilhamento dessa documentação.

expectativas iniciais de inaugurar o monumento no centenário da Independência, em setembro de 1922. Como ponderou Monteiro (2017), contrariando essas expectativas, apenas no ano seguinte as obras se encontravam inteiramente concluídas.



Figura 2 – Na imagem superior, alto-relevo “Entrada de D. Pedro na rua do Carmo”. Na inferior, a inscrição “Fundição Artística R. De Mingo. S. Paulo”. Ettore Ximenes, Monumento à Independência do Brasil, São Paulo. Fotos: acervo do Autor, 2023

Nesse caso, a assinatura deixada sobre a peça por De Mingo torna-se um vestígio material fundamental para a atribuição da autoria da fundição do relevo, já que não foi localizada nenhuma documentação que testemunhe a sua encomenda ou execução – com exceção do artigo publicado no volume *Gli Italiani...* –, diferentemente do trabalho realizado pela Fundição Laganà – registrado na correspondência trocada entre as autoridades consulares brasileiras na Itália, hoje armazenada no Arquivo do Itamaraty.

Certamente, contudo, não foi pensando no trabalho futuro de historiadores e historiadores da arte que De Mingo e tantos outros fundidores deixaram seus nomes registrados em suas obras, acompanhados, geralmente, da palavra “Fundição” ou da

abreviação “Fund.,” para diferenciá-los da assinatura do escultor. Com frequência, as assinaturas vinham acompanhadas também do nome da cidade e até mesmo do endereço da oficina. Exemplo disso é a assinatura da fundição de Curzio Zani, instalada em São Paulo na rua Maria Paula na década de 1920 e depois transferida para o Rio de Janeiro. Na base de algumas das ânforas de bronze presentes na escadaria do Museu do Ipiranga, modeladas pelo escultor Elio de Giusto, lemos: “Fundição C. [Curzio] Zani. R. Maria Paula 18, São Paulo” (Figura 3). Dessa maneira, nota-se que um dos principais objetivos das assinaturas das oficinas, além de reivindicar a autoria da fundição do trabalho, era divulgar o nome da empresa para o grande público e viabilizar novas encomendas, fornecendo informações que facilitassem o contato dos potenciais clientes.



Figura 3 – Elio de Giusto, Ânfora com água do Rio Paraná, s/d. Ânfora de bronze. Museu do Ipiranga, São Paulo. Foto: Acervo do autor, 2023

Além das obras de escultura pública, outro campo para mapear a produção de Roque de Mingo como fundidor é o da escultura funerária – especialmente, o Cemitério da Consolação. Podemos constatar ali sólidas parcerias profissionais, a exemplo daquela estabelecida com o escultor Enrico Bianchi, de quem De Mingo fundiria três trabalhos hoje presentes na necrópole paulistana: os bronzes que compõem os mausoléus das famílias Donato Gagliano (Figura 4), Império (Figura 5) e Grilli (Figura 6). Mais uma vez, as assinaturas deixadas por De Mingo sobre a superfície dessas obras, ao lado das assinaturas de Bianchi, são o único vestígio material que nos permite desvendar sua produção.



Figura 4 – Na imagem superior, o Mausoléu. Na inferior, detalhe da assinatura “Fund. R. de Mingo – S. Paulo”. Enrico Bianchi, Mausoléu da família Donato Gagliano, bronze (s/d). Cemitério da Consolação, São Paulo. Foto: acervo do Autor, 2023 dez. 2023



Figuras 5 e 6 – À esquerda, Mausoléu da família Grilli; à direita, Mausoléu da família Império, obras de Enrico Bianchi. Na base de ambas as obras, encontra-se a assinatura “Fund. R. de Mingo – São Paulo”. Cemitério da Consolação, São Paulo. Foto: acervo do Autor, dez. 2023

Outra parceria que podemos encontrar no cemitério da Consolação é a de Roque de Mingo com a escultora paulista Nicolina Vaz de Assis (1874-1941), de quem ele fundiu os bronzes do mausoléu da família Alcibiades Campos em 1928 (Figura 7). Nessa obra, encontramos tanto a assinatura da artista, “Pinto do Couto” – sobrenome que ela adquiriu após o matrimônio com o escultor português Rodolfo Pinto do Couto em 1911 –, quanto a do fundidor. De Mingo também colaboraria com essa artista na execução de sua fonte monumental instalada na Praça Júlio de Mesquita (antiga praça Vitória), inaugurada em 1927, da qual o escultor-fundidor realizou as lagostas de bronzes. Essa fonte, primeira obra pública executada por uma artista mulher em São Paulo, havia sido projetada desde 1913, concebida em um período de intensas reformas urbanas na cidade (SIMIONI, 2008, p. 269-270).



Figura 7 – Nicolina Vaz de Assis, Mausoléu da família Alcibiádes Campos, bronze (1928). Nessa obra, encontra-se a assinatura “Fund. R. de Mingo – São Paulo”. Cemitério da Consolação, São Paulo. Foto: acervo do Autor, dez. 2023

Entretanto, conforme havia dito o próprio De Mingo em seu relato autobiográfico, sua oficina fundição não fundia apenas obras alheias, mas também seus próprios trabalhos. Dessa forma, também a escultura funerária é um espaço interessante para examinar sua atuação multifacetada, uma vez que encontramos nos cemitérios obras nas quais De Mingo realizou tanto o trabalho de modelagem como o de fusão, a exemplo da alegoria *Saudade*, instalada no túmulo de João Kfourri (c. 1923) (Figura 8), no cemitério da Consolação



Figura 8 – Roque de Mingo, Mausoléu da família de João Kfourri, bronze (c. 1923). Na imagem inferior, vemos a assinatura “Fundição R. de Mingo – S. Paulo”. Cemitério da Consolação, São Paulo. Fotos: acervo do Autor, dez. 2023

É curioso assinalar que sobre a superfície de bronze dessa figura feminina consta apenas a assinatura “Fundição R. de Mingo S. Paulo”, de maneira que De Mingo não a assina na qualidade de escultor. Embora esse aspecto não esteja presente em todas as obras cemiteriais de De Mingo, a decisão de assinar dessa maneira o bronze *Saudade* pode ter correspondido à estratégia de divulgar comercialmente a sua empresa para uma clientela mais ampla, incluídos aqueles com poder aquisitivo reduzido, interessados em peças de arte tumular de caráter variado – não apenas esculturas originais, mas também peças mais singelas e de caráter serial, como medalhões com figuras religiosas, placas e vasos decorativos –, que se seduziria pela facilidade de negociar encomendas diretamente com uma fundição. Indício de que sua oficina produziu peças funerárias com esse perfil para o grande público foi capturado por Catelli (2024, p. 68), que registra a produção de uma portinhola funerária ornamentada com uma figura angelical entre as décadas de 1930 e 1940. É preciso ressaltar, no entanto, que mesmo estátuas de maiores dimensões poderiam se prestar à reprodução serial, atendendo aos interesses de uma vasta gama de clientes, uma vez que a temática funerária recorria a um repertório visual bastante reiterado, tais como as variações da imagem da “Pietà” – a Virgem com o corpo moribundo de Cristo – e de Jesus Cristo ofertando o seu Sagrado Coração (Figura 9). Essas obras divergem, naturalmente, daquelas que parecem particularizar o personagem homenageado (Figura 10).



Figura 9 – Estátua do Sagrado Coração de Jesus, Roque de Mingo, s/d. Cemitério São Paulo. Foto: acervo do Autor, jun. 2024



Figura 10 – Túmulo não identificado. Roque de Mingo, 1930. Cemitério do Araçá, São Paulo. Foto: acervo do Autor, dez. 2023

A respeito da importância do mercado de arte tumular para os artistas atuantes em São Paulo no começo do século, Josefina Eloína Ribeiro ponderou que:

A crescente utilização de bronze nas construções funerárias deu origem a uma arte padronizada, na qual as peças tumulares podiam ser produzidas em série. Entre os escultores italianos com obras em cemitérios de São Paulo, três se destacaram como artistas que tiravam seu sustento da arte tumular. São eles Eugenio Prati, Antelo Del Debbio e Armando Zago, os quais, nessa ordem, possuem maior número de obras nos cemitérios que pesquisamos. Não por acaso, os três tinham seus ateliês, desde a década de 20, na Rua Cônego Eugênio Leite, situada em frente à entrada do Cemitério São Paulo, cuja inauguração data de 1926. (RIBEIRO, 1999, p. 512).

Para além dos escultores analisados por Ribeiro, sem dúvida os fundidores exploraram o mercado de arte funerária. Não à toa, uma das principais oficinas de fundição da cidade ao longo da segunda metade do século passado, a Fundição Rebellato, também estava instalada na rua Cônego Eugênio Leite (Figura 11), nas proximidades do Cemitério São Paulo, assim como os três artistas citados pela autora¹⁴. Na resolução da Secretaria Municipal de Cultura do município a respeito do processo de tombamento dessa necrópole paulistana, consta um inventário de suas obras de arte que lista trabalhos dos principais estabelecimentos paulistanos do ramo, como as fundições Ripamonte e Lombardi, além de Rebellato e De Mingo (RESOLUÇÃO..., 2023). Nesse inventário, De Mingo aparece como escultor e fundidor responsável por mais de uma dezena de obras nesses cemitérios – os mausoléus das famílias Camano, Rizzo, De Paiva, Queiroz Aranha, Tannus, Oliveira Ribeiro, Avila, Bocchile, Del Nero, Luiz Arias Genoz, Masciotro, Perez, Turci e Viegas –, além de aparecer apenas como fundidor dos mausoléus de Paschoal de Assis e do Major Faustino da Silva Lima. A essas obras, devemos acrescentar também aquelas mapeadas por Eva Catelli (2024): os jazigos da Família Pereira, no Cemitério Protestante de São Paulo, da Família Correa, em Rio Claro, e da Família Colonna, na Consolação.

Esse mercado foi, portanto, um campo fértil para De Mingo, que se via em condições de explorá-lo em todas as dimensões possíveis, como artista e como fundidor, como autor de obras de caráter único e múltiplo-serial.

14 Segundo Ana Maria Belluzzo (1988, p. 289), Giuseppe Rebellato (Itália, Pádua, 1899-São Paulo, 1979) foi um dos fundidores italianos trazidos por Ximenes para realizar a fundição do Monumento à Independência em São Paulo. Uma vez concluídas as obras, no entanto, ele decidiu permanecer no Brasil, atuando primeiro no Liceu de Artes e Ofícios de São Paulo e, finalmente, abrindo o seu próprio estabelecimento. Entre os grandes projetos executados por essa firma, destacamos o Monumento ao Padre José de Anchieta, realizado pelo escultor Heitor Usai e oferecido à cidade por ocasião do IV Centenário de Fundação de São Paulo pela Companhia “Sul América” de Seguros de Vida. Uma carta dos comitentes ao executivo municipal registrou: “É de se notar que a obra já se encontra concluída, sendo que a estátua e respectivos painéis foram fundidos nesta capital, na Fundição Rebellato, à rua Cônego Eugênio Leite, 808” (CARTA DE ..., 1954).



Monumentos, Hermas, Fundição Especializada em Reproduções de Escultores, Bustos e Figuras Retratos Modeladas e Fundidas em Bronze, Adornos e Bijouterias Finas para Decoração e Presentes Placas Comemorative, de Homenagens e para Túmulos Vasos e Arte Sacra para Cemitério.

Inscr. 101.235.730 CGC 61.481.180/0001-65

BRONZES ARTÍSTICOS REBELLATO LTDA.

Enivaldo ou Jairo

Fábrica e Exposição:
R. Cônego Eugênio Leite, 808 - Tel. 280-6702 - Cep 05414 - Pinheiros

Figura 11 – Cartão da empresa Bronzes artísticos Rebellato Ltda.,
s/d. Arquivo pessoal de Paulo César Garcez Marins, São Paulo

Enquanto isso, nos anúncios publicitários de sua oficina divulgados na imprensa, ainda que estivesse oferecendo os serviços de fundição, De Mingo incluiria entre parênteses o termo “escultor” junto de seu nome (Figura 12). Aqui, podemos interpretar essa decisão levando em consideração que os anúncios certamente seriam vistos por outros escultores, que buscavam oficinas para fundir seus modelos em gesso. Apresentar-se como escultor na imprensa, desse modo, seria uma maneira de se afirmar perante os seus potenciais clientes – outros escultores – como um profissional realmente especializado no ramo artístico, conhecedor de todas as etapas de produção material e dos cuidados exigidos para a preservação dos gessos, a quem eles poderiam confiar sem temor seus modelos. Por outro lado, não deixaria de ser uma autoafirmação de sua identidade profissional frente a seus pares artistas, mesmo que estivesse anunciando os serviços de um fundidor. Dessa maneira, a assinatura sobre a peça *Saudade* e os anúncios na imprensa parecem responder a estratégias distintas, embora ambos divulgassem o trabalho de sua oficina.



Figura 12 – Anúncio publicitário, quando a fundição já funcionava em novo endereço. Fonte: Bronzes Artísticos (1934)

A menção a “exposição permanente” e a “decorações em geral” sinaliza também que a oficina de Mingo poderia oferecer à venda pequenos bronzes de decoração doméstica, para além dos “monumentos, túmulos, estátuas, hermas, bustos”. Essas peças eram provavelmente modeladas pelo próprio artista sem uma encomenda prévia, sendo então expostas aos potenciais consumidores, de maneira que deviam representar temas de aceitação mais ampla, como figuras de animais. Podemos supor que entre essas peças estivessem as que se encontram hoje à venda em *sites* de leilões especializados, como *Touro* (ROQUE DE MINGO, s. d.).

Se o caráter familiar das casas de fundição artística – que mencionamos anteriormente, ao comentar sobre Cavina – não esteve presente nas origens de Roque de Mingo, cujo pai não era fundidor, logo essa dimensão se faria presente em sua vida, após a abertura do seu estabelecimento. Em primeiro lugar, porque foi em sua oficina – logo em seus primeiros anos de funcionamento – que se iniciou no ramo o fundidor Curzio Zani, filho de Amadeu Zani, seu mestre no Liceu. Como vimos anteriormente, a fundição de Curzio também se estabeleceria na cidade no início da década, fundindo as ânforas presentes na escadaria do Museu Paulista. Esse dado foi recolhido por Nicolau Abrantes, autor de um dos primeiros livros dedicados à história da fundição artística brasileira, baseado em um depoimento do irmão de Curzio, Zeno Zani:

Fundição Roque de Mingo, surgida na década de 1920, e que ainda funciona. Nela estudou o mestre Curzio Zani, fundador da Fundição Zani, cujos dados biográficos mais gerais foram indicados linhas atrás. Exceção da referência sumária, contida em depoimento de Zeno Zani, nada mais foi possível adiantar, quanto às atividades passadas ou presentes da citada empresa. (ABRANTES, 1979, suplemento, p. 15).

Em segundo lugar, porque o seu próprio filho, Nilo de Mingo, se envolveria com o negócio. No Cemitério São Paulo, podemos encontrar a assinatura “Fundição

Nilo de Mingo” em uma obra atribuída ao escultor Roque de Mingo no inventário elaborado com vistas ao tombamento da necrópole (RESOLUÇÃO..., 2023), indicando a parceria laboral entre pai e filho (Figura 13). A obra em questão, identificada como *Pietà*, representa a Virgem Maria com o corpo de Cristo, uma das temáticas mais recorrentes no âmbito da arte tumular paulista.



Figura 13 – Assinatura do fundidor Nilo de Mingo. Roque de Mingo, s/d. Jazigo da Família Pristia. Cemitério São Paulo, São Paulo. Foto: Acervo do autor, junho de 2024

DE MINGO ESCULTOR: O SALÃO PAULISTA DE BELAS ARTES

Seria apenas na década de 1930 que Roque de Mingo encontraria maior reconhecimento enquanto artista por parte da crítica e dos pares, graças as suas participações no Salão Paulista de Belas Artes. O escultor-fundidor participaria em praticamente todas as edições desse salão, desde sua criação, em 1933, até a década de 1960, em diferentes papéis: seja como expositor, seja como membro da comissão do júri ou da comissão organizadora.

Diferente da maioria dos trabalhos que havia até então realizado sob encomenda – a exemplo dos retratos de caráter honorífico, marcados pela preocupação com a semelhança física com o homenageado e pelas determinações impostas pelos comitentes, além da própria rigidez formal que comportava essa classe de trabalhos –, em suas produções para o Salão Paulista notamos uma maior liberdade compositiva e experimentação estética, em diálogo com os novos rumos da escultura que lhe era contemporânea¹⁵. Na primeira edição do Salão Paulista, De Mingo apresentou as obras *Ubirajara* e *Ternura*, que lhe renderam o terceiro prêmio da exposição, dividido com o escultor Ricardo Cipicchia – importante ressaltar que o primeiro prêmio não foi outorgado e que o segundo havia sido entregue a um arquiteto. O artigo publicado no diário *Correio de S. Paulo* nessa oportunidade revela a surpresa com que a obra de De Mingo foi acolhida por parte da crítica, que o via então “apenas como fundidor”:

Conhecido apenas como fundidor, [De Mingo] agora se revela escultor de talento, com “Ternura”, que só não apreciamos na parte do cabelo, e “Ubirajara”, ótima cabeça e boas costas, orientando-se, dentro do que fizeram os gregos, por uma estilização pessoal e bem marcada, mormente em “Ternura”. (CRÍTICA..., 1934 – grifos meus).

No entanto, indício mais evidente do reconhecimento obtido pelo artista veio no ano seguinte, por meio da crítica anônima publicada no mesmo diário *Correio de S. Paulo* por ocasião da terceira edição do salão:

E seu bom gosto e seus conhecimentos da técnica não se manifestam e nem são provocados somente no trabalho fruto de um sonho ou de apenas um idealismo que visa uma obra de arte em si. Não, Roque de Mingo colabora também como operário graduado, chefe de sua própria e grande fundição, nas realizações alheias dos seus colegas artistas; quer na orientação de uma pátina mais simpática e mais favorável à psicologia do trabalho, quer quanto aos retoques e polimentos, sem o que sairiam, mesmo com originais perfeitos, horrendos aleijões... Destarte, às vezes também a obra, embora os vícios de origem, sai de suas mãos rescendendo a pureza. (III SALÃO..., 1935 – grifos nossos).

¹⁵ Como destacam Eva Catelli e Fanny Lopes (2024, p. 13-14; 25-26; 33-45), a obra de De Mingo caminha para formas mais sintéticas e geometrizantes (como em *Mulher andando* – Figura 16), alternada com um eventual enfoque naturalista.

Na perspectiva do autor desconhecido, longe de significar um aspecto desqualificador que colocaria em dúvida sua condição de escultor e artista profissional, a atuação multifacetada de De Mingo era uma qualidade que o diferenciava daqueles artistas movidos apenas por “sonho” ou “idealismo”. Por outro lado, sua atuação como “operário graduado, chefe de sua própria e grande fundição” não aparece aqui como um recurso para sua sobrevivência material, mas sim como uma virtude desinteressada, pois “colabora [...] nas realizações alheias de seus colegas artistas”. “Bom gosto” e “conhecimentos da técnica” se uniam de maneira harmoniosa para compor discursivamente o perfil de um personagem “completo”, dividido entre a oficina de fundição e o ateliê de escultura. Esse artigo era acompanhado pelo retrato do bronze *Nu* (Figura 14), que o articulista anônimo considerava “entre os melhores do salão”.



Figura 14 – Roque de Mingo, *Nu*, bronze (c. 1937). Retrato publicado em: “III Salão Paulista de Belas Artes. Um escultor de talento” (1935)

Por sua vez, assumiria uma perspectiva diferente o texto escrito pelo pintor e crítico de arte Virgílio Maurício, publicado sob o título “A escultura harmoniosa de Roque de Mingo” no diário carioca *A Nação* em 1937. O crítico exaltou, em especial, a obra *Deusa da selva* (Figura 15) e afirmou, de forma categórica:

Trabalha com amor e meditação, quer plasmar uma obra de arte, não um objeto de venda, um bibelot de sensação. [...] Roque de Mingo estuda constantemente. *Vive de seu trabalho e para a sua arte*, daí a força dos seus estudos, a serenidade de sua obra [...]. Roque de Mingo é um vencedor e agora acaba de demonstrar todo o seu talento expondo quatro trabalhos de fôlego, todos guardando as mesmas proporções de beleza e bom gosto, arte e ciência, equilíbrio e sobretudo ritmo e harmonia. (MAURÍCIO, 1937b – grifos nossos).

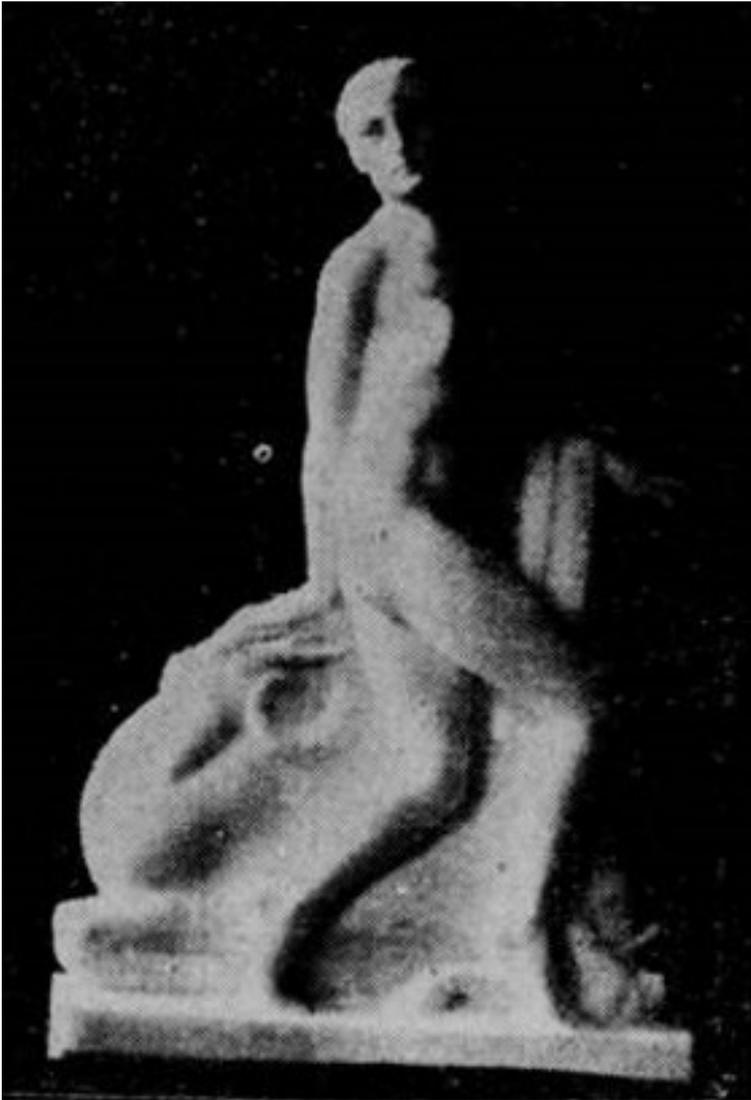


Figura 15 – Roque de Mingo, *Deusa da selva*, mármore (c. 1937). Imagem reproduzida algumas semanas antes no mesmo jornal em que Maurício publicou seu artigo. Fonte: Maurício (1937a)

O que nos chama atenção aqui é o fato de que, apesar de suas constantes menções à ideia de “trabalho” – especialmente ao dizer que De Mingo vivia *de* seu trabalho e *para* a sua arte –, o crítico não faz, em seu longo artigo dedicado ao artista paulistano, nenhum comentário sobre a atuação de De Mingo como fundidor. A própria obra exaltada era apresentada pelo autor como sendo um mármore, sinalizando que o escultor-fundidor havia empregado, para executá-la, apenas suas habilidades de artista, não de fundidor¹⁶. Por um lado, Maurício frisa a dimensão conceitual e reflexiva do trabalho do escultor – “estuda constantemente”, “dá a força de seus estudos” – ao invés da manualidade própria do trabalho do escultor e do fundidor, que manipula os materiais e ferramentas de trabalho. Por outro lado, afasta a produção artística do escultor resenhado da dinâmica comercial típica de uma empresa de fundição, pois sua obra não era um “objeto de venda, um bibelot de sensação”. Dessa maneira, do “operário graduado” para o articulista anônimo do *Correio de S. Paulo*, De Mingo era agora, para o crítico Virgílio Maurício, exclusivamente um escultor de talento, sem nenhuma outra atribuição ou adjetivo a acrescentar. Essas críticas nos revelam a maneira polissêmica pela qual a trajetória e a produção de um personagem como De Mingo podia ser lida e valorizada por seus contemporâneos.

Paralelamente às críticas favoráveis na imprensa, os salões paulistas foram um espaço de reconhecimento e consagração para De Mingo, sobretudo a partir da década de 1950, o que revela a sintonia do artista e fundidor com as tendências artísticas de seu tempo. No catálogo do XXXVII Salão, publicado no ano da sua morte, encontramos a lista dos prêmios recebidos:

Artistas premiados nos salões anteriores. Escultura. ROQUE DE MINGO – Pequena medalha de prata, 1933. Pequena medalha de ouro, 1936. 2º Prêmio “Prefeitura de São Paulo”, 1946. Prêmio “Prefeitura de São Paulo”, 1951. 2º Prêmio “Governo do Estado de São Paulo”, 1956. Prêmio “Aquisição”, 1957. Grande medalha de ouro, 1959. Prêmio “Assembleia Legislativa do Estado”, 1959. 2º Prêmio “Governo do Estado”, 1961. “Prêmio Assembleia Legislativa do Estado”, 1963. “Prêmio Governo do Estado”, 1964. Prêmio Viagem ao País”, 1967. (XXXVII SALÃO, 1972, p. 103)

Além de um reconhecimento perante seus pares – que compunham a comissão do júri de admissão e premiação –, esses prêmios também significavam uma recompensa financeira imediata, distribuída por diferentes órgãos da administração pública municipal, estadual e federal e pelo poder legislativo municipal. Por exemplo, no ano de 1946, o Prêmio “Prefeitura de São Paulo” entregou a cada um dos premiados das seções de pintura, escultura e arquitetura a quantia de 20 mil cruzeiros. Nesta edição do salão, Roque De Mingo ficou com o 2º Prêmio da Prefeitura, por sua obra *Mulher andando* (Figura 16)

16 No entanto, o catálogo organizado por Catelli (2024) apresenta uma imagem dessa obra fundida em bronze, o que pode indicar um equívoco por parte do crítico, ou a produção de exemplares em diferentes materiais. Seja como for, De Mingo foi efetivamente autor de obras em mármore, como o painel no Banco São Paulo (1938). (CATELLI, 2024, p. 25 e 31).

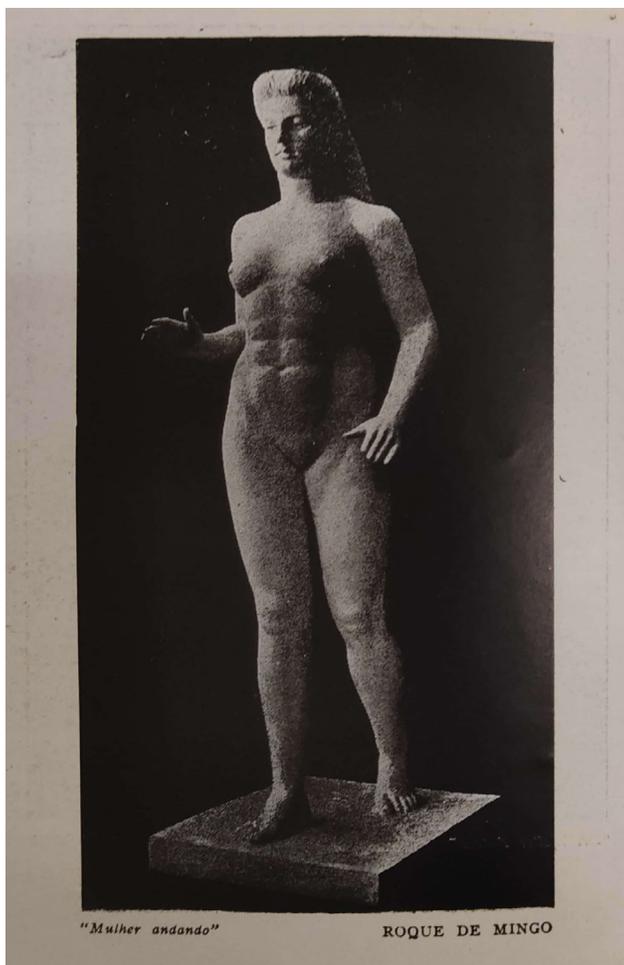


Figura 16 – *Mulher andando*, Roque de Mingo. Fonte: XII SALÃO, 1946

Contudo, não foi apenas como expositor que De Mingo participou dos salões paulistas. Após dividir o terceiro prêmio de escultura com Ricardo Cipicchia no primeiro Salão Paulista, os dois artistas premiados foram incorporados à comissão do júri de escultura da segunda edição daquele certame, realizada no ano seguinte – ao lado de Leopoldo e Silva, Vicente Larocca e José Cucé. Além de definir os prêmios, caberia ao júri selecionar os trabalhos que seriam aceitos na exposição, revelando a posição-chave ocupada por seus integrantes (O 2º SALÃO..., 1935). Segundo o diário *Correio Paulistano*, o nome de De Mingo havia sido o único escolhido por maioria absoluta de votos pelos próprios expositores inscritos no 2º Salão, sendo a opção de oito dos nove eleitores reunidos na sede da Sociedade Paulista de Belas Artes (FORAM..., 1935), indício da estima de que gozava entre seus pares. No ano seguinte, Roque de Mingo seria novamente nomeado membro da Comissão Organizadora do Salão como representante dos escultores. Agora, porém, não mais pelos expositores concorrentes

e sim pelo próprio Conselho de Orientação Artística de São Paulo (NOTAS..., 1935)¹⁷. Desse modo, ele alcançaria, a partir da década de 1930, posições de poder dentro do campo artístico institucional paulistano. Além de participar dos júris e comitês organizadores, De Mingo buscou constantemente atuar na esfera pública, vinculando-se a entidades de classe que representavam os artistas. Seu nome aparecerá entre os sócios-fundadores da Associação Paulista de Belas Artes no início dos anos 1940, sendo logo eleito para ocupar a sua segunda-tesouraria (APBA). Em 1944, ele integrou uma pequena comitiva que foi pessoalmente ao Palácio do Governo convidar o interventor federal Fernando Costa para a inauguração do 10º Salão Paulista, solenidade que em breve teria lugar na Galeria Prestes Maia (PALÁCIO, 1944). Da mesma forma, em 1945, ele e seus colegas estiveram presentes no gabinete do secretário de Educação e Saúde Pública, Sebastião Nogueira de Lima, para convidá-lo para a inauguração do 11º Salão (MUNDO..., 1945). No ano seguinte, De Mingo foi um dos subscritores do telegrama enviado ao interventor federal solicitando a restauração do Conselho de Orientação Artística, enquanto não era implementado o novo Departamento Estadual de Belas Artes, a fim de não deixar os artistas locais desamparados (APELO..., 1946, p. 2).

A despeito de sua assídua presença nos concursos e exposições em São Paulo, é interessante mencionar que De Mingo não participou com regularidade dos espaços expositivos realizados no Rio de Janeiro, a exemplo das Exposições Gerais – sucedidas pelo Salão Nacional de Belas Artes na década de 1930 –, uma das principais mostras anuais de belas artes realizada no país. Até onde pudemos averiguar, De Mingo esteve presente em apenas uma edição do Salão Nacional, no ano de 1936, com a estatueta em bronze *Ave do Paraíso* (CONSELHO NACIONAL, 1936, p. 80). Se, a princípio, sua atuação concentrada nas exposições e concursos de São Paulo foi produto de suas limitações financeiras, é provável que nos anos subsequentes tenha refletido o seu círculo de sociabilidade profissional.

Apesar de galgar cada vez mais espaço no circuito artístico local e gozar de maior reconhecimento enquanto artista, De Mingo não abandonou a fundição. Contar com a sua oficina era, sem dúvida, uma forma de viabilizar a conclusão de suas próprias obras, assegurando maior controle sobre todo o processo produtivo, tanto no âmbito da qualidade técnica quanto no cronograma de execução dos trabalhos. Além de esculturas de maior destaque, nos anos de 1930 e 1940 ele produziu também diversas placas honoríficas de bronze encomendadas por distintos comitentes públicos e privados, trabalhos de execução mais rápida e que, certamente, representavam um aporte financeiro indispensável¹⁸. Indício ainda mais forte de seu vínculo com a fundição naqueles anos seria um polêmico episódio, embora sem consequências

17 De Mingo voltaria a ser indicado como membro do júri pelo Conselho de Orientação Artística em diversas outras edições do Salão Paulista.

18 Entre essas placas, podemos citar: a placa em homenagem ao juiz Silva Barros em 1934 (UMA homenagem, 28 de setembro de 1934, p. 9) e ao professor Sud Menucci em 1938 (HOMENAGENS..., 7 de maio de 1938, p. 7); a placa para comemorar a inauguração do Ginásio de Pirajuí, com a efígie do Interventor Adhemar de Barros (PIRAJUHY..., 1938); a placa em homenagem a Amador Bueno no peristilo do Instituto Histórico e Geográfico de São Paulo (TRICENTENÁRIO..., 1941).

adversas para sua carreira: a inclusão de seu nome entre os compradores do bronze furtado da Sociedade Industrial e Comercial Jabaquara Ltda. – propriedade de João Drebitsch – desviado pelo fundidor Antônio Alves, funcionário daquela empresa (FATOS, 1942). Além de De Mingo, foi relacionado na mesma lista de compradores, citada pelo diário *Correio Paulistano*, o também fundidor artístico Júlio Paperetti – responsável pela fundição do Mausoléu da Família Jaffet, obra do escultor Materno Garibaldi (CATELLI, 2021, p. 226). Cumpre ressaltar que Antônio Alves tinha como comparsa o comerciante Salvador Ribeiro, acusado de receber o bronze furtado, e, posteriormente, revendê-lo aos futuros compradores, de maneira que De Mingo e Paperetti não tiveram nenhum envolvimento com o furto do material. De qualquer forma, esse episódio põe em cena a dificuldade de se obter o insumo fundamental para a fundição artística naquele período, em meio à Segunda Guerra Mundial.

Nessas páginas, não pretendemos esgotar toda a produção de Roque de Mingo como escultor e como fundidor. Nosso objetivo foi refletir a respeito dos significados e das muitas camadas de sua atuação profissional, pela qual transitou entre o ateliê de escultor e a oficina do fundidor.

SOBRE O AUTOR

RAFAEL DIAS SCARELLI é doutorando em História Social na Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas na Universidade de São Paulo (FFLCH/USP), com pesquisa financiada pela Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo (Fapesp – processo n. 2020/05096-0).
rafael.scarelli@usp.br
<https://orcid.org/0000-0002-6103-6539>

REFERÊNCIAS

- III SALÃO Paulista de Bellas Artes. Um escultor de talento. *Correio de S. Paulo*, 23 de dezembro de 1935, p. 3. Hemeroteca Digital Brasileira da Fundação Biblioteca Nacional.
- ABRANTES, Nicolau. *História da fundição artística no Brasil*. Rio de Janeiro: Editora Vecchi, 1979.
- ACTOS officiaes. Secretaria do Interior. *Correio Paulistano*, 15 de fevereiro de 1913, p. 7.
- ANDRADE, Fabrício Reiner de. *Ettore Ximenes: monumentos e encomendas (1855-1926)*. Dissertação (Mestrado). Programa de Pós-Graduação Cultura e Identidades Brasileiras, Instituto de Estudos Brasileiros, Universidade de São Paulo, 2016.
- APBA – Associação Paulista de Belas Artes. Nossa história. Disponível: <https://apba.com.br/nossa-historia/>. Acesso: 22 jun. 2024.
- APELO DOS ARTISTAS. *Correio Paulistano*, São Paulo, 3 de outubro de 1946, p. 2. Hemeroteca Digital Brasileira da Fundação Biblioteca Nacional.

- BECKER, Howard. *Mundos da arte*. Trad. Luís San Payo. Lisboa: Livros Horizonte, 2010.
- BELLAS Artes. *A Vida Moderna*, São Paulo, 31 de outubro de 1912, p. 21. Hemeroteca Digital Brasileira da Fundação Biblioteca Nacional.
- BELLUZZO, Ana Maria. *Artesanato, arte e indústria*. São Paulo: Tese (Doutorado). Faculdade de Arquitetura e Urbanismo, Universidade de São Paulo, 1988.
- BIELINSKI, Alba Carneiro. *Liceu de Artes e Ofícios do Rio de Janeiro: dos pressupostos aos reflexos de sua criação, 1856 a 1900*. Dissertação (Mestrado). Escola de Belas Artes, Universidade Federal do Rio de Janeiro, 2003.
- BRANDÃO, Angela. Anotações sobre a centralidade do artista na história da arte. *Revista Philia*, v. 1, n. 2, 2019, p. 68-88.
- BOURDIEU, Pierre. A ilusão biográfica. In: FERREIRA, M.; AMADO, J. (Org.). *Usos e abusos da história oral*. 8. ed. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2006, p. 183-191.
- BRONZES artísticos. *Il Pasquino Coloniale*, São Paulo, n. 1285, 1934, p. 68. Hemeroteca Digital Brasileira da Fundação Biblioteca Nacional.
- CARBOCINI, Ana. Virada do século – a escultura em São Paulo. In: *Dezenovevinte: uma virada no século*. São Paulo: Pinacoteca do Estado, 1986, p. 11-15.
- CARTA DE “SUL AMERICA” Cia. Nacional de Seguros de Vida à Comissão do IV Centenário. São Paulo, 29 de abril de 1954. Arquivo Histórico Municipal de São Paulo, caixa 37, processo n. 3421.
- CATELLI, Eva Pralon. Materno Giribaldi e o Monumento da Família Jafet: antecedentes e processo de elaboração (1925-1932). *Revista de História da Arte e da Cultura*, Campinas, v. 2, n. 1, jan.-jun. 2021, p. 221-240. <https://doi.org/10.20396/rhac.v2i1.15083>.
- CATELLI, Eva Pralon. *Roque de Mingo (1890-1972)*. Prólogo de Fanny Lopes; idealização de Regina Vaz de Arruda da Costa. São Paulo: Edição da autora, 2023.
- CELLINI, Benvenuto. Tratado de la Escultura. In: *Obras completas de Benvenuto Cellini*. Memorias, tomo II. Paris: Garnier Hermanos, 1911, p. 391-442.
- CHRONICA SOCIAL. *Correio Paulistano*, 26 de junho de 1907, p. 3. Hemeroteca Digital Brasileira da Fundação Biblioteca Nacional.
- CONSELHO NACIONAL DE BELAS ARTES. *XLII Salão Nacional de Belas Artes*. Rio de Janeiro: Imprensa Nacional, 1936. Biblioteca Nacional Digital (BNDigital).
- CRÍTICA do salão. *Correio de S. Paulo*, 7 de março de 1934, p. 6. Hemeroteca Digital Brasileira da Fundação Biblioteca Nacional.
- DR. João Mendes de Almeida. A inauguração de seu monumento em S. Paulo. *Jornal do Comércio*, 14 de maio de 1913, p. 1.
- ESCOLA NACIONAL DE BELLAS ARTES. *Catálogo da 16ª Exposição Geral de Belas Artes*. Rio de Janeiro, 1909. Biblioteca Nacional Digital (BNDigital).
- FATOS diversos. Desviaram 3.800 quilos de bronze. *Correio Paulistano*, 1º de outubro de 1942, p. 2. Hemeroteca Digital Brasileira da Fundação Biblioteca Nacional.
- FERRANTE, Roselene de Souza. *Entre “deuses” de bronze e “homens de papel”*: análise das obras do escultor italiano Pasquale de Chirico em Salvador (1906-1944). Dissertação (Mestrado). Universidade Estadual de Campinas, 2014.
- FERRANTE, Roselene de Souza. Traços de brasilidade: representação do negro na arte de Pasquale de Chirico. *História, histórias*, Brasília, v. 6, n. 11, jan.-jun. 2018, p. 90-108. <https://doi.org/10.26512/hh.v6i11.11009>.
- FORAM eleitos, ontem, os membros do Júri do III Salão Paulista de Bellas Artes. *Correio Paulistano*, 4 de janeiro de 1935, p. 11. Hemeroteca Digital Brasileira da Fundação Biblioteca Nacional.

- FUNDAÇÃO artística. *Correio Paulistano*, 3 de maio de 1903, p. 2. Hemeroteca Digital Brasileira da Fundação Biblioteca Nacional.
- GLI Italiani nel Brasile. Contributo degli italiani allo sviluppo ed al progresso di questo Paese. São Paulo: J. Rosetti, 1924. 2 v. Disponível em: <https://bibdig.biblioteca.unesp.br/items/02418ae1-18a4-4899-8e22-c383236e8792>. Acesso em: jan. 2024.
- HOMENAGENS. Prof. Sud Menucci. *Correio Paulistano*, 7 de maio de 1938, p. 7. Hemeroteca Digital Brasileira da Fundação Biblioteca Nacional.
- JONES, Claire. *Sculptors and design reform in France, 1848 to 1895*. Farham: Ashgate, 2014.
- LAUDANNA, Mayra; ARAÚJO, Emanuel. *De Valentim a Valentim*. São Paulo: Imprensa Oficial, Museu Afro-Brasil, 2010.
- LEBON, Élisabeth. *Le fondeur et le sculpteur*. Technique du bronze et histoire de l'art. Paris: Ophrys, INHA, 2012.
- MAURÍCIO, Virgílio. A escultura harmoniosa de Roque de Mingo. *A Nação* – Suplemento de Domingo, Rio de Janeiro, n. 1256, 14 de fevereiro de 1937, p. 4. Hemeroteca Digital Brasileira da Fundação Biblioteca Nacional.
- MONTEIRO, Michelli. *São Paulo na disputa pelo passado: o Monumento à Independência de Ettore Ximenes*. Tese (Doutorado). Faculdade de Arquitetura e Urbanismo, Universidade de São Paulo, 2017.
- MUNDO oficial. Secretaria da Educação e Saúde Pública. *Correio Paulistano*, 18 de abril de 1945, p. 5. Hemeroteca Digital Brasileira da Fundação Biblioteca Nacional.
- NICOLA ROLLO. *Estátua de Borba Gato*. Escultura em bronze, a. 250 x 1. 140. Fundação Roque de Mingo. Museu do Ipiranga (USP). Disponível em: <https://1nq.com/kyei4>. Acesso em: jan. 2024.
- NICOLA ROLLO. *Estátua de Francisco Dias Velho*. Escultura em bronze, 250 cm x 140 cm. Fundação Roque de Mingo. Museu do Ipiranga (USP). Disponível: <https://acesse.dev/19Qji>. Acesso em: jan. 2024.
- NOTAS de arte. III Salão Paulista de Bellas Artes. *Correio Paulistano*, 6 de outubro de 1935, p. 3. Hemeroteca Digital Brasileira da Fundação Biblioteca Nacional.
- O 2º SALÃO Paulista de Bellas Artes. O que esperamos do Jury que acaba de ser constituído. *Correio de S. Paulo*, 7 de janeiro de 1935, p. 3. Hemeroteca Digital Brasileira da Fundação Biblioteca Nacional.
- OFÍCIO n. 51. “Ultimação das fusões do grupo Triunpho da República”, do Consulado dos EU do Brasil em Nápoles à Embaixada do Brasil na Itália. Nápoles, 5 de junho de 1922. Arquivo Histórico do Itamaraty. Documentos Avulsos. Embaixadas. Localidade: Roma. Monumento da Independência (1921-1922). Estante 442 - Prat. I. Vol/Maço 7.
- OLIVEIRA, Gilberto Habib. Um olhar sobre a fundição artística no Brasil. In: OLIVEIRA, Gilberto Habib. (Curadoria). *Fundição Artística no Brasil: arte, educação e tecnologia*. 18 dez. 2012-10 fev. 2013. São Paulo: Editora Sesi-SP, Centro Cultural Fiesp, 2012, p. 11-27.
- PALÁCIO do Governo. *Correio Paulistano*, 18 de abril de 1944, p. 5. Hemeroteca Digital Brasileira da Fundação Biblioteca Nacional.
- PIRAJUHUY faz grandes preparativos para receber a visita do Dr. Adhemar de Barros. No ginásio. *Correio Paulistano*, 25 de novembro de 1938, p. 2. Hemeroteca Digital Brasileira da Fundação Biblioteca Nacional.
- PELAS escolas. Lyceu de Artes e Ofícios – inauguração da exposição de trabalhos. *Correio Paulistano*, 9 de dezembro de 1913, p. 3. Hemeroteca Digital Brasileira da Fundação Biblioteca Nacional.
- PEVSNER, Nikolaus. *Academias de arte: passado e presente*. Trad. Maria Pereira. Coord. Sérgio Miceli. São Paulo: Companhia das Letras, 2005 [1ª ed. 1940].
- PINACOTECA do Estado de São Paulo. *Dezenovevinte: uma virada no século*. São Paulo: Pinacoteca do Estado, 1986.

- RESOLUÇÃO Secretaria Municipal de Cultura – SMC/Conpresp n. 2, 16 de janeiro de 2023. “Abre processo de tombamento para o conjunto do Cemitério São Paulo”. Disponível: <https://legislacao.prefeitura.sp.gov.br/leis/resolucao-secretaria-municipal-de-cultura-smc-conpresp-2-de-16-janeiro-de-2023/consolidado>. Acesso em: jan. 2024.
- REVISTA dos Estados. S. Paulo. Jornal do Comércio, 16 de maio de 1913, p. 8. Hemeroteca Digital Brasileira da Fundação Biblioteca Nacional.
- ROQUE de Mingo (SP, 1890- 972). Touro. Escultura em bronze sobre base em mármore. Assinado. 25 x 38 x 18 cm. Leiloeira: Marise Domingues. Data do leilão: 2017. Disponível em: <https://www.marisedomingues.com.br/peca.asp?ID=2806001&ctd=8> Acesso em: 23 jan. 2024.
- RIBEIRO, Josefina Eloína. Escultores italianos e sua contribuição à arte tumular paulistana. Tese (Doutorado). Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, 1999.
- SIMIONI, Ana Paula Cavalcanti. Profissão artista: pintoras e esculturas acadêmicas brasileiras. São Paulo: Edusp, Fapesp, 2008.
- TAUNAY, Afonso d’E. O Pantheon dos Andradas. Correio Paulistano, 7 de setembro de 1923, p. 3. Hemeroteca Digital Brasileira da Fundação Biblioteca Nacional.
- TRICENTENARIO da aclamação de Amador Bueno. Uma placa comemorativa. Correio Paulistano, 30 de março de 1941, p. 3. Hemeroteca Digital Brasileira da Fundação Biblioteca Nacional.
- UMA homenagem ao dr. A. P. da Silva Barros. Correio Paulistano, 28 de setembro de 1934, p. 9. Hemeroteca Digital Brasileira da Fundação Biblioteca Nacional.
- UMBERTO Cavina. A Noite, 3 de setembro de 1941, p. 3. Hemeroteca Digital Brasileira da Fundação Biblioteca Nacional.
- VIDA social. Homenagens. O Paiz, 1º de agosto de 1916, p. 5. Hemeroteca Digital Brasileira da Fundação Biblioteca Nacional.
- XII SALÃO PAULISTA DE BELAS ARTES. São Paulo: Conselho de Orientação Artística, 1946 (catálogo). Biblioteca da Escola de Comunicações e Artes (ECA-USP)
- XXXVII SALÃO PAULISTA DE BELAS ARTES. São Paulo: Serviço de Fiscalização Artística, 1972. Biblioteca da Escola de Comunicações e Artes (ECA-USP)
- ZANI, Amadeu. O nosso ambiente artístico ou casos que não acontecem a todos, nem todos os dias e em qualquer lugar. São Paulo: [s. n.], 1930. Biblioteca do IEB.