

UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS

Programa de Pós-Graduação em Ambiente Construído e Patrimônio Sustentável

Yukie Noce Watanabe

**A OBRA DE ARTE COMO BEM INTEGRADO NO PATRIMÔNIO: Conjunto
Arquitetônico da Pampulha em Belo Horizonte**

Belo Horizonte

2025

Yukie Noce Watanabe

**A OBRA DE ARTE COMO BEM INTEGRADO NO PATRIMÔNIO: Conjunto
Arquitetônico da Pampulha em Belo Horizonte**

Dissertação apresentada ao programa de Pós-Graduação em Ambiente Construído e Patrimônio Sustentável da Escola de Arquitetura da Universidade Federal de Minas Gerais como requisito parcial à obtenção do título de Mestra na área interdisciplinar de concentração em Ambiente Construído e Patrimônio Sustentável.

Linha de Pesquisa: Patrimônio e Memória

Orientador: Profa. Dra. Maria Cristina Villefort Teixeira

Belo Horizonte

2025

FICHA CATALOGRÁFICA

W324o

Watanabe, Yukie Noce.

A obra de arte como bem integrado no patrimônio [recurso eletrônico] : conjunto arquitetônico da Pampulha em Belo Horizonte / Yukie Noce Watanabe. - 2025.

1 recurso eletrônico (252 f. : il.), pdf.

Orientadora: Maria Cristina Villefort Teixeira.

Dissertação (mestrado) – Universidade Federal de Minas Gerais, Escola de Arquitetura.

1. Arquitetura moderna - Teses. 2. Artes - Teses. 3. Patrimônio cultural - Teses. 4. Monumentos - Teses. 5. Pampulha, Lagoa da, Região (MG) - Teses. I. Teixeira, Maria Cristina Villefort. II. Universidade Federal de Minas Gerais. Escola de Arquitetura. III. Título.

CDD 724.98151



UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS
ESCOLA DE ARQUITETURA
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM
AMBIENTE CONSTRUÍDO E PATRIMÔNIO SUSTENTÁVEL

ATA DA DEFESA DE DISSERTAÇÃO DA ALUNA **Yukie Noce Watanabe**, nº de matrícula **2023702121**, DO CURSO DE MESTRADO DO PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM AMBIENTE CONSTRUÍDO E PATRIMÔNIO SUSTENTÁVEL DA ESCOLA DE ARQUITETURA DA UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS. Aos vinte e sete dias, do mês de novembro do ano de dois mil e vinte e cinco, às nove horas, na sala 307 da Escola de Arquitetura, situada à Rua Paraíba, número seiscentos e noventa e sete, bairro Funcionários, na cidade de Belo Horizonte, reuniu-se a Comissão Examinadora de Dissertação para julgar o trabalho "A OBRA DE ARTE COMO BEM INTEGRADO NO PATRIMÔNIO: Conjunto Arquitetônico da Pampulha em Belo Horizonte", requisito para a obtenção do grau de Mestra na área interdisciplinar de concentração em "Ambiente Construído e Patrimônio Sustentável". Abrindo a sessão, a orientadora professora doutora Maria Cristina Villefort Teixeira, após expor as Normas Regulamentares do Trabalho Final pediu para a aluna iniciar a apresentação do trabalho. Seguiu-se arguição pelos examinadores com a respectiva defesa da candidata. Logo após, a comissão reuniu-se sem a presença da mestranda e do público, para julgamento e expedição do seguinte resultado:

- Aprovação.
- Aprovação com solicitação das revisões constantes nesta ata.
- Reprovação.

O resultado final foi comunicado publicamente a candidata pela Presidente da Comissão.

Nada mais havendo a tratar, a Presidente encerrou a reunião e lavrou a presente ata, que será assinada por todos os membros participantes da Comissão Examinadora.

Prof^ª. Dr^ª. Maria Cristina Villefort Teixeira

Escola de Arquitetura/UFMG – Orientadora

Prof. Dr. Flávio de Lemos Carsalade

Escola de Arquitetura/UFMG

Prof. Dr. Luis Gustavo Molinari Mundim

IEPHA-MG

Belo Horizonte, 27 de novembro de 2025.

Homologado pelo Colegiado do Programa dos cursos de Pós-Graduação em Ambiente Construído e Patrimônio Sustentável:

Prof. Dr. Marco Antônio Penido de Rezende - "Ad Referendum"

Coordenador em exercício do PPG-ACPS

Assinatura dos membros da banca examinadora:



Documento assinado eletronicamente por **Flavio de Lemos Carsalade, Professor do Magistério Superior**, em 27/11/2025, às 18:51, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 5º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



Documento assinado eletronicamente por **Luis Gustavo Molinari Mundim, Usuário Externo**, em 28/11/2025, às 16:10, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 5º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



Documento assinado eletronicamente por **Maria Cristina Villefort Teixeira, Professora Magistério Superior - Voluntária**, em 01/12/2025, às 09:45, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 5º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



Documento assinado eletronicamente por **Marco Antonio Penido de Rezende, Professor do Magistério Superior**, em 16/01/2026, às 11:22, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 5º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



A autenticidade deste documento pode ser conferida no site https://sei.ufmg.br/sei/controlador_externo.php?acao=documento_conferir&id_orgao_acesso_externo=0, informando o código verificador **4716838** e o código CRC **99ACC58C**.

Referência: Processo nº 23072.268567/2025-08

SEI nº 4716838

AGRADECIMENTOS

Ao encerrar esta dissertação olho para trás e compreendo que esse momento significa muito mais do que a finalização de uma etapa acadêmica. O caminho trilhado não seria possível sem as pessoas que estiveram comigo, oferecendo ensinamentos, apoio, conselhos e colaborações que tornarão meu percurso à frente permeado pela lembrança do compromisso, dedicação, respeito e amizade que vivenciei durante essa conquista.

À Maria Cristina devo um agradecimento muito especial. Sua orientação, muito mais do que acadêmica, tornou possível esse mestrado. Agradeço à minha família por tudo e sempre. Aos amigos, pelo apoio, paciência e conselhos. Aos professores, colaboradores e colegas meu sincero respeito, admiração e reconhecimento pelo suporte oferecido. E, agradeço a todos que de alguma forma contribuíram com palavras, gestos ou presença.

RESUMO

As obras de arte plástica inseridas no conjunto arquitetônico da Pampulha, em Belo Horizonte – MG, foram concebidas para integrar a arquitetura e o espaço paisagístico de um conjunto moderno destinado a estabelecer novos padrões de prática social, a partir do protagonismo da arquitetura como arte. Reconhecido como monumento histórico e artístico do patrimônio cultural, o conjunto arquitetônico da Pampulha contou com a participação de obras artísticas como bens integrados em sua valoração para inscrição nos livros do tomo. Definido pela dependência física do espaço que o abriga, o conceito de bem integrado, para a gestão do patrimônio, vincula-se também a aspectos conceituais e simbólicos do objeto em seu contexto. No projeto da Pampulha, o afastamento do ornamento e a incorporação de diferentes tipos de obras de arte buscaram integrar, em igualdade, as linguagens das belas-artes, reunindo arquitetura, paisagismo e artes plásticas, e representando a busca pela síntese das artes no modernismo. Este trabalho desenvolveu-se a partir da constatação de deslocamentos físicos de algumas dessas obras, projetadas e valoradas em um contexto de integração das artes e reconhecidas no patrimônio como bens integrados. A compreensão das nuances e diferentes formas de identificação dessas obras nos principais instrumentos de proteção do patrimônio material – tombamento e inventário –, permite observar como essas variações implicaram e ainda afetam a compreensão dessas obras de arte, individualmente, junto à edificação para a qual foram pensadas e também no conjunto como um todo. Assim, o contexto teórico situa o papel do bem integrado no universo moderno das belas-artes, como parte do monumento e como objeto de gestão por meio desses instrumentos do patrimônio. Em seguida, apresenta-se a biografia das obras de arte plástica projetadas para a Pampulha, contemplando os principais fatos envolvidos em sua vivência junto às respectivas edificações. Por fim, ao avaliar o tratamento e a forma de inserção dessas obras de arte nos processos de tombamento, reconhecimento e inventários existentes para o conjunto da Pampulha, este trabalho busca contribuir para a valorização e compreensão dessa categoria de bem cultural, ressaltando aspectos que favoreçam seu adequado tratamento na gestão do patrimônio.

Palavras-chave: arquitetura moderna; Belas-Artes; bem cultural; conjunto arquitetônico da Pampulha; monumento histórico.

ABSTRACT

The plastic artworks inserted into the Pampulha architectural ensemble in Belo Horizonte, Minas Gerais, were conceived to integrate the architecture and the landscape of a modern complex intended to establish new standards of social practice, based on the protagonism of architecture as art. Recognized as a historical and artistic monument of cultural heritage, the Pampulha architectural ensemble relied on artistic works as integrated assets (*bens integrados*) in its valuation for registration in the heritage lists (*Livros do Tombo*). Defined by its physical dependence on the space that houses it, the concept of integrated assets for heritage management is also linked to the conceptual and symbolic aspects of the object within its context. In the Pampulha project, the rejection of ornament and the incorporation of different types of artworks sought to integrate the languages of the fine arts equally—bringing together architecture, landscaping, and plastic arts—representing the search for the synthesis of the arts in modernism. This work was developed following the observation of physical displacements of some of these works, which were designed and valued in a context of the integration of arts and recognized as integrated assets. Understanding the nuances and different forms of identifying these works within the main instruments of material heritage protection—heritage listing (*tombamento*) and inventorying—allows for the observation of how these variations have affected and still impact the understanding of these artworks individually, alongside the buildings for which they were intended, and within the ensemble as a whole. Thus, the theoretical context situates the role of the integrated asset in the modern universe of fine arts as part of the monument and as an object of management through these heritage instruments. Subsequently, a biography of the plastic artworks designed for Pampulha is presented, contemplating the main facts involved in their existence alongside their respective buildings. Finally, by evaluating the treatment and the method of insertion of these artworks in the existing processes of heritage listing, recognition, and inventories for the Pampulha ensemble, this work seeks to contribute to the appreciation and understanding of this category of cultural property, highlighting aspects that favor its appropriate treatment in heritage management.

Keywords: modern architecture; Fine Arts; cultural property; Pampulha architectural ensemble; historical monument.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 – Exemplos do bem integrado como manifestação artística, pelo patrimônio.....	15
Figura 2 – Conjunto de edificações projetadas por Oscar Niemeyer na orla da Lagoa da Pampulha, em Belo Horizonte – Minas Gerais.....	18
Figura 3 – Vistas das edificações do conjunto e seu posicionamento na orla da lagoa da Pampulha....	20
Figura 4 – Exemplo de caracterizações de um bem integrado	30
Figura 5 – Aspectos realçados no reconhecimento dos bens integrados no patrimônio	32
Figura 6 - Bens integrados indicados pelo IPHAN, registrados no Livro do Tombo das Belas-Artes ..	67
Figura 7 – Inventários do IPHAN e do IEPHA na década de 1980, para Bens Móveis e Integrados....	76
Figura 8 - Azulejos, em padrão de repetição no Cassino, Casa do Baile e Iate Tênis Clube.....	96
Figura 9 – Cassino e escultura de Zamoyski, em 1941, na entrega da obra.....	98
Figura 10 – Fachada da Casa do Baile, em construção, no ano de 1941.....	99
Figura 11 - Fotografia da construção do Iate Golfe Clube em 1941	99
Figura 12 - Fotografia da igreja São Francisco em construção no ano de 1944	99
Figura 13 – Vista da fachada sede do Golfe Clube no Parque da Pampulha	100
Figura 14 – Pátio interno da residência de JK em 1946, com o mosaico de Paulo Werneck.....	100
Figura 15 – Linha do tempo apresentando fatos históricos relacionados ao conjunto da Pampulha ...	102
Figura 16 – Diagrama identificando as obras de arte plástica identificadas como bens integrados nas edificações do conjunto da Pampulha e seus respectivos artistas.....	105
Figura 17 – Fachada da entrada principal da igreja de São Francisco de Assis	107
Figura 18 – Mapa-chave com indicação dos locais ocupados pelas das obras de arte plástica na igreja de São Francisco	109
Figura 19 – Documentos do Acervo Fazendário de BH referentes a pagamentos a Ceschiatti	111
Figura 20 – Linha do tempo dos eventos relacionados às obras de arte plástica na igreja de São Francisco de Assis.....	112
Figura 21 – Mosaico de Paulo Werneck na fachada lateral da esquerda da igreja de São Francisco ..	116
Figura 22 –Mosaico de Paulo Werneck da fachada lateral do lado direito da igreja São Francisco de Assis.....	116
Figura 23 – Detalhes da assinatura de Paulo Werneck e aplicação de diferentes tamanhos e orientações das pastilhas na fachada da igreja de São Francisco de Assis	117
Figura 24 - Vista da fachada cega da igreja de São Francisco de Assis com os azulejos pintados de Cândido Portinari	120
Figura 25 – Estudo de Portinari para o desenho do lobo sobre os azulejos da fachada cega da Igreja de São Francisco de Assis.....	120
Figura 26 - Pintura da maquete final para os azulejos do mural da fachada cega da igreja São Francisco	121
Figura 27 - Detalhe da assinatura e dados da produção da pintura, no canto inferior direito	122
Figura 28 - Interior da igreja de Nossa Senhora da Glória do Outeiro, no Rio de Janeiro e detalhe do painel de azulejos da nave.....	124
Figura 29 – Pintura sobre os azulejos de revestimento do batistério, confessionário e púlpito	125
Figura 30 – Azulejos pintados nos supedâneos laterais da nave e no guarda-corpo do coro da igreja de São Francisco de Assis.....	126
Figura 31 - Montagem apresentando a sequência dos azulejos do batistério da igreja São Francisco.	127

Figura 32 – Maquete de Portinari para a pintura O Batismo de Jesus, do batistério da igreja de São Francisco	127
Figura 33 – Pintura do Altar-Mor da igreja com representação de São Francisco de Assis	129
Figura 34 – Maquete para a pintura do mural ‘São Francisco se despojando das vestes’, de Cândido Portinari	130
Figura 35 – Instalação dos quadros da Via Sacra na parede lateral direita da nave da igreja de São Francisco	132
Figura 36 – Estações III e V da Via Sacra de Portinari, para a igreja de São Francisco	133
Figura 37 – Perspectiva isométrica da igreja de São Francisco e detalhe da legenda	134
Figura 38 – Baixo-relevo em bronze de Alfredo Ceschiatti no batistério e detalhe do painel do Pecado Original.....	135
Figura 39 – Quatro painéis de baixo relevo em bronze que revestem o lado interno do batistério da igreja São Francisco de Assis.....	136
Figura 40 – Escultura de José Pedrosa, na Praça São Francisco	138
Figura 41 – Detalhe da data e assinatura do artista e localização da instalação da escultura.....	138
Figura 42 – Desenhos de vistas da igreja de São Francisco com detalhes das esculturas, na fachada de entrada, em publicações da época	140
Figura 43 – Vista da fachada do Cassino com escultura de Zamoyski na fachada	142
Figura 44 – Planta baixa do Cassino, com indicação, na legenda, da escultura de Zamoyski	144
Figura 45 – Movimentação da escultura de August Zamoyski destinada ao Cassino.....	144
Figura 46 – Linha do tempo dos eventos relacionados ao Cassino e suas obras de arte plástica.....	146
Figura 47 – Escultura de Zamoysky na fachada do Museu de Arte da Pampulha	147
Figura 48 – Esculturas de José Pedrosa e de Alfredo Ceschiatti instaladas no Museu de Arte da Pampulha na década de 1970	149
Figura 49 – Diagrama com posição ocupada pelas esculturas da Casa do Baile e Golf Club nos jardins Museu de Arte da Pampulha (Cassino).....	150
Figura 50 – Esculturas de José Pedrosa e de Alfredo Ceschiatti instaladas no Museu de Arte da Pampulha na década de 1970	151
Figura 51 – Planta baixa da Casa do Baile e detalhe do desenho da escultura de José Pedrosa	152
Figura 52 – Principais eventos envolvendo a Casa do Baile e a escultura de José Pedrosa.....	153
Figura 53 – Fotografia da escultura ampliada, em 1945, em reportagem O Jornal, do Rio de Janeiro.....	155
Figura 54 – Vista da escultura de José Pedrosa no jardim frntal do Museu de Arte da Pampulha	157
Figura 55 – Vista da fachada da antiga sede do Golf Club	159
Figura 56 - Projeto para o Golfe Clube da Pampulha e detalhe do desenho da escultura de Ceschiatti	161
Figura 57 – Localização da Ilha dos Amores na Lagoa da Pampulha.....	163
Figura 58 – Vistas da escultura de Ceschiatti no jardim posterior do MAP	163
Figura 59 – Principais acontecimentos vinculados à instalação da sede do Golf Club e escultura de Alfredo Ceschiatti	164
Figura 60 – Vistas da escultura de Ceschiatti no jardim posterior do MAP	165
Figura 61 – Vista do Iate Tênis Clube.....	167
Figura 62 – Planta baixa do Iate Tênis Clube com detalhe da indicação, na legenda, da localização dos painéis pictóricos.....	168
Figura 63 – Painel de Portinari para o Iate Tênis Clube	169
Figura 64 – Painel de Roberto Burle Marx na parede do fundo do Salão Portinari em 2024	169
Figura 65 – Posição original de instalação do painel de Burle Marx, no ano de 1947	171

Figura 66 – Reprodução da obra de Roberto Burle Marx na revista <i>The Work of Oscar Niemeyer</i> , em 1950.....	172
Figura 67 – Principais ocorrências relacionadas aos painéis pictóricos do Iate Tênis Clube	174
Figura 68 – Painel de Cândido Portinari no salão do restaurante do Iate Tênis Clube em 1984	175
Figura 69 – Atual Salão Portinari com indicação da localização atual dos painéis do Iate Tênis Clube.....	176
Figura 70 – Localização do painel de Portinari na parede lateral do Salão Portinari em 2024.....	177
Figura 71 – Painel de Roberto Burle Marx na parede do fundo do Salão Portinari em 2024	177
Figura 72 – Residência de Juscelino Kubitschek, atual Museu Casa de JK.....	178
Figura 73 – Painel de Paulo Werneck em muro do jardim interno da residência de Juscelino Kubitschek	179
Figura 74 – Detalhe da composição do mosaico e da cerâmica de revestimento do tampo da mesa, na residência de Juscelino Kubitschek.....	180
Figura 75 – Mosaico, banco e mesa de Paulo Werneck e painel de azulejos pintados na residência de JK	181
Figura 76 – Maquete com desenho de Paulo Werneck na residência de JK	181
Figura 77 – Painel de azulejos pintados pela Osirarte, na residência de JK.....	182
Figura 78 – Notícia da exposição dos painéis de azulejos pintados e comercializados pela Osirarte e detalhe do painel Ilha Grande	183
Figura 79 – Local da fixação do painel de azulejos na parede da varanda e detalhe da autoria e execução, no azulejo	184
Figura 80 – Linha do tempo dos processos de reconhecimento das edificações como patrimônio cultural	189
Figura 81 – Figura Documentos do Ministério da Educação e Saúde solicita o tombamento da igreja de São Francisco de Assis da Pampulha em 1947	194
Figura 82 – Linha do tempo dos principais eventos documentados sobre a escultura de José Pedrosa para a Casa do Baile.....	202
Figura 83 – Linha do tempo dos principais eventos documentados sobre a escultura de Alfredo Ceschiatti para o Golf Club.....	203
Figura 84 – Linha do tempo dos principais eventos documentados sobre os painéis pictóricos para o Iate Tênis Clube	205

LISTA DE TABELAS

Tabela 1 – Valores do culto moderno dos monumentos, identificados a partir de Riegl (2014)	54
Tabela 2 – Livros do Tombo Nacional e respectivas categorias de bens do patrimônio	65
Tabela 3 – Processos de reconhecimento como patrimônio das edificações do conjunto da Pampulha avaliadas na pesquisa	191
Tabela 4 – Tabela com campos e dados do inventário do IPHAN (SPHAN) que identificam e caracterizam as obras de arte da igreja de São Francisco	226
Tabela 5 – Tabela com campos e dados do inventário IPAC, do IEPHA, que identificam e caracterizam as obras de arte do conjunto da Pampulha.....	230

LISTA DE ABREVIATURAS E SIGLAS

APCBH – PBH – Arquivo Público da Cidade de Belo Horizonte da Prefeitura de Belo Horizonte

BH – Belo Horizonte

CIAM – Congressos Internacionais de Arquitetura Moderna

CDPCM-BH – Conselho Deliberativo do Patrimônio Cultural do Município de Belo Horizonte

DIPC/FMC – BH – Diretoria de Patrimônio Cultural da Fundação Municipal de Cultural

DPHAN – Diretoria do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional

FMC/PBH – Fundação Municipal de Cultura, da Prefeitura Municipal de Belo Horizonte

ICOMOS - Conselho Internacional de Monumentos e Sítios

IPAC – Inventário de Proteção do Acervo Cultural, do IEPHA

IEPHA - MG – Instituto Estadual do Patrimônio Histórico e Artístico de Minas Gerais

IPHAN – Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional

INBMI – Inventário Nacional de Bens Móveis e Integrados, do IPHAN

JK – Juscelino Kubitschek

MAP – Museu de Arte da Pampulha

MES – Ministério da Educação e Saúde

SPHAN – Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional

UNESCO – Organização das Nações Unidas para a Educação, a Ciência e a Cultura

SUMÁRIO

1.	INTRODUÇÃO.....	14
2.	AS BELAS-ARTES, O MONUMENTO E O PATRIMÔNIO.....	27
2.1.	O bem integrado	27
2.2.	As belas-artes	35
2.2.1.	Distinção das artes.....	35
2.2.2.	Integração das artes	41
2.3.	O monumento.....	49
2.3.1.	Aspecto simbólico	51
2.3.2.	Aspecto conceitual	52
2.3.3.	Aspecto material.....	55
2.4.	O patrimônio.....	57
2.4.1.	Cartas patrimoniais.....	59
2.4.2.	Processos para proteção do patrimônio cultural.....	62
2.4.3.	Inventário de bens culturais.....	73
3.	O CONJUNTO DA PAMPULHA E A INTEGRAÇÃO DAS ARTES	79
3.1.	Antecedentes	81
3.1.1.	A influência de Le Corbusier e Lúcio Costa	83
3.1.2.	O planejamento de Juscelino Kubitschek.....	88
3.1.3.	O projeto de Oscar Niemeyer.....	91
3.2.	A construção.....	98
3.3.	As obras de arte plástica.....	103
3.3.1.	As obras da Igreja de São Francisco de Assis	107
3.3.2.	A escultura de August Zamoyski e o Cassino	141
3.3.3.	A escultura de José Pedrosa e a Casa do Baile.....	150
3.3.4.	A escultura de Alfredo Ceschiatti para o Golf Club.....	158
3.3.5.	Os painéis pictóricos de Portinari e Burle Marx para o Iate Tênis Clube	166
3.3.6.	Mosaico e painel de azulejos da residência de Juscelino Kubitschek	177
4.	OBRAS DE ARTE PLÁSTICA COMO BENS INTEGRADOS NOS INSTRUMENTOS DE PROTEÇÃO.....	188
4.1.	Tombamento federal da igreja de São Francisco como bem isolado	193
4.2.	Tombamento estadual do conjunto.....	196
4.3.	Tombamento federal do conjunto.....	207

4.4.	Tombamento municipal do conjunto.....	212
4.5.	Tombamento estadual da Casa de JK.....	216
4.6.	Reconhecimento do conjunto como patrimônio da humanidade, pela UNESCO	218
4.7.	Os inventários para as obras de arte do conjunto, como bens integrados.....	224
5.	CONSIDERAÇÕES FINAIS	234
6.	REFERÊNCIAS	238

1. INTRODUÇÃO

Na gestão de bens culturais, e principalmente naqueles tratados pelos órgãos de patrimônio no Brasil, a delimitação do termo “bem integrado” se deu justamente pela sua característica de vinculação à estrutura do espaço onde ele se encontra (IPHAN, 2014e). As duas categorias de bens materiais previstas no Decreto-Lei nº 25, de 30 de novembro de 1937, que instituiu e organizou a proteção do patrimônio histórico e artístico nacional (Brasil, 1937), são a de bem móvel ou a de bem imóvel. Dessa forma, situada entre essas duas possibilidades de descrição, a nomenclatura ‘bem integrado’ se consagrou na prática da preservação do patrimônio para atender a grande quantidade de objetos do patrimônio que se inseriam nessa situação (IPHAN, 2014e).

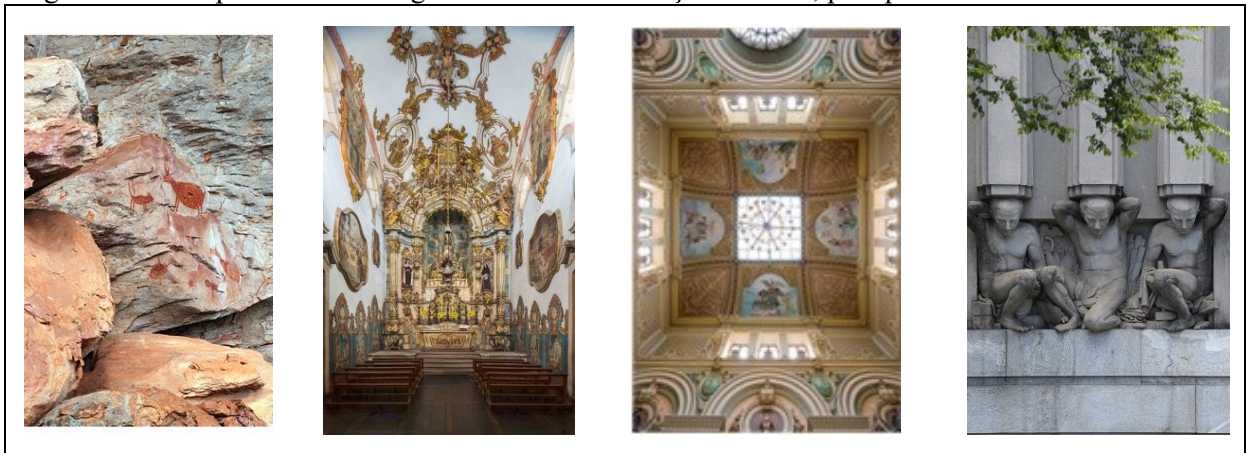
A especificação dessa categoria dos bens integrados foi delineada com a observação daqueles bens que exigiam uma metodologia de conhecimento conceitual e material para ratificar sua vinculação ao contexto da proteção oferecida pelo processo de tombamento. A demanda inicial para esse conhecimento tornou-se evidente o grande volume desses bens encontrados e tratados nos processos de tombamento das igrejas coloniais. Eles aparecem vinculados às edificações e ao seu espaço de entorno, nos interiores ou áreas adjacentes aos bens tombados e em variedade de formas, estruturas e configurações (Costa, 2002; IPHAN, 2014e) (Figura 1B).

Além da configuração material, os aspectos conceituais e simbólicos que envolvem a aplicação de um bem integrado em determinado ambiente complementam a mescla que forma o entendimento desses bens. De acordo com Duarte (2005), a história da arte poderia ser escrita a partir das relações entre a arte e o espaço de manifestação. Vemos esses registros desde a arte rupestre na parede de uma caverna na pré-história, passando pelas inserções da arte na arquitetura histórica, em monumentos e até nas atuais intervenções urbanas em espaços públicos que o utilizam como receptáculo da obra.

No espaço arquitetônico, a inserção da obra de arte ou obra artística, como integração, estabelece, num contexto ativo, pontos focais para a contemplação, definição, complementação, síntese ou destaque de aspectos de composição do ambiente que a abriga. Esses elementos traduzem a linguagem do projeto arquitetônico como um todo e em suas próprias qualidades, e caracterizam a recepção e o entendimento integrado do conjunto (Duarte, 2005).

Dentre as manifestações artísticas no mundo moderno ocidental, a arquitetura protagonizou grandes movimentos que moldaram a discussão, aplicação e valorização da produção artística buscando distinguir ornamento, artesanato ou produção industrial (Argan, 1992). Nesse universo se iniciam as discussões que hoje, nas ferramentas utilizadas pelo patrimônio, envolvem a identificação e caracterização dos bens integrados à arquitetura. A Figura 1 apresenta diferentes formas de manifestação da arte, compreendida como bem integrado de diferentes períodos, em variadas linguagens, técnicas construtivas e formas de manifestação.

Figura 1 – Exemplos do bem integrado como manifestação artística, pelo patrimônio



Fonte: Foto da autora, 2018.

Legenda: A) Pré-colonial - Parede Pedra Pintada em Barão de Cocais/MG, B) Colonial - Interior da igreja de São Francisco de Assis em Ouro Preto/MG, C) Ecletismo - Cobertura do hall do Palácio da Liberdade em Belo Horizonte/MG e D) Art Déco - Fachada da Prefeitura Municipal de Belo Horizonte/MG.

O bem integrado, a partir de sua materialidade, se encontra numa condição de fronteira conceitual e simbólica que dificulta sua distinção de ornamentação, arte aplicada ou mesmo de sua valoração autônoma como arte. Se por um lado almeja um status superior ao do ornamento pela sua distinção como uma categoria de bem cultural no patrimônio, por outro está sujeito a ser vinculado a um contexto maior do que sua própria autonomia. Inserido no complexo contexto da determinação do que é arte esse elemento pode surgir como apliques de relevo, em pinturas imitando tecido ou pedra nas paredes e na colocação de telas pintadas como forro e que são reconhecidos nos processos de tombamento.

Muitas vezes são identificados em escadarias e guarda-corpos em ferro, relevos nas fachadas (Figura 1D), mosaicos em pastilhas cerâmicas e no emprego do vidro. Fica assim demonstrada a diversidade de abordagens que delineiam a trajetória contínua de suas recorrentes e novas possibilidades na relação entre a arte e a arquitetura. Essa diversidade é

observada nos bens listados nos processos de tombamento e inventariados a partir da valoração dada pela instância do patrimônio que o reconhece (IPHAN, 2014e; IEPHA- IPAC, 2018).

A partir do século XVII, e consolidado no século XX, a divisão entre as manifestações das belas-artes distinguindo pintura, escultura, arquitetura e arte industrial (*design*), dentre outras, introduziu a busca racionalista de segmentar e hierarquizar as manifestações da arte, para compreendê-la (Argan, 1992) (Kristller, 2019). Na mesma linha do conhecimento sistematizado, se estruturou o conceito de patrimônio cultural a partir da delimitação de aspectos que caracterizam os monumentos e, inclusive, pelo estabelecimento de formas e normas para se organizar e entender os possíveis e diferentes tratamentos a serem dados aos objetos do patrimônio público (Choay, 2011).

O reconhecimento do monumento no período moderno é analisado por Riegl (2014) sob a ótica da distinção dos valores que diferenciam seu entendimento e oferecem critérios para compreender sua gestão, diferenciando aqueles de memória e de contemporaneidade. As discussões que envolvem os procedimentos de conservação e restauração de bens do patrimônio se justificam no reconhecimento de valores que se relacionam a questões de preservação da materialidade (Brandi, 2004) e do caráter simbólico desses objetos (Muñoz-Viñas, 2021).

As vanguardas artísticas iniciadas no século XX, passando por períodos entre e pós-guerras mundiais, se delinearão na vivência das transformações sociais, políticas, econômicas, científicas e filosóficas da sociedade (Stangos, 2000). Os sucessivos movimentos da arte, cada vez mais fugazes, especializados e racionalizados, reivindicavam sua independência e autonomia conceitual. Assim, seu aspecto intelectualizado e de difícil compreensão pelo público em geral acabou por demandar a divulgação de tratados explicativos e de obras de arte que servissem como ilustração aos ideais defendidos e que acabaram por consolidar a participação dos críticos de arte como decodificadores das mensagens pretendidas pelas obras (Stangos, 2000).

Nesse período, o desejo de ruptura com o passado foi estruturado pela necessidade de repensar e refletir sobre os “problemas recebidos em herança” e, frente a uma postura racional, envidar esforços construtivos numa atitude inovadora ao mesmo tempo em que seleciona o que deve ser valorizado ou mantido (Benévolo, 1998, p.391). Na arquitetura, surge a ideia extrapolada do edifício para a reconstrução do ambiente urbano, “segundo as leis criativas [...] ligadas às econômicas, matemáticas, técnicas, higiênicas, etc., que levam a uma

nova unidade plástica” (Zevi, 1953, *apud* Benévolo, 1998, p.398), partindo da nova liberdade estética proporcionada pela arte.

No cenário de segmentação das artes e sociedade na Europa, na década de 1920, o ideal de uma obra de arte total ou a *Gesamtkunstwerk*, proposto pelo compositor alemão Richard Wagner no século anterior é retomado com o conceito de síntese das artes. As experiências de Walter Gropius (1883-1969) com a instituição da escola alemã de design Bauhaus (1919) e as obras e escritos do arquiteto franco-suíço Le Corbusier (1887 - 1965) marcaram o movimento moderno na arquitetura (Frampton, 1997).

Se por um lado, nos ideais propostos pela Bauhaus e por Le Corbusier, observa-se a retomada do processo de reaproximação entre as artes e da consolidação do conhecimento racionalizado, por outro vemos a autonomia consolidada das artes plásticas. Nos movimentos artísticos de vanguarda do século XX se estabelece sua delimitação, separação e conceituação, mesmo que motivados por ideais comuns (Gonsales, 2016).

Outro aspecto importante a ser salientado na produção artística daquele período está no entendimento da dimensão expandida das artes, extrapolando a matéria da obra e a atuação dos artistas, agora vistas como um objeto de consolidação social (Gonsales, 2016). Nesse momento, por meio da arte, se buscava uma síntese do pensamento racional aplicada na prática e nos produtos sociais, nos quais o “renascimento da sociedade e da humanidade seria possível através da união de meios e de potenciais artísticos” (Gonsales, 2016, p.3).

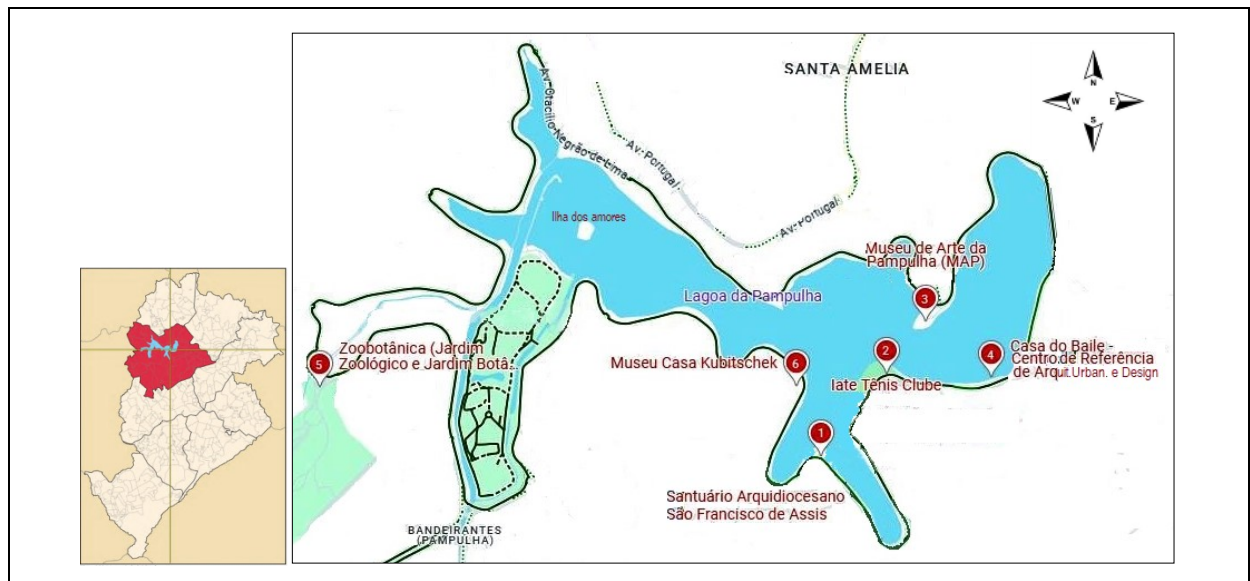
Assim, a “síntese das artes” na arte moderna trabalha prática e conceitualmente defendendo a apresentação arquitetônica como resultante e a partir do “diálogo ou fusão de várias manifestações artísticas”, com o objetivo de reaproximar e preencher a lacuna deixada entre a cultura e a sociedade (Gonsales, 2016, p.2).

Na produção da arquitetura moderna brasileira ocorre uma simultaneidade dessas duas abordagens. É uma arquitetura que nasce desse diálogo em comum entre os campos artísticos que está na gênese da arquitetura moderna e que a partir da ruptura com a ideia de representação e mimese propõe uma nova maneira na construção da forma. Mas também se dá uma busca, no trabalho integrado de pintores, escultores, arquitetos e paisagistas e através do diálogo com a cultura local, da satisfação dos ideais humanistas de um fenômeno artístico constituído como “manifestação normal da vida” (Gonsales, 2016, p.2).

O discurso teórico da relação e síntese entre as manifestações das artes encontra o Brasil, no início do século XX, em busca de novas formas de validar e consolidar seu desenvolvimento econômico e político, por meio da apresentação de um novo estilo de vida para a sociedade

moderna. Dentro desse panorama geral das artes e arquitetura, no ano 1942 foi encomendada a construção de um conjunto arquitetônico na cidade de Belo Horizonte (Figura 2), pelo então prefeito Juscelino Kubitschek (1902-1976). A projeção seria “regida por regras precisas”, e modelo para a vida social moderna, contemplando equipamentos culturais como cassino, casa de dança, clube, igreja e hotel (Fabris, 2000, p.183), contando com a inclusão de obras de arte plástica, pinturas e escultura.

Figura 2 – Conjunto de edificações projetadas por Oscar Niemeyer na orla da Lagoa da Pampulha, em Belo Horizonte – Minas Gerais



Fonte: Montagem da autora a partir de indicações de endereços do Google Maps, 2024.

Legenda: 1– Santuário Arquidiocesano de São Francisco de Assis [Igreja São Francisco de Assis]

2– Iate Tênis Clube [Iate Tênis Club ou Iate Golfe Clube]

3– Centro de Referência de Arquitetura, Urbanismo e Design (CRAUD) [Casa do Baile]

4 – Museu de Arte da Pampulha (MAP) [Cassino]

5– Fundação de Parques Municipais e Zoobotânica [Golfe Clube]

6– Museu Casa Kubitschek [Casa de JK]

(A identificação entre colchetes identifica as denominações originárias das edificações)

Projetada pelo arquiteto Oscar Niemeyer (1907 – 2012), a construção dessas edificações reuniu valores artísticos, tecnológicos e sociais que, baseados no discurso de resgate da cultura tradicional, culminaram no ineditismo estético pensado para o conjunto, parcialmente construído e inaugurado em 1943 (Fabris, 2000). No processo dessa construção foram inseridas as obras de arte nas edificações, a partir de parcerias com diferentes artistas plásticos, culminando na inserção de esculturas, pinturas e mosaicos nas edificações.

Entretanto, essas obras de arte autorais não foram concebidas para ter uma existência autônoma e sim para fazerem parte fundamental do discurso arquitetônico da integração entre

arquitetura, arte e paisagismo. Inseridas nessa escala monumental da integração das artes as obras de arte plástica assumiram a categoria de bem integrado, desempenhando um papel específico na idealização e execução do conjunto.

A igreja de São Francisco, com suas várias obras de arte plástica, é hoje o “cartão postal” do conjunto como exemplo da integração das artes. Além disso, no seu tombamento logo após a construção, e inédito para a arquitetura moderna brasileira (Fabris, 2000), estabelece um marco simbólico na consolidação do reconhecimento do monumento cultural, aquele que é culturalmente estabelecido e determinado com vistas à sua proteção para o futuro e buscando difundir os valores nele reconhecidos (Choay, 2011; Riegl, 2014).

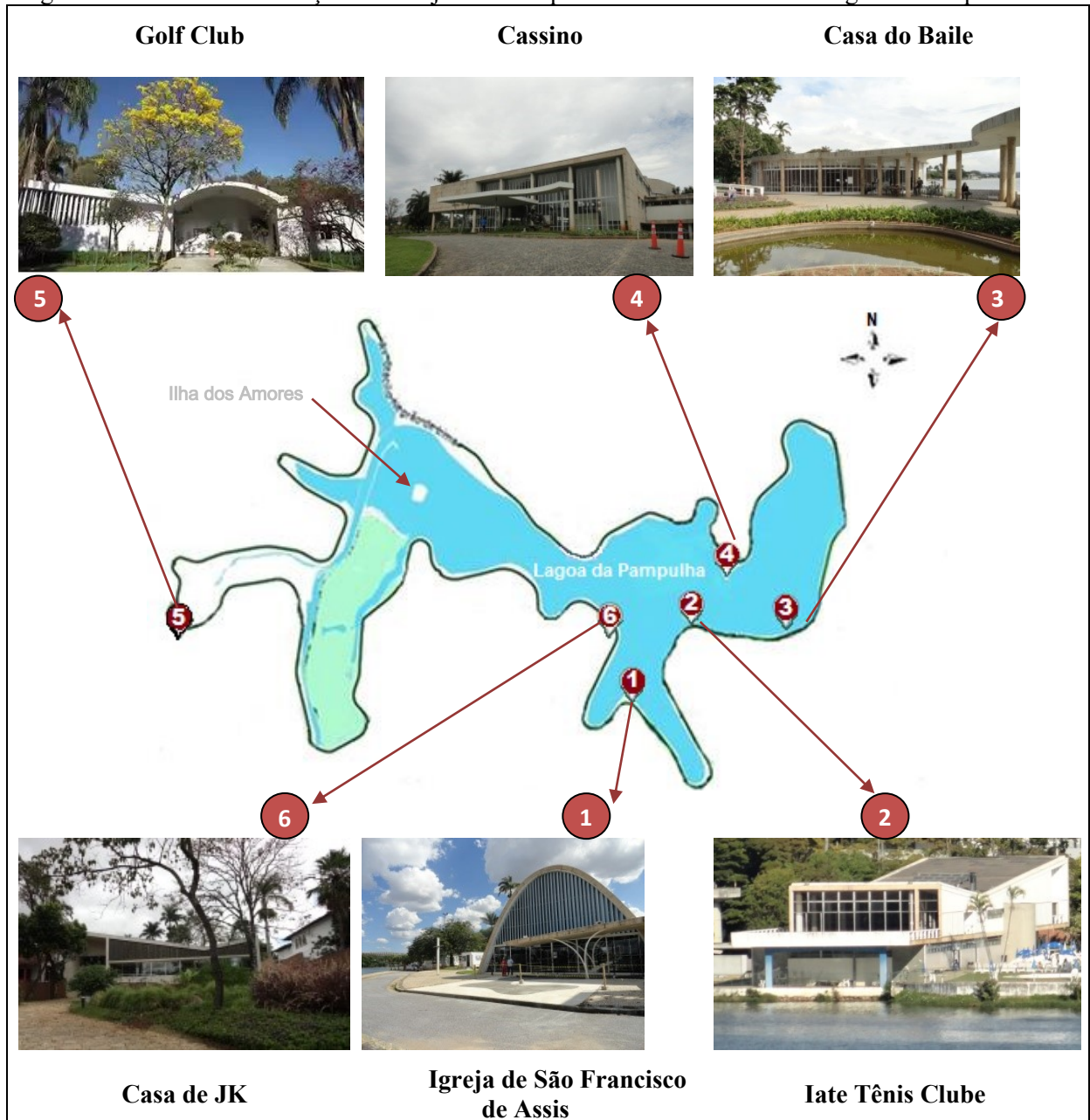
Outro pioneirismo da igreja se deu com a produção do primeiro inventário de obras de arte moderna como bens integrados no Inventário Nacional de Bens Móveis e Integrados (INBMI). Esse projeto, iniciado no ano de 1986 pelo Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (IPHAN) tinha como objetivo a qualificação dos tombamentos anteriores, sucintos e realizados, até então, pelo instituto (IPHAN, 2014a).

As edificações do conjunto da Pampulha, juntamente com suas obras de arte, passaram por dificuldades de reconhecimento, validação e gestão ao longo de sua vivência na cidade. Os sucessivos processos de tombamento dos demais prédios do conjunto, retomados quase trinta anos após o tombamento da igreja, buscaram viabilizar ações efetivas para a proteção dos diferentes elementos desse conjunto, da forma como se apresentavam no momento da iniciativa de preservação.

No ano de 2018, a elaboração do inventário dos projetos e das obras de Oscar Niemeyer em Minas Gerais¹, pelo Instituto Estadual do Patrimônio Histórico e Artístico de Minas Gerais (IEPHA - MG) teve como fonte primária esses processos de tombamento. A minha participação nesse inventário, na produção das fichas para os bens integrados e especificamente as obras de arte plástica inseridas nas edificações, como ‘arte integrada’, motivaram esse trabalho. Nesse processo o IEPHA decidiu considerar as obras de arte efetivamente encontradas em cada uma das edificações, no momento da produção do inventário, igreja de São Francisco de Assis, Cassino, Casa do Baile, Iate Tênis Clube, Golf Club e residência de Juscelino Kubitschek (IEPHA, 2023). (Figura 3).

¹ O inventário dos projetos e obras do arquiteto foi elaborado pelo IEPHA no âmbito da atuação do órgão e inserido no programa institucional do Inventário de Proteção do Acervo Cultural (IPAC - IEPHA), a partir do ano de 2018. O resultado do inventário foi publicado pelo órgão na publicação Cadernos do Patrimônio. O modernismo de Oscar Niemeyer em Minas Gerais: inventários dos projetos e obras do arquiteto, em 2023.

Figura 3 – Vistas das edificações do conjunto e seu posicionamento na orla da lagoa da Pampulha



Fonte: Montagem com fotografias da autora, 2024.

Apesar da proteção proporcionada às obras de arte pelo tombamento, essa pesquisa constatou a pouca informação disponível, variedade de informações truncadas e a dificuldade de localização de dados consolidados a respeito da história das obras de arte, como objetos do conjunto. Foram encontrados levantamentos sumários pelos proprietários e notícias em jornais, muitas vezes vagas e com informações contraditórias ou com fontes não documentadas, aumentando ainda mais o desafio da pesquisa (IEPHA, 2018). Mais significativa ainda foi a observação da dissociação entre algumas obras e seu projeto original, com pouca alusão a essas alterações nos sucessivos processos de tombamento.

Essa observação instigou a pesquisa a registrar e refletir sobre o papel e a condição dessas obras de arte, como elemento significativo do conjunto em seu conceito, sua execução e também como patrimônio cultural, uma vez que elas não reivindicaram um protagonismo exclusivo como obra autônoma e sim, buscavam funcionar em parceria com outros elementos artísticos para apresentar a integração das artes.

Para tanto, a pesquisa visa estabelecer a compreensão da dialética que envolve o entendimento das Belas-artes no contexto moderno e sua relação com a arquitetura e com os processos de tombamento. A seguir, foi necessário identificar na historiografia das edificações as características do projeto original e a real motivação para a alteração do local de inserção das obras de arte, projetadas para locais específicos, como objetos indissociáveis das edificações e que foram movimentadas dos locais de origem. A avaliação das informações levantadas sobre os bens integrados nos processos de tombamento, quando existentes, constatou os desafios que são colocados na identificação e valoração dos bens culturais objetos do patrimônio.

Como os processos de tombamento constituem hoje os instrumentos do patrimônio que efetivamente ratificam o papel desses bens integrados como bens do patrimônio cultural de interesse público, o trabalho aqui desenvolvido se voltou para o tratamento que as obras de arte tiveram nesses instrumentos de preservação cultural.

No conjunto, a igreja de São Francisco de Assis foi pioneira no reconhecimento de sua arquitetura moderna como Belas-artes, com o tombamento em 1947, e na produção do inventário de bens móveis e integrados em 1987, pelo IPHAN. Essas ações foram fundamentais para que suas obras de arte, reconhecidas e identificadas, permanecessem em situação idêntica à sua projeção até hoje. Mesma sorte não tiveram as obras destinadas à Casa do Baile e ao Golf Club, que passaram a compartilhar seu espaço com a obra do Cassino. As obras do Iate Tênis Clube sofreram a ameaça de se desvincularem do conjunto arquitetônico além de terem suas posições originais alteradas na edificação. O mosaico da residência de JK é afetado pela escassez de documentação sobre as intervenções pelas quais possivelmente já passou.

A constante evolução do conceito e das abordagens para o patrimônio cultural, aliada às variações entre agentes, metodologias e ferramentas empregadas na produção do patrimônio se reflete nas diferentes formas de apresentação e dos elementos elencados para proteção nos sucessivos tombamentos do conjunto da Pampulha.

A obra de arte plástica de linguagem moderna, entendida como bem integrado ao projeto arquitetônico e paisagístico, demanda dos processos de gestão do patrimônio uma valoração objetiva que a vincule ao todo como elemento indissociável. Além disso, para que o valor simbólico desse bem seja amplamente compreendido é fundamental que o reconhecimento do conceito e da materialidade que o envolvem sejam tópicos consolidados.

Assim, a pesquisa conclui como as obras de arte plástica inseridas na arquitetura modernista das edificações da Pampulha representaram um momento de desafio e transição da consolidação da arquitetura como arte. Ao documentar como essas obras de arte plástica, identificadas pelo patrimônio como bens integrados à arquitetura moderna foram reconhecidas o trabalho desenvolvido pretende trazer à discussão como esses elementos podem e devem ser valorizados. E, principalmente, por serem concebidos como elementos indissociáveis de seus monumentos, reconhecidos pelos gestores do patrimônio cultural nessa valoração, e para sua adequada fruição como integração das artes.

Dessa forma, a pesquisa busca ampliar a compreensão do bem integrado e possibilitar proposições assertivas em sua valorização, baseadas em discussões que envolvem seu conhecimento nos aspectos materiais, conceituais e simbólicos, adquiridos e consolidados na prática social. Seu objetivo geral é observar o tratamento dado à obra de arte plástica inserida na arquitetura moderna como bem integrado no patrimônio.

Os objetivos específicos da dissertação partem do estabelecimento de contextos e conceitos que caracterizam o papel das obras de arte como bem integrado, vinculadas ao monumento público e reconhecidas como patrimônio cultural. No caso prático, a pesquisa visa identificar as obras e a história de sua instalação, apresentando o contexto das alterações de posicionamento físico e de identificação das obras de arte plástica junto a cada uma das edificações.

Os processos avaliados correspondem ao tombamento nas esferas municipal, estadual e federal, reconhecimento da Pampulha como patrimônio da humanidade pela Organização das Nações Unidas para a Educação, a Ciência e a Cultura (UNESCO) e os inventários existentes, que tratam as obras de arte como bens integrados.

Os eixos de análise dessa pesquisa são a obra de arte, o monumento e o patrimônio, que têm como produto de sua relação o bem integrado, materializados na pesquisa a partir do contexto histórico do modernismo das artes no Brasil. Esse momento histórico foi marcado por

rupturas propostas do entendimento das artes e do monumento cultural, influenciando diretamente a estruturação dos instrumentos de gestão do patrimônio.

Argan e Fagiolo (1994) defendem que os valores atribuídos para a avaliação do bem cultural devem ser extraídos da leitura de seu tempo e espaço, além da coordenação desse objeto com seu ambiente original. Assim, a análise aqui apresentada busca vincular o patrimônio aos conceitos e os processos da implantação das obras de arte como integração das artes, nas edificações construídas em monumentos públicos e validadas no tempo.

Em sua abordagem teórica o trabalho explica como se estabeleceram as divisões das Belas-artes que buscaram dar total autonomia às manifestações das artes plásticas: arquitetura, pintura, escultura, paisagismo, design, ornamento e arte aplicada. São identificados também os principais movimentos que envolvem a linguagem arquitetônica no período moderno. Essa leitura historiográfica da arte e arquitetura é avaliada sob os conceitos de Giulio Carlo Argan, Leonardo Benévolo e Frampton e aliada a aspectos da discussão do pensamento estético apresentados por Harold Osborne e Terry Eagleton.

O conceito do monumento como proposta autodeterminada de preservação cultural foi fundamental para entendermos o patrimônio como hoje se coloca no cenário nacional, observado principalmente em conceitos apresentados por Alöis Riegl e historiografia apresentada por Françoise Choay. A fim de englobar aspectos que envolvem a materialidade, o conceito e a simbologia do bem cultural, apresentam-se as recomendações e conceitos de teóricos da conservação e restauração, tais como Cesare Brandi e Salvador Muñoz-Viñas.

O cenário que envolve o patrimônio brasileiro é estabelecido por definições e contextos para os bens culturais discutidos por Maria Cecília Londres, Flávio Carsalade e Lygia Martins Costa. Os conceitos e situações que motivaram e conduziram a construção da Pampulha, confrontados com dados históricos e publicações e notícias daquele período são avaliados principalmente pela leitura de textos de Annateresa Fabris e Lauro Cavalcanti.

Como abordagem empírica, esse estudo traz a historiografia, que envolve a projeção e inserção das obras de arte como integração ao conjunto arquitetônico da Pampulha e a avaliação de sua vivência como objeto público. Esse percurso foi avaliado a partir dos documentos dos processos de tombamento e dos inventários produzidos pelos órgãos de proteção do patrimônio, além de artigos e produções científicas recentes e voltadas para os temas abordados.

Por fim, constata-se que a inserção de obras de arte no conjunto da Pampulha, como integração com a arquitetura e o paisagismo acrescenta mais um aspecto de singularidade à construção do conjunto, participa na consolidação do seu reconhecimento como monumento e na sua valorização como patrimônio cultural. A possibilidade de ampliar a discussão sobre essa categoria de bem cultural patrimonial, no contexto moderno, enriquece e estabelece novos olhares sobre a constante discussão nos desafios colocados aos órgãos e entidades de gestão patrimonial.

Além de colaborar na sistematização do entendimento de valores atribuídos aos bens integrados e que influenciam diretamente nas decisões de gestão do patrimônio, nessa pesquisa salienta-se a importância da revisitação dos processos consolidados pelas instituições de proteção do patrimônio. O contexto delineado e apresentado nesse trabalho busca reconhecer a diversidade de aspectos de valoração do bem cultural sob o prisma de conceitos atualizados e da utilização crítica dos instrumentos da gestão do patrimônio.

A pesquisa está estruturada em cinco capítulos e se inicia com a contextualização geral da proposta da dissertação, seguida dos conceitos modernos que envolvem as belas-artes, o monumento e patrimônio. O terceiro capítulo trata do objeto desse estudo, as obras de arte plástica projetadas para as edificações de Oscar Niemeyer na Pampulha apresentando sua história vinculada à da edificação e autores. Assim, serão apresentados os sucessivos processos de tombamento e inventários até o processo de reconhecimento do conjunto como patrimônio da humanidade, com foco na leitura e observação do tratamento dado às obras de arte plástica, em cada um deles.

Essa verificação objetiva também ratificar o entendimento do papel da obra de arte pensada para integrar o conjunto, ou seja, como bem integrado, o que a coloca como objeto indissociável de seu local de origem. A consulta se debruçou sobre documentos disponibilizados pelo IPHAN, IEPHA, Fundação Municipal de Cultura da Prefeitura Municipal de Belo Horizonte (FMC) e UNESCO.

Assim, ao reconhecer as peculiaridades do bem integrado moderno, a pesquisa salienta a necessidade da aplicação de ferramentas adequadas pelo patrimônio e que efetivamente o caracterizem. Num processo de tombamento essas ferramentas devem direcionar o foco para a manutenção de sua matéria, a conservação do seu conceito e a valorização seu aspecto simbólico. No caso específico do bem integrado, seu correto reconhecimento repercute na valorização do todo, ampliando para a edificação e o espaço o conceito da obra de arte, o que influenciará diretamente em melhores e mais assertivas diretrizes de preservação. A

importância da revisitação e da avaliação sistemática dos bens do patrimônio, mesmo aqueles já consolidados como patrimônio cultural, também fica salientada como ferramenta de atualização, renovação e divulgação de seus valores.

Toda obra de arte é filha do seu tempo e, muitas vezes,
mãe dos nossos sentimentos.

Wassily Kandinsky

2. AS BELAS-ARTES, O MONUMENTO E O PATRIMÔNIO

Desde o século XVIII, as Belas-artes vinham consolidando as diversas manifestações da arte como independentes e autônomas entre si, valorizando o reconhecimento autoral e separando efetivamente pintura, escultura, arquitetura, jardinagem, artes decorativas etc. (Argan, 1992). No pensamento racional moderno o desafio da compreensão da arte como elemento de integração se confunde com a consolidação da linguagem da arte moderna. Nesse período, se por um lado a arte reivindicou total autonomia das obras em suas diferentes manifestações, por outro demandou uma discussão específica para a compreensão do valor artístico de cada uma delas (Argan, 1992).

O termo patrimônio, em referência aos bens culturais a serem preservados, se desenvolveu a partir do século XIX com a necessidade de proteger efetivamente as “antiguidades” de âmbito público, identificadas como “monumentos históricos” (Choay, 2011, p.26). O patrimônio, incorporando a arquitetura no conceito de monumento histórico inseriu automaticamente os seus elementos integrantes, que se tornaram objeto dos primeiros movimentos na busca de critérios pré-estabelecidos para a intervenção em bens protegidos.

2.1. O bem integrado

O termo bem integrado se delimitou na gestão do patrimônio cultural, na categoria dos bens materiais, a partir da observação da relação física que vincula esse bem ao espaço arquitetônico, ou seja, seu significado imediato é indissociável da sua materialidade física (Carsalade, 2015). O conceito de bem integrado surgiu por iniciativa do IPHAN, com a realização do Programa do Inventário Nacional de Bens Móveis e Integrados² (INBMI), iniciado no ano de 1986. O inventário foi criado para conhecer, de forma detalhada os acervos de bens culturais materiais e que eram integrantes das principais edificações e dos conjuntos históricos tombados, em nível federal, até aquele momento (IPHAN, 2014a).

O bem cultural é uma unidade estabelecida para a preservação do patrimônio cultural, portadora de significado desse patrimônio. É aquela que foi identificada e valorada para

² A implantação do programa do INBMI, pelo IPHAN, está descrita em maiores detalhes no item 2.4 – O Bem Integrado no patrimônio.

compor essa herança coletiva, “selecionada por um povo para referenciá-lo e constituir o conjunto que atravessa a temporalidade de suas gerações” (Carsalade, 2015, p.1).

O Dicionário IPHAN de Patrimônio Cultural, ao explicar esse patrimônio, apresenta o conceito de “Bem” em sua diversidade, incluindo aí o bem integrado:

Tendo sido, inicialmente no Decreto-lei 25/37, associado a termos como ‘coisa’, ‘obras’, ‘objeto’, o termo no plural, bens, designa o conjunto que integra o patrimônio histórico e artístico nacional. Dessa forma, recebe diversas adjetivações, tais como: material, imaterial, imóvel, móvel, tangível, intangível, integrado. Remete também para as designações de tombamento e de registro: centro histórico, formas de expressão, sítio paisagístico, sítio arqueológico, dentre vários (Thompson, 2014).

Os bens do diversificado acervo do patrimônio cultural formam um conjunto heterogêneo de expressões, composições e formas, de natureza materiais e imateriais, exigindo o estabelecimento de sistemas de organização a fim de proceder à sua gestão, conhecimento e valorização (Carsalade, 2015).

O Decreto-Lei nº 25, de 30 de novembro de 1937, instituiu e organizou a proteção do ‘patrimônio histórico e artístico nacional’. No seu artigo 1º o patrimônio é definido como o “conjunto dos bens móveis e imóveis existentes no país e cuja conservação seja de interesse público, quer por sua vinculação a fatos memoráveis da história do Brasil, quer por seu excepcional valor arqueológico ou etnográfico, bibliográfico ou artístico” (Brasil, 1937). Para a legalidade do processo, esses bens “só serão considerados parte integrante do patrimônio histórico ou artístico nacional depois de inscritos separada ou agrupadamente num dos quatro Livros do Tombo” (Brasil, 1937).

Quase cinco décadas após a instituição do tombamento, em 1986, o IPHAN, diante do desafio de delimitar materialmente o escopo dos processos de tombamento para fins de sua gestão, decidiu produzir fichas de inventário para os bens tombados. Assim, reuniu especialistas de diversas áreas para normatizar a coleta de dados e elaborar fichas para os acervos integrantes dos tombamentos realizados até aquele ano em todo o território nacional, identificando de forma sistemática características e valores dos bens, protegidos (IPHAN, 2014a).

Diante dessa necessidade de documentação específica para os bens móveis que integravam os acervos dos bens imóveis tombados³, observou-se o grande volume de informações sobre

³ A proteção dos acervos dos bens móveis pertencentes aos bens imóveis tombados, apesar de automaticamente estendida a esses bens, não conseguia ser praticada, uma vez que, muitas vezes, eles não eram identificados (Costa, s.d., in Barros, 2002).

outra categoria que se delineou no universo dos bens materiais. Esse novo grupo corresponderia àqueles bens que não eram móveis ou imóveis. Assim, o levantamento para a identificação dos bens determinou a criação do Inventário Nacional de Bens Móveis e Integrados (INBMI) (Costa, s.d., *in* Barros, 2002).

Um aspecto característico do bem integrado é a gama de nuances de interpretação, validação, quantificação e seleção que pode apresentar ao ser considerado nessa categoria. Principalmente por esse motivo se tornaram carentes de documentação, por meio da catalogação, juntamente com o bem móvel e o imóvel, que na sua independência tipológica e material se mostravam incontroversos e delimitados no Decreto-Lei nº 25 de 30/11/1937 (Costa, s.d., *in* Barros, 2002, p. 59).

Assim, segundo Costa (*in* Barros, 2002), Carsalade (2015) e o Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (IPHAN) (2014e), a definição do bem (cultural material) integrado seria:

“[...] bens integrados, que assim chamamos pelo fato de por origem, integrarem-se ao corpo de uma arquitetura de tal forma que seu deslocamento provoca extração, violação, contra essa ligação íntima (pinturas de forro ou murais, retábulos ou fragmentos de talha, nichos embutidos, lavabos, painéis de azulejos etc.) e que, uma vez desgarrados das paredes ou dos forros para que com fins utilitários ou de ornamentação foram executados, passam a enriquecer coleções ou museus; constituindo-se desde então em peças autônomas com privilégios de bens móveis, embora por sua natureza não cheguem a sê-los de fato” (Costa, s.d., *in* Barros, 2002, p. 58), (Carsalade, 2015,p.25).

A produção dos inventários do INBMI pôde diagnosticar o formato sucinto da documentação produzida pelo órgão até a década de 1980, principalmente no que trata dos bens móveis e integrados. Essas categorias de bens participam e compõem a arquitetura em seu interior e seu conhecimento garante a relevância desse tipo de manifestação artística no âmbito do patrimônio cultural (Costa *in* Barros, 2002, p. 59).

“[...] todos fixados à arquitetura, integrando-a – por vezes até mais importantes do que ela [...]. Percebemos, então, que esses bens a rigor formavam uma classe à parte, por não se enquadrarem na categoria de bem imóvel nem na de bem móvel, participando, todavia, de ambos” (Costa *in* Barros, 2002, p. 59).

A acepção primeira e imediata do bem integrado faz referência ao seu aspecto físico, vinculada à estrutura arquitetônica de tal modo que sua remoção provoque uma lacuna ou “violação contra essa ligação íntima”, tendo como exemplos “pinturas de forro, murais,

retábulos, fragmentos de talha, nichos embutidos, lavabos” (Costa *in* Barros, 2002, p. 58). Alguns exemplos de sua manifestação são apresentados na Figura 4.

O bem integrado (Figura 4) pode assumir diferentes graus de autonomia em relação à estrutura arquitetônica, como painéis pictóricos de grandes dimensões em telas ou chapas de madeira que podem ser transportados, enquanto as mesmas pinturas realizadas sobre alvenaria ou azulejos têm, no caso de sua movimentação, uma ação complexa. O mesmo ocorre com escultura ou entalhes aplicados junto à arquitetura que, fixados em estruturas complexas ou que possuem grandes dimensões, são dependentes ou vinculados ao espaço de forma, muitas vezes, praticamente indissociável dele (Castro, 2009).

Figura 4 – Exemplo de caracterizações de um bem integrado



Fonte: Foto da autora, 2024.

Legenda: A) Esculturas no adro do Santuário de Bom Jesus do Matosinhos em Congonhas do Campo/MG, B) Baixo-relevo aplicado fachada da igreja de São Francisco de Assis em Ouro Preto/MG, C) Pintura sobre parede no hall da Escola de Arquitetura na Universidade Federal em Belo Horizonte/MG e D) Mosaico de revestimento do muro da Escola de Design na Universidade do Estado de Minas Gerais, em Belo Horizonte/MG.

Essa categoria de bens pode ser materializada em uma única peça ou diluída e compartilhada em diversas partes semelhantes ou complementares em sua apresentação formal. Pode mostrar aspectos composicionais de repetições, ritmos e hierarquias, aspectos visuais como cores, formas, luzes e aspectos materiais como texturas e volumes, sendo, de forma generalista, reconhecido como ornamento (Castro, 2009).

Para Castro (2009), esses elementos podem ser entendidos de forma complementar como ornamentos, aparecendo na forma de pinturas de repetição, de detalhes, em apliques ou “frisos, cornijas e marcações, os quais, apesar de também poderem ser reconhecidos como

ornamentais, se retirados de seu contexto, não apresentam por si só expressividade artística” (Castro, 2009, p. 16).

Em sua materialidade, o bem integrado ressalta a importância de sua contabilização como objeto desse universo da gestão do patrimônio, não como protagonista, mas como figura participante que complementa, integra e valoriza o conjunto em que se insere (Costa, 2002).

Além da sua função de integrar o espaço, Castro (2009) identifica que o bem integrado pode ser valorado também num conjunto compositivo, em frisos e ornamentos de menores dimensões que, mesmo dissolvidos em quantidade ou tamanho, são significativos no conjunto. Sua característica fundamental é estar vinculado ao ambiente, uma vez que “interfere na espacialidade arquitetônica, hierarquizando seus espaços e alterando-se conforme o estilo em que está inserido” (Castro, 2009, p. 14). Exemplos desses objetos seriam as “tarjas” ou “coruchéus” de igrejas, regularmente identificados em ações de gestão do patrimônio como bens integrados, pelo IPHAN (2014e).

Uma segunda acepção de reconhecimento do bem integrado pode ser observada na intenção conceitual de sua criação, a partir de uma estética e elaborada a partir de um planejamento (Castro, 2009). Resultante do projeto arquitetônico, o bem integrado apresenta uma solução estética estratégica para o conjunto, pode ser entendido como “obra de arte ou como parte de uma edificação, mas fundamentalmente uma expressão integrada de arquitetura e arte, em que a alteração em uma influência a outra” (Castro, 2009, p.6). Assim, o bem integrado funciona como elemento composicional estratégico e estabelecido em um projeto estético maior.

Um exemplo do entendimento do bem integrado como elemento conceitual do projeto é encontrado naqueles objetos que não possuem o valor artístico facilmente observado, mas que apresentam uma função utilitária de revestimento e de integração. Os azulejos, pastilhas cerâmicas ou lambris de madeira exemplificam essa condição, ou seja, possuem características vinculadas à linguagem estética proposta para o conjunto.

A inserção do bem integrado também pode ser definida a partir da intenção da linguagem e do caráter estético almejado. Um exemplo dessa articulação, de viés catequético, pode ser visto nos adros das igrejas onde são instaladas “cruzes”, nos cruzeiros ou nas “conchas” em pias de água benta e lavabos (IPHAN, 2014e). Assim, conceitualmente o bem integrado sinaliza diferentes intenções pretendidas e embutidas em sua construção.

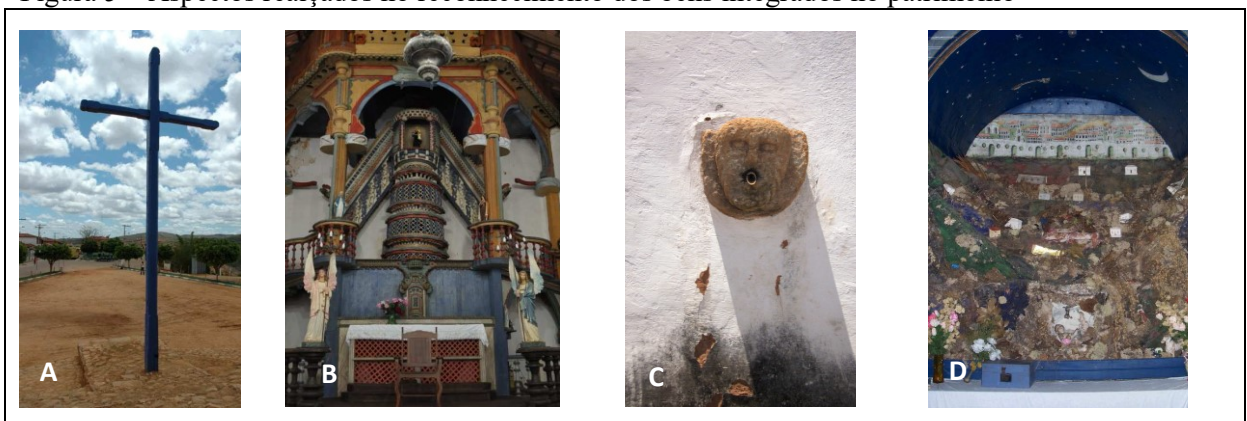
De forma geral, o aspecto de representação e percepção da arte também é aquele que proporciona a quantificação da importância que é atribuída à experiência com a obra (Argan e

Fagiolo, 1994). Os objetos efetivamente reconhecidos como bens culturais agregam uma valorização simbólica além da histórica e artística. Ao ser reconhecido como patrimônio e como bem cultural, o bem integrado pede a ampliação da compreensão para sua função simbólica, além dos aspectos material e conceitual.

Geralmente o aspecto artístico, a antiguidade e o caráter simbólico ostensivo são os aspectos que mais facilmente consolidam e atribuem o valor imaterial a um bem perante o grupo que o institui, como será explicado a seguir na proposta de identificação de valores do bem cultural apresentada por Riegl (2014). A relevância do reconhecimento do aspecto simbólico nas práticas sociais é apresentada por Muñoz-Viñas (2021), ao defender que esse valor amplia o aspecto historiográfico do objeto intelectualmente atribuído e demonstrado, e o torna “mais que sentido ou vivido: é um valor social antes que pessoal” (Muñoz-Viñas, 2021, p. 69).

Na avaliação direta, a caracterização do aspecto simbólico se confunde com a atribuição conceitual dada ao objeto em sua concepção e se pressupõe naturalmente assimilado na fruição do objeto. Observa-se na estética do bem integrado, em muitos casos, a predominância de um caráter conceitual que não o artístico, como nas obras simbólicas, etnográficas, populares ou funcionais. O reconhecimento de aspectos técnicos, construtivos, materiais e mesmo intelectuais faz com que o entendimento ou a valorização do bem integrado o distancie daqueles bens de “autonomia artística” que são esteticamente apreciados como arte (Figura 5).

Figura 5 – Aspectos realçados no reconhecimento dos bens integrados no patrimônio



Fonte: Foto da autora, 2017.

Legenda: A) Simbólico - Cruzeiro da capela de Nossa Senhora do Rosário de Chapada do Norte, B) Técnica construtiva - Retábulo da igreja matriz de Santo Antônio em Itacambira, C) Função - Chafariz em pedra sabão da capela de Nossa Senhora da Soledade no distrito de Lobo Leite em Sabará D) Etnografia - Presépio de lapinha da Igreja Sagrado Coração de Jesus no distrito de Biribiri, em Diamantina.

Outra abordagem para o entendimento do bem integrado proposta por Castro (2009) é aquela em que o bem, ao reunir instâncias artística e arquitetônica, tem sua expressividade total e simbólica completa no seu contexto original. Nessa abordagem, a materialidade preservada e a condição original do bem integrado seriam fundamentais para a compreensão e fruição completa do papel desempenhado por esse tipo de bem cultural no seu contexto.

Por outro lado, buscando diferenciar o bem integrado do ornamento, a autora estabelece que o bem integrado existe enquanto “mantém seu valor artístico fora do contexto arquitetural” (Castro, 2009, p. 16), ou seja, aquele que possui valor artístico autônomo ou historicamente validado.

A partir da experiência de gestão desses bens pelo IPHAN, Costa (2002) defende que, quando retirados do espaço original, os bens integrados podem adquirir uma nova valoração, passando a ser objetos de uma arqueologia que, focada em sua matéria, serve como registro documental de técnica, material e estilo do período de sua concepção e criação. Nessa afirmação, observa-se que o deslocamento de um bem integrado do seu local de origem configura a possibilidade de estabelecer outro valor para compreender o significado desse bem, uma vez que o dissocia da originária condição de integração proposta pelo projeto.

Riegl (2014) e Muñoz-Viñas (2021) explicam que o bem, ao se tornar objeto de culto ou de interesse de conservação, passa a ser um elemento que demanda entendimento intelectualizado. Esse entendimento exige da patrimonialização constante monitoramento e aperfeiçoamento das informações que qualificam o bem. No caso de bens integrados que são deslocados de seus locais de origem, a gestão do patrimônio deve buscar transparência e difusão da informação a esse respeito, para sua adequada fruição como experiência estética, além da simples constatação de sua visualidade.

Na legislação brasileira, a inserção desses bens materiais fica vinculada a instrumentos institucionais de proteção como o tombamento ou inventário, o que não impede que “outras formas venham a ser aplicadas, tais como legislações urbanísticas e outras medidas de acautelamento” (Carsalade, 2015, p.25).

Com o tombamento, o reconhecimento do objeto como bem cultural incorpora o valor simbólico a ele atribuído e nesse momento o objeto assume o papel de representar a cultura de uma sociedade e estabelece uma função identitária que se revela fundamental para a compreensão do próprio conceito de patrimônio (Muñoz-Viñas, 2021).

[...] os objetos culturais têm o efeito de geração de identidade. Nos dizem algo sobre a história, seja nacional ou internacional, e representam a capacidade cultural da humanidade em geral. [...] Como resultados de processos culturais, o patrimônio cultural oferece aos membros da sociedade um meio de construir uma personalidade. [...] e por ele, o patrimônio cultural em seu conjunto tem um impacto indireto na sociedade, dá forma ao que os povos pensam de si mesmos. A segunda função [...] é a comunicação [...] os objetos culturais representam fatores educacionais que medeiam entre as entidades culturais (Müller, 1998 apud Muñoz-Viñas, 2021, p.52).

Como consequência, a inclusão dos bens integrados nas ferramentas do patrimônio deve ser empregada como uma possibilidade de síntese e representação das intenções propostas no reconhecimento do bem como objeto da cultura coletiva e para que sua apropriação simbólica seja construída em bases efetivas do conhecimento desse bem.

Dentro da estética moderna, a independência e autonomia conceitual e intelectualizada da arte muitas vezes exigem a explicação do autor ou de um crítico de arte para decodificar a mensagem e o significado de suas obras (Stangos, 2000). Na observação da arte moderna essa condição fica muitas vezes ampliada pela subjetividade e síntese conceitual das obras que, muitas vezes, precisam vir acompanhadas de explicação e contexto para seu entendimento.

O bem integrado no contexto artístico do espaço moderno encontra as mesmas dificuldades enfrentadas pelas obras das belas-artes modernas que, muitas vezes, necessitam do entendimento do contexto de sua concepção ou de uma explicação para sua compreensão e fruição. A observação dessas obras de arte plástica como um bem integrado pede a ampliação da sua compreensão como objeto isolado, autônomo e autoral e a demanda o reconhecimento da sua concepção, dos espaços que integra e qual a função e participação no contexto social.

Assim, para a avaliação e entendimento da obra de arte, a realidade do bem integrado deve sempre ser observada em três abordagens: nos seus aspectos materiais e simbólicos, na intenção do artista e na sua relação com o observador.

A forma de apresentação do reconhecimento da dimensão simbólica faz com que o tratamento do objeto assuma diferentes abordagens em variados contextos (Muñoz-Viñas, 2021). Desse modo a compreensão dos bens culturais, estabelecida a partir da identificação da matéria e reconhecimento do conceito, determina como esses objetos são tratados e geridos pelo patrimônio.

Importante pontuar que os aspectos para cada abordagem de análise da arte são interligados e sobrepostos, e devem contemplar a compreensão de que a carga simbólica intrínseca de cada

obra pode se alterar durante sua existência no tempo ou de acordo com o local onde se situa (Argan e Fagiolo, 1994).

O bem integrado, uma vez bem cultural, se insere nesses diferentes níveis de diálogo e em vários sistemas de linguagem, como a arquitetura, as artes plásticas, as artes decorativas, etnografia, religião etc., em que cada um desses sistemas tem, por sua vez, especificidades e seu modo próprio de funcionamento.

2.2. As belas-artes

O bem integrado, se valorado no aspecto artístico, se desdobra entre a arte plástica e a arquitetura. Na trilha da discussão do que diferenciaria o ornamento da arte e como seria sua aplicação na arquitetura vemos o contexto moderno da construção do conjunto da Pampulha. A situação desses bens integrados ao conjunto arquitetônico, como elementos físicos que integram o projeto estético da arquitetura, marca o momento em que se buscava, justamente, consolidar de forma democrática, a arte no espaço social, manifestada em diversas formas e eliminando qualquer hierarquia entre elas.

Delineiam-se dois grupos do bem integrado pensados para o conjunto da Pampulha. O primeiro seria aquele das obras artísticas autorais, cuja forma é vinculada aos conceitos tradicionais e consolidados das belas-artes, como as pinturas, desenhos e esculturas, nomeadas aqui como artes plásticas. O segundo grupo seria formado por aqueles elementos estéticos que mostram maior dependência e um vínculo intrínseco à estrutura arquitetônica como revestimentos, elementos de vedação ou detalhes estéticos e que de forma geral, ao serem distinguidos do conjunto, por algum valor, são classificados como bens integrados.

2.2.1. Distinção das artes

A conceituação de obra de arte é tarefa elaborada, uma vez que a arte é inerente à existência humana e abstrata na totalidade de sua compreensão. As sucessivas categorizações e denominações dos objetos da arte delimitaram diferenciações físicas e conceituais, categorias, valores e critérios que possibilitavam a discussão das artes a partir de princípios comuns (Eagleton, 1999; Duarte, 2005). Nesse universo que se insere o ‘bem integrado’, que

apresenta algum caráter que implica na sua diferenciação dos demais bens e que, por outro lado, está sujeito a se conformar ao conjunto a que pertence, por ser integrado.

A transição da expressão “natural e espontânea”, na qual se discutia o belo, sublime e pitoresco na arte para uma disciplina intelectual derivou das discussões humanistas e racionalistas e do desenvolvimento do pensamento estético, no século XVII. Naquele momento a arte passou a ser vinculada à realidade cotidiana e observada na prática, na sua relação com o sujeito (Eagleton, 1999).

A partir do Renascimento, as artes plásticas iniciaram o processo de distinção entre artes mecânicas e liberais⁴ e alcançaram o status de arte maior ao delimitar sua independência e manifestação na pintura, escultura e arquitetura, distintamente separada dos ofícios, das ciências e de outras atividades humanas (Kristller, 2019).

Com a publicação do livro *Aesthetica* (1750) de Alexander Baumgarten (1714-1762) e o cunho do termo ‘Estética’, se impulsionou a discussão sobre as belas-artes⁵ (Osborne, 1993). Nesse período podem-se salientar as tentativas de determinação do papel distintivo entre arte e arquitetura, como proposto por Charles Batteux (1713-1780) (Batteux, 2009) e as discussões sobre o aspecto simbólico das belas-artes, principalmente na publicação da Enciclopédia (1751), por Diderot (1713-1784) (Petitdemange, 2021).

Avolumando a discussão estética da arte, os pensamentos de Kant⁶ (1724-1804) e Hegel⁷ (1770-1831) propõem a divisão e articulação entre as artes como forma de expressão e comunicação humana ao discutirem, em diferentes abordagens, seus aspectos materiais, conceituais e simbólicos (Kant, 1995) (Carvalho e Melônio, 2018). As sucessivas sistematizações e reconhecimentos das formas de manifestação das artes acabam por diminuir

⁴Melônio e Carvalho (2018) identificam, a arte mecânica como aquela que “executa ações para tornar-se um objeto efetivo”, conceito definido por Kant (Crítica da faculdade e do juízo. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1995, p.151). O entendimento das artes liberais, segundo Kristller (2019), parte do esforço das escolas de filosofia e retórica, na antiguidade, para a organização de um sistema da educação secundária, completa, em disciplinas elementares e com ênfase no pensamento crítico, análise e comunicação. A identificação das sete artes liberais “só é encontrada em Marciano Capella, gramática, retórica, dialética, aritmética, geometria, astronomia e música” [...] e em “Varrão, que incluía medicina e arquitetura” (Kristller, 2019, p.9).

⁵ Segundo Kristller (2019, p.25), uma antiga referência documentada do termo belas-artes é encontrada no livro de Charles Perrault, *Parallèle des Ancients et des Modernes*, 4 vols. (Paris, 1688-96) que trata, no seu volume 4, das divisões das ciências e apresenta o termo “belas-artes”.

⁶ A Crítica da Faculdade do Juízo (*Kritik der Urteilskraft*) é o terceiro livro da série de críticas escrito pelo filósofo alemão Immanuel Kant, em 1790, e que discute a estética. Os livros anteriores são a Crítica da Razão Pura e a Crítica da Razão Prática.

⁷ Os Cursos de Estética, publicados em 1835, de autoria do filósofo alemão Georg Wilhelm Friedrich Hegel são considerados orientadores do pensamento sobre a filosofia da arte dos tempos modernos.

a separação existente entre essas apresentações e estabelecem a distinção gradual entre a materialidade e a espiritualidade (Carvalho e Melônio, 2018, p.212).

A partir do século XIX essa autonomia, aprimorada, tanto pelo pensamento estético quanto pela força produtiva do desenvolvimento industrial, resultou na total liberdade de criação, reprodução e apropriação da arte. Esse processo reconheceu a obra de arte como “autônoma e autodeterminada” (Eagleton, 1999, p.24). Nesse período foi estabelecido o postulado da “a arte pela arte”. Nele, a obra “não se avalia por padrões externos aplicáveis alhures, senão por padrões que lhe são próprios” (Osborne, 1993, p. 248). Como resultado desse processo, vemos hoje o aspecto diluído e desmaterializado da arte do século XX e no modo como a arte é compreendida (Eagleton, 1999).

O século XX abriu as represas para as denominações e categorizações das manifestações estéticas, como arte, se romperam. Nesse universo incontável, os conceitos de Belas-Artes, arte erudita, popular, industrial se especializam em diversos movimentos artísticos modernos e se apresentam nas artes plásticas, visuais, aplicadas, industriais, etc., e se relacionam com suas manifestações, ornamento, obra de arte, objeto de design. Qualquer um dos objetos desse universo, ao ser selecionado como elemento representante do patrimônio cultural, em sua materialidade, acaba por demandar sua melhor identificação. Dessa forma, nos capítulos seguintes, buscou-se apresentar os conceitos que envolvem a arte e o patrimônio, inseridos em seus contextos e instrumentos.

Consolidou-se, então, a compreensão moderna da condição da arquitetura como “providência de uma construção bela”, sendo a beleza uma “cogitação da estética, disciplina que naturalmente não é exclusiva da arquitetura e sim das artes em geral” (Lemos, 1985, p.9). Choay (2001) acrescenta que, como espaço para as ações de transformação e materialização da linguagem diante da vivência social, a arquitetura atingiu uma autonomia e um patamar de responsabilidade como manifestação social que não mais permite diferenças hierárquicas de outras manifestações (Choay, 2001).

Do mesmo modo foram também elaborados conceitos para distinguir as artes visuais e plásticas. O emprego do termo artes plásticas se tornou muito comum no início do século XX, principalmente com o aumento da atuação dos críticos da arte moderna e na diferenciação no universo das artes visuais, àquelas relacionadas às ‘Belas-artes’ tradicionais. Kyle (2009) relata que o termo “plástico” foi difundido para denotar o aspecto palpável e de solidez das formas obtidos pelas composições cromáticas e formais do artista, ao mesmo tempo em que

poderiam ser empregados em teorias individuais e em compartilhamento de discursos comuns.

Hoje, a terminologia artes plásticas se volta para identificar manifestações tradicionais das Belas-Artes como as pictóricas e escultóricas. Outra distinção é dada ao termo ‘arte visual’, que tem foco ampliação dos suportes, técnicas e ideias das manifestações da arte. Além disso, a arte visual pode ser avaliada também no contexto de produto, que permite total liberdade, econômica e técnica, aos artistas (Lippard e Chandler, 2013).

Na mesma linha de delimitação de conceitos, os referentes a ornamento e à arte aplicada surgem como elementos que se inserem na fronteira axiológica da determinação do que é a arte. Esses conceitos, vinculados ao seu tempo, acabam sendo necessários na identificação e reconhecimento do patrimônio cultural moderno, principalmente do patrimônio material e de seus livros de tombo e inventários, instrumentos fundamentais na gestão do patrimônio.

Em descrição simplificada, o ornamento é um elemento de finalidade decorativa, usado para adornar, enriquecer ou mesmo caracterizar estilo ou manifestações da arte, aparecendo em composições que envolvem repetição, ritmo, forma, em diferentes posicionamentos ou destaques (Moutinho, 2011). Na relação com a arquitetura, conceito de “ornamentação” compartilhou de sua história, passando por Vitrúvio (I a.C.), nos “Dez Livros de Arquitetura”, Alberti (1404-1472), que considerou a arquitetura como uma “bela arte” e Piranesi (1720-1778), que indicou variações dos conceitos entre arquitetura, arte funcional e ornamento (Saglan, 2013, p.126).

A versatilidade de adequação do ornamento às diversas linguagens da arte faz com que ela adquira diferentes expressões relacionadas à dimensão humana, em caráter global, tendo sempre um valor simbólico que muitas vezes transcende seu aspecto formal (Moutinho, 2011). O emprego do ornamento na arte e nas suas aplicações pode também ser analisado sobre o prisma de elemento de demonstração e consolidação de poder, além da sua própria expressão (Saglan, 2013).

A compreensão do bem integrado como elemento fundamental do projeto e caracterizador de um estilo teve início com seu emprego, então categorizado como ornamento, na experiência dos arquitetos franceses Fontaine e Percier, em 1749. Na Corte de Napoleão esses arquitetos idealizaram o estilo “Império”, a partir de um projeto e com um fim estético específico (Benévolo, 1998). Nesse estilo, o ornamento deixou de ser produzido pelas corporações no canteiro de obra, como objeto exclusivo e compartilhado entre mestres e artífices. Uma vez

produto de um projeto, o ornamento passou a ser reproduzível (Benévolo, 1998). Por outro lado, o ornamento assimilou esse status que, durante muito tempo, o associou à caracterização de estilo e marcou sua importância na observação do conjunto a que pertence.

Dessa maneira, dois artistas de notável dedicação, defensores por conta própria da continuidade entre decoração, arquitetura e urbanística, deram origem ao primeiro dos estilos de decoração em que o ornamento interno dos ambientes é considerado como uma entidade separada da arquitetura (Benévolo, 1998, p.185).

No século XIX, a avaliação crítica da produção industrial incentivou um movimento em prol da reforma das artes aplicadas, estreitando ainda mais sua relação com a arquitetura (Benévolo, 1998) e assimilando influência de diversos países. Como exemplo, temos a publicação da Gramática do Ornamento, em 1856, com compilações de desenhos de arte ornamental com a intenção de serem reproduzidos, contemplando, inclusive, a arte oriental e a arte de diversos tempos, pelo arquiteto e designer britânico Owen Jones (1806-1889).

A condição do ornamento protagonizou debates no início do século XX, quando a arquitetura, arte plástica e arte aplicada tentavam conciliar e estabelecer sua hierarquia no reconhecimento como arte. Desse período, uma emblemática reação contra o emprego indiscriminado do ornamento na arquitetura foi apresentada pelo arquiteto austríaco Adolf Loos (1870-1933) com o lançamento do ensaio ‘Ornamento e crime’, em 1908.

No ensaio Loos, além de discutir os problemas sociais da ornamentação na arquitetura também defende a importância de separar, de forma efetiva, as duas noções apresentadas para a arquitetura, uma como composta de elementos autônomos de arte e a outra que se restringe à sua função (Argan, 1992). Seus argumentos buscam distinguir explicitamente arte, arte aplicada e ornamento como elementos para discutir os requisitos conflitantes da arquitetura com o objetivo de ser “prática e útil, confrontadora e desafiadora” (Tozer, 2011, p.14), reivindicando o status de arte da arquitetura, desvinculada da ornamentação.

A ornamentação funcional seria a condição dos elementos arquitetônicos que são arte, ou artísticos, na medida em que a sua existência no espaço (como coisas composicionais e materiais) se presta a uma experiência estética do ambiente, além da praticidade (Tozer, 2011). Assim, condenando a pretensa originalidade inventiva do ornamento como solução arquitetônica, ele também defende o fim do ornamento fundamentado na economia financeira, no fim da exploração de mão de obra e no uso racional do espaço: “Enquanto faltarem

moradias, é imoral gastar dinheiro para transformar as moradias em arquitetura” (Argan, 1992, p. 222).

Ao observar o percurso de distanciamento da obra de arte e do ornamento aplicados na arquitetura, nos chama a atenção o “querer da arte” que é apresentado por Riegl como “a tendência, o impulso estético, o germe da arte; é um valor dinâmico, uma força real”, essa vontade da arte seria “o princípio do estilo” (Fabris, p. 10 *in* Riegl, 2014), e que delinea o perfil da arquitetura modernista na Pampulha e na solução encontrada para a inserção da arte como bem integrado.

O entendimento da arte aplicada antecipa as acepções modernas de ‘design’, uma vez que a função do objeto é entendida como ‘planejamento’ ou ‘projeto’, executado e destinado para o uso dos homens (Benévolo, 1998). Apesar da função comum, a arte aplicada diferencia-se do design no modo de sua produção pois, o design se insere no contexto de processos industriais a partir do objeto modelo implantado e reproduzido para ter uma utilidade e, geralmente, reproduzidos em larga escala (Moutinho, 2011).

Assim, pensada na sua finalidade, a arte aplicada indicaria uma tendência de afastamento das belas-artes por apresentar, além da função de proporcionar uma experiência artística, uma função utilitária específica, voltada para uma possível reprodução do objeto, mesmo que para fins religiosos ou simbólicos (Moutinho, 2011; IPHAN, 2014d). Na gestão do patrimônio, a arte aplicada é caracterizada como modalidade que se orienta artisticamente para o mundo cotidiano, pela criação de objetos, de peças e/ou construções úteis ao homem em sua vida diária e com funções práticas (IPHAN, 2014d).

Segundo o IPHAN (2014d), “desde o século XVI as artes aplicadas estão presentes em bens de diferentes estilos arquitetônicos” e, no que diz respeito à sua valoração como bem integrado, ocorre de forma recorrente nos movimentos da arquitetura moderna, observada nas estruturas de ferro, em escadas, guarda-corpos, portas, elevadores, grades, vitrais.

Qualquer uma dessas diferentes nomeações para as artes estão aptas a servir para identificar um bem integrado. O conceito abstrato que envolve a manifestação da arte pressupõe, justamente, sua adequada delimitação e a clara defesa dos valores defendidos em seu reconhecimento.

2.2.2. Integração das artes

A compreensão do emprego e da função do bem integrado nos sucessivos movimentos modernos da arquitetura embasa o entendimento da sutileza da sua forma e função observada no movimento modernista da arquitetura, observada na construção do conjunto da Pampulha.

Historicamente, a arte com a função de caracterizar um ideal ou estilo na arquitetura passou por fases sucessivas do emprego, do entendimento e, principalmente, da assimilação dessa arte como conceito. Com incremento desorganizado e do aspecto ordinário da produção industrial, pela simples reprodução, ficou fomentada, também, a busca de uma produção artística intelectual com o objetivo de estabelecer a consciência artística e o distanciamento entre as artes maiores e o ornamento (Benévolo 2001).

Desde o século XIX, a estética do Eclétismo empregava estruturas camufladas e revestidas com ornamentos e decoração, trabalho esse muitas vezes realizado pelos próprios artistas e arquitetos, focados em atender a uma moral social, em nome de um pudor de costumes e por motivo de “decoro” (Patetta, 1987, p. 15).

Esse período deixou como herança a demanda pela ornamentação e a aplicação da arte plástica em seus, muitas vezes incontáveis bens integrados, obras artísticas que revestem os ambientes do piso ao forro, pinturas parietais em painéis pictóricos (interiores), pintura sobre tela aplicadas em forros, apliques em relevo, etc.. A arquitetura, como meio de apresentação da arte, buscava tornar o conjunto resultante um elemento de adereço da cidade, quase com uma função ilusionista, demonstrando uma consciência da sua responsabilidade social como veículo de comunicação (Fabris, 1993).

No contexto da crescente industrialização e facilidade de reprodução, o movimento *Arts and Crafts* na Inglaterra, liderado por William Morris (1834-1896), que teve como base as ideias de John Ruskin (1819-1900), discutiu as condições econômicas e sociais do exercício da arte em defesa da manutenção e valorização da produção artesanal (Patetta, 1987) (Benévolo, 1998). O bem integrado, no *Arts and Crafts*, além de reafirmar a valorização do ornamento, surgiu também representado na arte aplicada e na arte popular, mesmo que derivados de produção artesanal e autoral (Chivers, 2001).

Uma diferença na abordagem e compreensão do bem integrado surgiu na discussão sobre a divisão entre artes maiores e menores da produção artística e que lançou os fundamentos para se buscar o novo estilo de vida moderno. Essa mudança pôde ser observada no *Modern Style*

que se difundiu na Europa e Estados Unidos e assumiu diferentes nomes como por exemplo, na França teve o nome de *Art Nouveau*, na Europa central *Jugendstil*, e *Liberty* na Itália.

O *Art Nouveau* ocorreu principalmente no período entre 1890 e a Primeira Guerra Mundial, tinha como objetivo unir o ensino artístico à indústria e proclama a arquitetura como arte em sua totalidade, sendo reconhecida em sua absoluta autonomia (Argan, 1992, p. 182). Além disso, consolida e define na arquitetura “sua função no contexto sociocultural, sua ligação com outras atividades sociais e sua fruição pela sociedade” (Argan, 1992, p. 182).

Nesse período, ao buscar a arte como um estado de espírito, almejando a “renovação das artes aplicadas” (Benévolo, 1998, p. 273), o bem integrado exacerba sua função simbólica e consolida seu emprego como parceira da estrutura da edificação. O estreito vínculo entre os elementos e o todo estabelece a demanda de uma relação direta e intensa do bem integrado com o projeto arquitetônico. Ao tratar do material e da técnica construtiva, o *Art Nouveau* incorpora a indústria utilizando-se do ferro e do vidro em suas novas possibilidades tecnológicas, de formas altas, leves e adaptáveis. Essa parceria estabelece uma articulação quase indivisível entre forma e função, utilidade e ornamento, arte e indústria (Chivers, 2001).

Por fim, entrando no século XX, o *Art Déco*, derivado da Exposição de Artes Decorativas e Industriais de Paris, de 1925, designado na época como ‘estilo moderno’, incorporou os ideais do movimento anterior e introduziu na arquitetura a singularidade modernista, caracterizando-se por uma “completa renovação de valores estéticos e vivenciais” (Moutinho, 2011, p.21). Nesse movimento se delineou a efetiva observação das diferenças conceituais que se pretendiam estabelecer entre arquitetura e ornamento, tornando o elemento do *Art Déco* passou a ser um elemento decorativo.

No *Art Déco*, essa ‘síntese ornamental’ buscava libertar a arquitetura das artes plásticas e ornamentais, trilhando o percurso proposto pela síntese das artes como reação à exuberância naturalista do movimento anterior. Além disso, alinhado às questões sociais modernas, o *Art Déco* buscava também uma estética voltada para soluções diretas dos problemas agora impostos pela industrialização, reprodução e consumo de massa (Moutinho, 2011).

O bem integrado, como repertório desse movimento se converteu definitivamente em formas geométricas ou estilizadas, em substituição à figuração (Chivers, 2001). Entretanto, seu simbolismo estilizado e o emprego de materiais exóticos e caros implicavam num conhecimento intelectualizado e fizeram com que sua assimilação fosse elitizada e de difícil compreensão por grande parte da população (Moutinho, 2011). Entretanto, se por um lado o

movimento significava luxo e glamour, por outro lado, a facilidade de reprodução do estilo fez com que ele se adaptasse à produção de massa e se inserisse no contexto do consumo pela classe média a partir da execução de imitações de baixo custo (Moutinho, 2011).

No início do século XX o bem integrado, como ornamento ou arte aplicada se encontra envolvido na discussão recorrente do que é ou não é, efetivamente, a arte na arquitetura ao mesmo passo que a arquitetura consolida seu espaço como arte, não apenas de utilidade. Nesse período das vanguardas artísticas, os artistas, conscientes da sua figura social, trabalham de forma ativa e com o intuito de “revolucionar as modalidades e finalidades da arte” (Argan, 1992, p, 185). Nesse momento a arquitetura se encontrou diante do desafio de afirmar sua condição de arte, de buscar a síntese entre as linguagens, formas e materiais de representação e de firmar parcerias com outras manifestações das belas-artes.

O período conhecido como ‘movimento modernista da arte’ engloba as correntes artísticas do fim do século XIX que defendiam “interpretar, acompanhar e apoiar o esforço progressista, econômico-tecnológico, da civilização industrial” (Argan, 1992, p. 185). Alinham-se ao pensamento desse movimento as influências artísticas da arte oriental focadas na simplicidade e na síntese (Benévolo, 1998). Nas artes o movimento expressionista impeliu os artistas a agregar uma função social à obra, que não é mais “a representação do mundo, e sim uma ação que se realiza” (Argan, 1992, p. 301).

Em 1914, praticamente tudo o que se pode chamar pelo amplo e meio indefinido termo de “modernismo” já se achava a postos: cubismo; expressionismo; abstracionismo puro na pintura; funcionalismo e ausência de ornamentos na arquitetura; o abandono da tonalidade na música; o rompimento com a tradição na literatura (Hobsbawm, 1995). Nesse momento se consolidava a total liberdade de criação e da experimentação, os artistas se desvincularam das referências estilísticas do passado, buscaram a racionalidade e a irracionalidade, estabeleceram intencional e conceitualmente novos movimentos da arte, formulando novos conceitos (Stangos, 2000).

Outro protagonismo desse período pode ser observado nos papéis do teórico e do crítico da arte que passam a ser figuras essenciais e elitizadas da valoração e explicação da produção artística, autoral e intelectualizada (Stangos, 2000).

A tendência moderna de desmistificação da arte e de sua consolidação como conceito reforçou o desafio da condição simbólica atribuída à arquitetura (Lippard e Chandler, 2013). Além disso, o acirramento das discussões sobre estética e da aplicação de artes plásticas na

arquitetura posicionou a arquitetura modernista no século XX como um ponto de distensão nas belas-artes. O uso das artes, ornamentos e decoração nas superfícies passou a exigir um conceito que englobasse a compreensão do seu significado, simplesmente além de sua função ou do seu aspecto artístico (Lippard e Chandler, 2013).

O percurso da obra de arte como objeto privilegiado passou a concretizar a operação técnica de três processos que possibilitariam a experiência estética do real, os “três estágios da imaginação: memória, percepção e projeto (passado, presente e futuro)” (Argan, 1992, p.588). A arte entendida nesse contexto passou a ser criada para estabelecer a qualidade do ambiente da vida material e a sua compreensão, a partir desses diferentes níveis de sensibilidade e educação, gradativamente passou a simbolizar uma situação de “riqueza”, como objeto exclusivo, agregador de valor econômico (Argan, 1992, p.588).

O elitismo da arte encontrou no modernismo uma inclinação ideológica contrária, que buscava diminuir essa distância entre artes maiores (arquitetura, pintura e escultura) e as artes aplicadas dos diversos campos de produção econômica (Argan, 1992). A proposta estética da “obra de arte total”, *Gesamtkunstwerk*, de meados do século anterior, elaborada por Richard Wagner (1813-1883) permeou toda essa discussão e marcou seu espaço nas vanguardas europeias da arte e arquitetura no século XX (Gabriel, 2020). O ideal da síntese das artes estaria na “obra de arte que reúne todos os gêneros ou meios expressivos e transcende a condição histórica na qual prevalece a separação egoísta dos ofícios artísticos” (Gabriel, 2020, p. 192).

Assim, o termo síntese das artes seria usado para descrever arquiteturas que buscam a unificação das artes, sob a direção de um único projeto, para alcançar um efeito unificador. A obra de arte total representaria uma espécie de continuidade material e iconográfica, proporcionaria uma experiência espacial de unidade cenográfica, tendo a arquitetura um papel significativo (Gabriel, 2020).

Nessa experiência a arquitetura teria um protagonismo, funcionando como espaço e suporte para a organização das demais linguagens artísticas, que perderia sua autonomia individual e funcionariam reunidas sob um mesmo princípio construtivo e social, superando a fragmentação herdada do academicismo. A síntese das artes visa à criação de uma totalidade formal e espiritual, na qual cada disciplina contribui para uma unidade superior (Gropius, 2004).

Duas experiências da implantação desse ideal da síntese das artes, no campo conceitual, foram apresentadas pelo Neoplasticismo, ou *De Stijl*, e na criação da escola de design alemã, Bauhaus, pelo arquiteto Walter Gropius (Argan, 1992). O primeiro ocorrido até a década de 1920, de abordagem coletiva e desumanizada buscava a “essência de sua dimensão artística, através de modelos e ideal comum, entre os diversos campos da arte” (Gonsales, 2016, p.3). O segundo, a partir dos anos 30, numa abordagem de integração, buscava o “diálogo ou fusão das várias manifestações artísticas ou ‘obras de arte’ em um – ou com um - espaço arquitetônico e urbano” (Gonsales, 2016, p.3).

O Neoplasticismo, também conhecido como arte geométrica, ocorreu nas vanguardas artísticas europeias no âmbito das artes plásticas, principalmente na Holanda entre 1917 e 1919. O movimento, influenciado pela estética cubista, incentivava a síntese das artes por meio da colaboração entre a arquitetura e pintura. A arquitetura, por se materializar no espaço tridimensional, possuía papel “privilegiado no alcance da unidade da vida e da arte” (Gonsales, 2016, p.3), estabelecendo o espaço arquitetônico em uma nova escala para a manifestação da arte.

A Bauhaus, funcionando entre os anos de 1919 e 1933, estabeleceu o momento da formação dos artistas projetistas modernos, como uma grande obra de arte coletiva, o que representaria a síntese almejada na manifestação das artes. O valor ideológico da obra de arte total foi direcionado no emprego da tecnologia industrial para viabilizar o projeto, como uma função da arte, ou seja, a arte, como ferramenta a serviço da implantação de soluções para os problemas sociais, tinha como veículos as artes aplicadas e a arquitetura (Argan, 1992).

O lema da escola era “o trabalho artístico tem por finalidade não inventar uma forma, mas sim modificar, através dessa forma, o curso da vida cotidiana” inserindo de forma intrínseca a arte na arquitetura, urbanística e decoração, numa relação social (Benévolo, 1998, p.408).

Todos nós arquitetos, escultores, pintores, devemos voltar-nos para nosso ofício. A arte não é uma profissão, não existe nenhuma diferença essencial entre o artista e o artesão... [...] Juntos concebemos e criamos o novo edifício do futuro, que reunirá arquitetura, escultura e pintura numa única unidade [...] (Bayer, Gropius e Gropius, 1952 *apud* Benévolo, 1998, p. 404).

No início do século XX a sociedade se encontrava totalmente envolvida no ciclo econômico de produção e consumo, buscando realizar a máxima funcionalidade, inclusive na arte (Argan, 1992). A arte como possibilidade criativa à opressão industrial e na sua capacidade de experimentar e renovar a realidade se inseria no contexto de uma função real da sociedade,

passando de objeto de valor autônomo atribuído, como arte em si para um modelo de valoração também funcional (Argan, 1992, p.301).

Com o fim da primeira Grande Guerra Mundial a Europa, na segunda década do século XX, teve o ritmo da construção civil novamente acelerado. “A classe operária, consciente de ter contribuído e sofrido com o esforço bélico mais do que qualquer outra classe, adquiriu um peso político decisivo” (Argan, 1992, p. 261). Esse período proporcionou mudanças radicais, quantitativas e qualitativas nos sistemas envolvidos na vida cotidiana das cidades e exigindo delas o aprimoramento em seus aspectos funcional, social, higiênico (fisiológico e psicológico), político e tecnológico (Benévolo, 1998).

A condição de ruptura e a necessidade de mudança colocaram em evidência a situação das cidades forçando a atuação profissional do arquiteto a exigir uma compatibilização entre as funções de construtor, de artista e de urbanista (Argan, 1992). Nesse momento a teoria de valores visuais da arte foi ampliada, sendo que a cidade “é artisticamente importante aquilo que pode ser abarcado com o olhar, ser visto” (Argan, 1992, p. 191).

Segundo Hobsbawm (1995), o século XX viu nascer a implantação de um estilo internacional da arquitetura modernista, de forma efetiva no cenário urbano ocidental, sendo que seus prédios públicos pretendiam mostrar as preocupações sociais dessa nova arquitetura como arte e, no Brasil, a arquitetura também assumiu e delimitou sua participação definitiva como arte (Sodré, 1981).

Introduz-se aqui o contexto prático da relação entre a arte plástica e a arquitetura moderna. Ao publicar, em 1926, “Os cinco pontos de uma nova arquitetura”, Le Corbusier estipulou características formais como normas para a construção da arquitetura moderna, (Benévolo, 1998) e, de sua experiência anterior como artista do movimento purista, “tronco do cubismo”, reafirmou a tendência moderna da arquitetura de buscar uma “poética precisa e universalmente comunicável, propondo-se, portanto, a superar a costumeira classificação das artes e exercer a arquitetura” (Benévolo, 1998, p. 394).

A partir de 1928, a instituição do Congresso Internacional de Arquitetura Moderna (CIAM) organizou, em conferências, o pensamento e o debate de arquitetos e artistas que definiram princípios formais e metodológicos do Movimento Moderno, sendo um de seus mais famosos membros, Le Corbusier (Martins, 2010).

Inicia-se, então, uma segunda fase da busca da síntese das artes que amplia o entendimento e valoração dessa síntese para o espaço resultante da união entre a arquitetura e cidade, que vão

“dialogando e fundindo-se em parte e interferindo umas sobre as outras” (Gonsales, 2016, p.4). A proximidade com metade do século XX e as discussões acirradas das formas de efetivar a ruptura com o passado, principalmente no espaço urbano, delimitam um consenso entre artistas e críticos. Estabelece-se que “a experiência estética, caso exista” deve ser “acessível a toda coletividade, constituindo um elemento de formação e patrimônio comum” (Argan, 1992, p. 588).

Na Europa, o momento pós-guerras motivou a reflexão cultural a respeito da própria arte estabelecendo segmentação e sucessivas delimitações de movimentos nas artes plásticas que se acirraram, no desenvolvimento do movimento expressionista, com a arte cubista. O cubismo surgiu como proposta da grande descoberta que refletiria a consciência do homem no século XX (Argan, 1992). Em caminho paralelo, a cidade moderna do século XX buscou coerência na estratificação de seus valores posicionais, bem determinados, separados e organizados. Nela, as atividades sociais e comerciais estruturaram zoneamentos que incorporavam diferentes características físicas e estéticas (Secchi, 2006, p.96).

Nos CIAM as posições de Le Corbusier, do crítico de arte Sigfried Gideon (1888- 1968) e do arquiteto Josep Lluís Sert (1902- 1983), defendiam papel central para a integração entre as artes na revitalização dos centros urbanos na cidade moderna. Nessas ideias a síntese das artes aparece como elemento catalisador, como plataforma comum para rever posições anteriormente assumidas, mas também como atualização de velhas expectativas de atingir a mudança social por meio da transformação arquitetônica e urbanística (Luccas, 2009).

Le Corbusier defendia que a comunhão entre urbanismo, arquitetura e artes se ergueria sobre as bases da construção possibilitadas pela engenharia, tecnologia e novos materiais, e realizaria a nova forma de expressão do mundo moderno e como um impulso para os tempos de reconstrução pós-guerras, principalmente na Europa (Gabriel, 2020).

Assim, a síntese das artes funcionaria com a recuperação “da origem comum poética das artes maiores” e “passaria por superar os conflitos entre as especialidades do saber, sempre em número crescente, na modernidade, e encontrar-lhes a complementaridade e colaboração” (Gabriel, 2020, p.190). Entretanto, a ideia da síntese das artes acabou por se tornar uma questão controversa entre intelectuais artistas e arquitetos, gerando ambiguidades em torno do entendimento do conceito e que dificultava sua consolidação. “Surgia, desse modo, uma modalidade sutilmente distinta de relação entre a arte e arquitetura, sendo que obras apresentando formas ou conceitos de orientações distintas poderiam coexistir de forma pacífica, desde que fossem consideradas modernas” (Luccas, 2009, p.2).

O conceito de integração das artes ganha força, sobretudo no modernismo tardio, especialmente na América Latina (Brasil, México e Venezuela), a partir dos anos 1940 e 1950. No Brasil, o conceito da integração das artes pode ser observado nas discussões propostas pelo escritor e crítico da arte, Mário Pedrosa e de Lúcio Costa, arquiteto precursor da arquitetura modernista nacional. Para Pedrosa (1981) a integração das artes ocorreria por meio da cooperação entre artes distintas, que preservariam, entretanto, suas particularidades, proporcionando uma articulação harmônica, ativa e crítica entre arquitetura e artes plásticas, valorizando o diálogo entre obra, espaço arquitetônico e usuário (Pedrosa, 1981).

O ideal moderno propunha também uma nova forma para a fruição da arte. Ela deixaria de ser objeto exclusivo de uma elite cultural e restrita à materialidade de um objeto e se impregnaria nesse novo padrão e estilo de vida moderna. A inserção das obras de arte plástica, pictóricas ou escultóricas, em diferentes suportes, relacionadas diretamente com o ambiente da edificação no espaço do projeto arquitetônico complementa suas curvas, jogos de luz e sombra, e dialoga como um todo com o observador (Cavalcanti, 2006).

Com foco na observação arquitetônica, Lúcio Costa defende que, no Brasil, a síntese das artes se manifestou mais como uma integração, observadas nos projetos edificados pelo arquiteto Oscar Niemeyer, sob a influência de Le Corbusier (Costa, 1984). O exemplo pioneiro seria o conjunto arquitetônico da Pampulha projetado por Niemeyer, em Belo Horizonte, reconhecido, em seu aspecto de vanguarda artística, como monumento público.

Da mesma forma em que buscou realçar o aspecto artístico das manifestações tradicionais das artes, arquitetura, escultura, pintura e paisagismo, o projeto da Pampulha se distanciou do emprego de ornamentação. Naquele momento a linguagem moderna tentava se fundir à estrutura da edificação nas formas e no uso de selecionados revestimentos em pisos e paredes, além de elementos de vedação e divisão dos ambientes, como cobogós, janelas em persianas verticais (Cavalcanti, 2006).

O próprio Oscar Niemeyer (2000), ao refletir sobre sua obra, mostra o desafio enfrentado pela compreensão geral da linguagem estética moderna, ao relatar que “dentro desse mundo de formas novas e desconhecidas eu era obrigado a fazer acompanhar o projeto de um texto explicativo” (2000, p. 19), explicando,

Essa necessidade de melhor esclarecer meus projetos levou-me a um sistema de trabalho muito particular. Ao chegar a uma solução, passo a descrevê-la num texto explicativo. Se, ao lê-lo, ele me satisfaz, início os desenhos definitivos. Se, ao contrário, os argumentos não me parecem satisfatórios, volto à prancheta. É uma espécie de prova dos nove. Na realidade, na

maioria dos casos, é lendo os textos que os meus projetos são aprovados. Pouca, muito pouca gente conhece os segredos da arquitetura (2000, p. 19).

O conjunto da Pampulha, concebido como arte e com uma função social se vincula, em sua essência, como um monumento que pode ser compreendido em mais de um critério para seu reconhecimento. Os valores que justificam essa atribuição devem e podem conceitualmente discriminados além do que, ao serem defendidos, passam a intentar o aspecto simbólico, sendo efetivados no reconhecimento do conjunto como patrimônio cultural. As obras de arte, como bens integrados no conjunto da Pampulha, são elementos indissociáveis e fundamentais para o entendimento do conjunto como monumento.

2.3. O monumento

O monumento constitui objeto, ou conjunto de objetos, “deliberadamente concebido e realizado por uma comunidade humana”, construído para efetivar a memória “de seus membros, pessoas, acontecimentos, crenças, ritos ou regras sociais constitutivas de sua identidade” (Choay, 2011, p.12). Intrinsecamente vinculado ao monumento, o bem integrado compartilha as mesmas atribuições e, ao ser identificado, agrega a responsabilidade de sintetizar ou traduzir o ideal pensado no monumento.

A relação entre arquitetura, arte e monumento, proposta para a sociedade moderna, pode ser entendida no manifesto contendo “Nove Pontos sobre a Monumentalidade”, elaborado pelos, respectivamente, historiador, artista e arquiteto, Sigfried Giedion, Fernand Léger e José Luis Sert (*apud* Frampton, 1997, p.307). Publicado em 1943, ilustra a visão e a busca de um novo conceito para o monumento como meio de representação dos ideais da sociedade e como fator de integração da consciência coletiva. Nele, o monumento é o elemento que viabiliza o diálogo entre arte, arquitetura e vida urbana.

[...] Ainda que não seja fácil, estas exigências poderão ser satisfeitas através dos novos meios de expressão disponíveis. As condições que se seguem são essenciais para levar a bom porto semelhante empresa: o monumento, sendo uma integração dos trabalhos do arquiteto, do pintor, do escultor, do urbanista, exige uma íntima colaboração entre todos eles. Nos últimos cem anos esta colaboração tem falhado. A maioria dos arquitetos modernos não foi treinada para este tipo de trabalho integrado. Não lhes foram confiadas tarefas monumentais. (Sigfried Giedion, Fernand Léger e José Luis Sert *apud* Frampton, 1997, p.307).

Do ponto de vista da criação da arte, os valores artísticos e a participação dos artistas visuais na construção e gestão do ambiente urbano se encaminham num exercício para a anulação do ego tendo em vista sua função e adequação a necessidades específicas (Argan, 1992). Além disso, “o fato é que o artista – integrado ou apocalíptico que seja – não pode deixar de existir no contexto social, na cidade; não pode deixar de viver suas tensões internas” (1988, p. 221).

Ao ser observado como objeto, a partir de seu aspecto material, o monumento possibilita a comunicação simbólica da linguagem estabelecendo sua função como objeto de identificação e garantia da confiabilidade da mensagem transmitida. Ao se concretizar no espaço, o monumento visa estabelecer laços que institucionalizam a sociedade humana ao “ancorar sociedades humanas em um espaço natural e cultural, e na dupla temporalidade dos homens e da natureza” (Choay, 2011, p. 12).

Uma vez que o desenvolvimento histórico da conservação patrimonial levou em conta o critério do interesse cultural, ele pode ser entendido em duas acepções: a primeira, no sentido antropológico, no valor histórico, como elemento categorizador de um grupo que envolve toda gama de objetos produzidos e rememorados nesse grupo, cuja utilidade é sensível, vinculada à memória ou tradição (Muñoz-Viñas, 2021). A segunda acepção seria dada pelo valor historiográfico daqueles objetos que são úteis como registros da história, é fruto de um esforço formativo do grupo que deriva objetos selecionados e intelectualmente eleitos. Em ambas, “os objetos culturais têm o efeito de geração de identidade” e de “comunicação” (Muller, 1998, *apud* Muñoz-Viñas, 2021, p.52).

Compreendido como patrimônio, o monumento deve ser observado na dinâmica urbana dos espaços. Quando ocorre o esvaziamento de suas funções originais, sua preservação torna-se comprometida (Argan, 1992). A eleição do que constitui o monumento público envolve, em última instância, um processo axiológico de seleção. Assim, exige, para sua preservação, diretrizes fundamentadas em critérios que reconheçam seus valores de forma objetiva, além das diversas camadas históricas que o compõem e o significam ao longo do tempo.

Inserido no monumento, o bem integrado qualifica a estrutura, ambienta o espaço e funciona como elemento sensível de percepção da linguagem e da narrativa proposta pelo projeto. Como apresentado anteriormente, na existência compartilhada com a arquitetura, o entendimento da mensagem atribuída ao bem integrado é uma responsabilidade essencial na gestão do patrimônio.

Ao apresentar aspectos de valor que podem ser atribuídos do bem integrado, como parte do monumento e tratado como patrimônio, a pesquisa pretende estabelecer um diálogo com formas da gestão desses bens e, assim, compreender sua situação e visualizar formas de reconhecê-los e valorizá-los no contexto cultural.

2.3.1. Aspecto simbólico

O entendimento dos valores artísticos do objeto foi complexificado pelo processo de sua desmistificação que culminou, na era moderna, com a perda da aura da obra de arte. Na compreensão atual da obra de arte, Muñoz-Viñas (2021) indica que o valor primordial do objeto eleito para ser preservado deixou de ser aquele moderno, da arte pela arte. O valor deve ser reconhecido na sua capacidade simbólica, mesmo que sejam os simbolismos intelectualizado ou sentimental (emocional ideológico).

Essa acepção do aspecto simbólico do objeto proposta por Muñoz-Viñas (2021) coloca em foco o entendimento que a validação do bem cultural é efetivada não apenas pelo grupo que o selecionou, mas distribuindo sua significação para o grupo social a que pertence. Salienta-se aqui a responsabilidade dos órgãos de patrimônio nas ações de reconhecer e difundir os valores elencados para o bem cultural do patrimônio público, no caso dessa pesquisa, para os bens integrados.

Assim, ao avaliar documentos patrimoniais, Muñoz-Viñas (2021) identifica o caráter simbólico como uma constante nos textos que funcionam como diretrizes para ações patrimoniais, presentes principalmente na figura das Cartas Patrimoniais. Para o autor, os valores presentes nesses documentos correspondem a “sentimentos, crenças ou ideologias, isto é, a aspectos imateriais da realidade” (Muñoz-Viñas, 2021, p.46), tornando-os tangíveis nos objetos selecionados.

Os objetos historiográficos, mesmo cumprindo primordialmente a função documental, têm a dimensão simbólica de valor muitas vezes atribuída por especialistas e, como exemplo do que ocorre na seleção do patrimônio, o valor atribuído deve ser justificado, “(academicamente demonstrado), transmitido ao público pelos especialistas” (Muñoz-Viñas, 2021, p.69).

Entretanto, Muñoz-Viñas (2021) chama a atenção para o poder de segregação e classista atribuído à autodenominação da arte pela arte, ou pela determinação do valor artístico de um

objeto do patrimônio identificado a partir de critérios relativos e imposto a partir de um grupo de poder. Ao denominar esse aspecto de “natureza altocultural da arte” Muñoz-Viñas (2021) cita a tendência contemporânea de confrontar a aceitação pacífica do que se entende como tal, citando o aforismo cunhado por Formaggio (1976 *apud* Muñoz-Viñas, 2021, p.63). O aforismo diz que a “arte é tudo aquilo que os homens chamam de arte”. Essa afirmação coloca os valores atribuídos ao objeto como protagonistas de sua seleção ao mesmo tempo em que reflete sua mutabilidade e o poder da autoridade atribuído a esse objeto a partir do seu reconhecimento.

Porque na realidade os objetos considerados artísticos (e isso inclui qualquer exemplo de arquitetura ou pintura) são também, e talvez em sua maioria, ‘objetos simbólicos’ no sentido no qual aqui se descreveu o termo. A arte (a Arte) é considerada uma das mais perfeitas manifestações do espírito humano: [...] Os objetos artísticos, em resumo, são um potente símbolo social (Muñoz-Viñas, 2021, p.66).

Da mesma forma, ao distinguir um valor historiográfico identificado no objeto, não se pode ignorar que ele possui um valor simbólico a ser ressaltado e que, muitas vezes, não é considerado pelos especialistas que o elegem: “para os especialistas, estes objetos são matéria-prima para a elaboração de conhecimentos próprios de suas disciplinas” (Muñoz-Viñas, 2021, p.67).

Por fim, constata-se que a instituição de um monumento que representa ou se vincula a uma estética de poder pode ter diferentes intensidades ideológicas e formas de apresentação, seja pela defesa da arte pela arte, ou pela arte como objeto histórico ou mesmo como instrumento social. Nesse entendimento, também para Bordieu (1996), a valoração da arte monumento reforça e propõe sua apropriação e avaliação recíproca entre bens materiais e culturais, sociais e simbólicos, em que o monumento deve ser avaliado e discutido pela sociedade que o detém como objeto representativo desse poder (Eagleton, 1999).

2.3.2. Aspecto conceitual

A diferenciação entre os tipos de monumento se vincula aos entendimentos e validações estabelecidas e ofertadas a eles, como monumento. No contexto do monumento moderno, duas classificações, apesar de distintas, são importantes no desenvolvimento dessa pesquisa. O monumento intencional foi materializado como objetivo direto de perdurar uma mensagem

simbólica institucional no tempo e delimitar um espaço que é ao mesmo tempo da natureza e cultural (Choay, 2011). O monumento histórico, ao ser selecionado para exercer a função de registro histórico, parte de uma construção intelectual, à qual é atribuído o “valor abstrato do saber” (Choay, 2011, p.14), e que geralmente é aliado a um valor artístico.

Em abordagem mais específica, Riegl (2014), na publicação do *Culto moderno dos monumentos*, de 1903, propõe uma leitura que estabelece grupos de monumentos estruturados a partir da observação dos valores de memória e de atualidade, envolvidos e na caracterização de aspectos que instituíram os monumentos. Esses valores podem ser dados pela antiguidade, historicidade, vontade (volível, daquilo que se quer), pela função ou aspecto artístico. O estabelecimento dessas distinções facilita a identificação de diferentes valores para os diferentes bens culturais englobados em escalas amplas, tanto em sua dimensão material, quanto imaterial, como no caso do conjunto das obras de arte inseridas no conjunto da Pampulha.

Na separação proposta por Riegl (2014), o monumento histórico é culturalmente atribuído, sendo que a arte, uma vez manifestação histórica, é naturalmente contida e analisada inserida no valor histórico. O valor artístico, compreendido no contexto das “exigências do querer moderno da arte” apresenta-se quando constitui “novidade” nesse universo de manifestações artísticas ou quando manifesta um valor “relativo” atribuído no contexto do entendimento de seu tempo (Riegl, 2014, p. 70).

A partir dessas categorizações, Riegl (2014) organiza o estabelecimento de parâmetros para tomada crítica de decisões de gestão a partir do conhecimento e delimitação da intensidade de cada valor a ser considerado. Para fins do entendimento das diferenças entre os diversos valores atribuídos aos bens culturais, a Tabela 1 apresenta os valores identificados por Riegl (2014) e principais aspectos de cada um, seus respectivos valores e a indicação do que motivaria as possíveis intervenções ou ações patrimoniais para a preservação desses monumentos.

Ao delimitar o escopo da arte e do monumento, em que a “obra de arte é toda criação humana tangível, visível ou audível, que apresenta valor de arte; sendo monumento histórico toda a obra de constituição análoga que possuir valor histórico” (Riegl, 2014, p.32), Riegl deixa claro seu entendimento de como os dois conceitos estão intimamente vinculados, da relatividade daquilo que se determina como arte e admite um valor autônomo para a arte:

É, portanto, evidente que ao lado do valor histórico que possuem, para nós, todas as obras de arte antigas (monumentos) sem exceção, existe um valor de arte intrínseco, que é independente da posição que a obra de arte ocupa na cadeia evolutiva histórica (Riegl, 2014, 34).

Ao se estabelecer o critério histórico como valor para preservação cultural de um monumento, toma-se uma decisão axiológica, atribuída num tempo específico e que tem como critério seu valor histórico como ‘documento’ da matéria, do conceito ou do simbolismo que manifesta Riegl (2014).

Tabela 1 – Valores do culto moderno dos monumentos, identificados a partir de Riegl (2014)

VALORES IDENTIFICADOS		CARACTERÍSTICAS ATRIBUÍDAS	PRESSUPOSTOS PARA CARACTERIZAÇÃO	POSSIBILIDADES DE INTERVENÇÃO OU CONSERVAÇÃO
MEMÓRIA	ANTIGUIDADE (Produto lógico do valor histórico) - ASSIMILADO	Apreciado no efeito subjetivo e em perspectiva ampla, Generalizante, Universal, Tradicional, Relativo.	Antiguidade Absoluta	Não existe
			Antiguidade Relativa	Inversamente proporcional à antiguidade em sua conservação
	HISTÓRICO (Contempla o valor artístico) -ATRIBUÍDO	Apreciado individualizado e objetivamente frente ao sujeito observador. Intelectual Documental Absoluto	Documento histórico-artístico culturalmente atribuído	Determinada por: Uso Utilidade Segurança
	VOLÍVEL (*) DE MEMÓRIA ou COMEMORAÇÃO -INTENCIONAL	Comemorativo, Situa no passado a intenção de manutenção do presente e continuidade do futuro, Imortal.	Intenção social, política ou afeto	Exige a manutenção Pode ser submetida à legislação
ATUALIDADE	UTILITÁRIO ou DE USO -UTILITÁRIO	Satisfação de necessidades sensíveis: valores práticos ou utilitários.	Uso Utilidade	Uso Utilidade Segurança
	ARTE NOVIDADE - ELEMENTAR	Satisfação de necessidades espirituais, Integralidade da obra.	Querer Moderno	Autodeterminado, portanto, relativa
	ARTE RELATIVA - EM MUTAÇÃO		Valor Positivo	Proporcional ao valor atribuído, portanto relativa
	Valor Negativo			

Fonte: Elaborada pela autora a partir de RIEGL, 2014.

*: O valor Volível é aquele que depende e se relaciona com a vontade ou intenção de quem o atribui ao bem (Riegl, 2017)

Sobre o valor artístico, Riegl afirma que, pelo fato da arte constituir um elemento de satisfação de “necessidades espirituais” (Riegl, 2014, p. 66), seu entendimento será sempre relativo. Este autor acrescenta que, “de acordo com os conceitos atuais, não existe um valor da arte absoluto, mas apenas um valor relativo, moderno” (Riegl, 2014, p.35).

Ao reunir a liberdade criativa e a tendência à abstração da linguagem moderna, a proximidade temporal para o julgamento dessa arte e a relatividade dos critérios que estabelecem a obra de arte, fica demonstrado o desafio de distinguir os valores artísticos autorreferenciados, os valores históricos e a definição do valor de arte novidade para as artes modernas. Nas colocações de Riegl (2014), constata-se que, com o passar natural do tempo, o valor histórico irá absorver e incorporar o valor de arte novidade.

Segundo o conceito moderno, o valor da arte de um monumento é medido pelo modo como ele atende às exigências do querer moderno da arte, exigências essas que não foram formuladas claramente e que, a rigor, nunca o serão, pois mudam constantemente de sujeito para sujeito e de momento para momento (Riegl, 2014, p.35).

Ressalta-se para essa pesquisa a determinação de Riegl de dois valores identificados e relacionados às edificações da Pampulha. São os valores do monumento históricos e do monumento como arte novidade, identificados em destaque na Tabela 1. No contexto moderno, o reconhecimento autoral dado ao artista e a autonomia dada à obra como arte e à arquitetura como espaço de convívio foram distribuídos ao observador como componente fundamental da percepção e fruição da obra de arte (Osborne, 1993; Argan, 1992). Ao reconhecer o papel fundamental do observador no entendimento da arte, essa relação se consolidou no espaço público, local onde a obra de arte é instigada e autorizada a cumprir sua função (Argan e Fagiolo, 1994).

2.3.3. Aspecto material

Quando se trata da gestão da matéria do bem cultural, Brandi (2004) estabelece a obra de arte não apenas como um “produto especial da atividade humana”, mas um produto do reconhecimento feito pela consciência dessa matéria como obra de arte e que nela encerra suas instâncias histórica e artística (Brandi, 2004, p.27). Sob o prisma do aspecto material e conceitual, o bem integrado, como elemento que auxilia na caracterização da arquitetura, pode ser apontado como um elemento da linguagem e para a avaliação da arte e do conjunto em que se insere.

O aspecto axiológico da seleção da obra de arte, entendido no aspecto conceitual de sua concepção, ou no viés pragmático de sua gestão, indica que a obra necessita de algum reconhecimento ao ser entendida como objeto de preservação (Brandi, 2004):

Uma obra de arte, não importa quão antiga e clássica, é realmente, e não apenas de modo potencial, uma obra de arte quando vive em experiências individualizadas. Como um pedaço de pergaminho, de mármore, de tela, ela permanece (sujeita, porém, às devastações do tempo) idêntica a si mesma através dos anos. Mas como obra de arte, é recriada todas as vezes que é experimentada esteticamente (Dewey, 1934 *apud* Brandi, 2004, p. 28).

A decisão da conservação e/ou restauração da obra de arte, segundo Brandi (2004), decorre justamente do seu reconhecimento como tal e dos juízos de valores a ela atribuídos. A obra de arte plástica tratada como bem integrado e, portanto, elemento do todo formado pela obra de arte arquitetônica, pode ser analisada sob o foco da unidade potencial da obra de arte. Esse reconhecimento trata de identificar as partes do conjunto, se elas funcionam isoladamente ou em parceria e de compreender as escalas de interdependência entre elas (Brandi, 2004, p.46).

Segundo Brandi (2004, p.54), a reconstituição da unidade potencial e uma obra fragmentada, enquanto restauração, é o “imperativo da instância estética”, da obra valorada no seu aspecto artístico. Para o teórico, a identificação desses momentos funciona como uma base racional para justificar, axiologicamente, em qual deles estão “produzidas as condições necessárias a essa particular intervenção a que se chama de restauro” (Brandi, 2004, p.60).

Pela dúplice instância da historicidade e da artisticidade, não é necessário forçar o restabelecimento da unidade potencial da obra até o ponto de destruir a autenticidade, ou seja, de sobrepor uma nova realidade histórica inautêntica, de todo prevalente, sobre a antiga (Brandi, 2004, p.66).

Ao se observar o contexto em que se insere a obra de arte e que diz respeito ao espaço por ela ocupado, Brandi (2004) reconhece o desafio posto por essa relação.

Essa condição, de inserir-se com uma espacialidade própria no mesmo espaço que é definido pela nossa presença vital no mundo, constitui, para a obra de arte, a fonte de uma infinidade de problemas, relativos não à sua espacialidade que está definida de uma vez por todas, mas, exatamente no ponto de sutura entre essa espacialidade e o espaço físico (Brandi, 2004, p.94)

Como solução, Brandi (2004) propõe aquela voltada para “assegurar as condições necessárias para que a espacialidade da obra não seja obstaculizada no seu afirmar-se dentro do espaço físico de sua existência” (Brandi, 2004, p.94) e que o espaço no qual a obra de arte se insere intencionalmente constitui a “enucleação” da espacialidade da obra, seu reconhecimento e, portanto, os expedientes postos em prática para que seja tutelada pelo espaço físico (Brandi, 2004, p. 94).

A valoração do monumento como um bem cultural é ratificada ou consolidada no cenário social pelos instrumentos de patrimonialização que têm como objetivo a valorização e a preservação desses bens. Da mesma forma, o bem integrado, vinculado às ações de preservação, conservação ou restauração do monumento, deve ser entendido e reconhecido, ao ser inserido nesses processos institucionalmente estabelecidos.

Esses instrumentos buscam caracterizar, reconhecer e difundir os aspectos que são caros à cultura que os estabeleceu e têm como fim a melhor gestão do bem, orientada pelo respectivo critério de valoração. Exemplos atuais da consolidação da gestão patrimonial são as Cartas Patrimoniais, os Processos de Tombamento e instrumentos auxiliares, como os inventários de proteção cultural.

2.4. O patrimônio

Uma vez que as acepções analíticas e axiológicas propostas para a caracterização do valor do monumento têm sido objeto sistemático de discussão, principalmente voltadas para as consequentes ações de proteção de bens culturais, as abordagens de observação desse trabalho levam em conta o critério do interesse cultural nos valores atribuídos ao monumento, apresentados anteriormente em Riegl (2014), Muñoz-Viñas (2021) e Brandi (2004).

Para a atribuição de um monumento como patrimônio, seu aspecto simbólico é observado partindo da sua intenção conceitual, de sua materialidade e acrescido dos valores observados na experiência de sua existência no âmbito social. Além disso, essa atribuição é tratada a partir dos filtros inerentes àqueles que possuem o poder dessa responsabilidade, ou seja, dependem da infraestrutura conceitual e prática de quem reconhece do patrimônio. Essa variedade e relatividade de aspectos a serem contabilizados numa validação de patrimônio cultural tornam a gestão do monumento, muitas vezes, complexa em sua prática. Dentro dessa rede se insere o bem integrado que, na dualidade entre seu valor autônomo e sua integração/dependência com o ambiente em que se insere, acrescenta mais desafios à essa validação.

Os instrumentos de gestão do patrimônio protegido se aprimoraram a partir do século XIX com a substituição da figura do antiquário pelos historiadores da arte, tornando os procedimentos de pesquisa estruturados de forma sistemática e em aspectos científicos para a observação dos objetos (Choay, 2001). O desenvolvimento urbanístico aliado ao industrial e

científico instigou ações em defesa de preservação de edifícios e as primeiras iniciativas no estabelecimento institucional de estruturas voltadas para a conservação, como a produção de inventários e a determinação de critérios de conservação (Choay, 2011).

Na cena europeia da restauração de monumentos temos as doutrinas intervencionistas e antiintervencionistas, protagonizadas por Viollet-le-Duc (1814-1878) na França e John Ruskin (1819-1900) na Inglaterra, respectivamente. Com o progresso da pesquisa da história da arte e da arqueologia, outros pensadores introduziram diferentes nuances à discussão, como o italiano Camillo Boito (1836 – 1914), que, no contexto de congressos de engenheiros na Itália, formulou “diretrizes para a conservação e restauração de monumentos históricos” (Choay, 2001, p.164).

O monumento histórico moderno, ao ser consagrado, englobou os valores anteriormente entendidos para o monumento e acrescentou conteúdos e valores decorrentes da “lógica da era industrial”, principalmente aqueles confrontados pelo novo risco da urbanização e do desenvolvimento tecnológicos com suas novas técnicas e materiais e possibilidades estéticas (Choay, 2001).

No ano de 1931 foi realizada a primeira conferência internacional dos monumentos históricos, sediada na cidade de Atenas, e dois anos depois se iniciaram os Congressos Internacionais de Arquitetura Moderna (CIAM), que também discutiam questões dos monumentos no contexto urbano difundindo os debates contemporâneos sobre a questão.

No século XX, após as Guerras Mundiais, as noções e discursos que embasavam as decisões de proteção ou conservação dos monumentos históricos, voltados para aspectos de autenticidade e monumentalidade, passaram a ser discutidos e questionados em esfera global. Nesse contexto foram elaboradas as cartas patrimoniais, elaboradas a partir da iniciativa de instituições que possuem a atribuição formal na área da cultura e patrimônio ou por meio de discussão entre profissionais das áreas que, a partir de consensos possíveis e têm o objetivo de orientar e uniformizar as práticas em torno da proteção aos bens culturais em nível mundial (Kühl, 2010).

No Brasil, em paralelo ao amadurecimento das práticas e conceitos estabelecidos pelas Cartas patrimoniais observa-se o desenrolar das ações para a conservação e preservação dos bens reconhecidos como patrimônio cultural pelas entidades estabelecidas para esse fim.

2.4.1. Cartas patrimoniais

As Cartas patrimoniais constituem uma base ontológica para preservação do patrimônio, apresentadas em documentos concisos que sintetizam pontos de consenso da discussão, em encontros internacionais, possuindo um “caráter indicativo, ou no máximo, prescritivo” (Kühl, 2010, p.289). As Cartas devem ser lidas a partir do entendimento do contexto teórico e dos desdobramentos de práticas de campo relativas ao período de sua formulação (Kühl, 2010) e serão apresentadas cronologicamente, uma vez que acompanham o amadurecimento da gestão patrimonial cultural no Brasil

Desde as pioneiras Cartas de Atenas, de 1931 e 1933, elaboradas após a Primeira Guerra Mundial, a gestão patrimonial vem sendo discutida, aplicada e reavaliada em paralelo com o amadurecimento dos pensamentos e práticas nesse sentido (UNESCO, 2025). Para a pesquisa foram selecionados trechos dessas cartas que possibilitam o diálogo entre o instrumento de proteção e a condição da obra de arte como bem integrado.

A Carta de Veneza, de 1964⁸, constituiu um marco ao apresentar recomendações sobre conservação e restauração de monumentos e sítios uma vez que suas recomendações ampliam o escopo do monumento antigo e tradicional, para o contexto urbano das cidades e consolida o conceito do monumento histórico. Nela se encontram recomendações de respeito ao original, sobre tratamento de alterações físicas e da importância do reconhecimento da escala espacial e unidade potencial dos elementos que compõem os monumentos (Carta de Veneza, 1964, *in* IPHAN, 2014b).

O reconhecimento da importância das obras de arte que integram o monumento é descrita, em especial, no Artigo 8º, que estabelece que “os elementos de escultura, pintura ou decoração que são parte integrante do monumento não lhes podem ser retirados a não ser que essa medida seja a única capaz de assegurar sua conservação” (Carta de Veneza, 1964, p. 2, *in* IPHAN, 2014b).

No contexto brasileiro, as proposições da Carta de Veneza se situam num momento da gestão patrimonial, entre a instituição dos órgãos de patrimônio cultural e o amadurecimento das práticas profissionais para sua preservação uma vez que, na Década de 1970 foi assinado o Compromisso de Brasília, ponto de partida da atuação dos órgãos estaduais e municipais

⁸ A Carta de Veneza de maio de 1964 foi elaborada no âmbito do II Congresso Internacional de Arquitetos e Técnicos dos Monumentos Históricos do Conselho Internacional de Monumentos e Sítios (ICOMOS).

(IPHAN, 2014b). O Compromisso de Brasília⁹ reconhece a “inadiável necessidade de ação supletiva dos Estados e dos Municípios atuação federal no que se refere à proteção dos bens culturais de valor nacional” (Compromisso de Brasília, 1970, p. 1, *in* IPHAN, 2014b).

Nas recomendações mundiais, voltadas para a preservação dos monumentos edificados e contemporâneas à criação do órgão de patrimônio estadual, o IEPHA, observa-se a recorrência de temas relacionados aos problemas colocados pelo avanço da urbanização, especulações econômicas e do discurso do progresso em confronto com o empobrecimento da população. Essa situação impôs uma necessidade de proteção da materialidade dos objetos eleitos pelo patrimônio cultural, frente ao natural processo de conhecimento e também de amadurecimento dos instrumentos necessários para a gestão desses bens.

Desse período, a Carta do Restauo do Ministério de Instrução Pública do Governo da Itália, de 1972, apresenta justamente o forte viés operacional e focada em regular os procedimentos de restauo, principalmente, das obras de arte de seus institutos. Ela foi elaborada nesse momento em que o pensamento sistematizado sobre o patrimônio efetivamente começou a ser analisado sob o prisma das intervenções de restauo, que vinham sendo amplamente executadas na Europa, desde as guerras mundiais (Carta do Restauo, 1972, *in* IPHAN, 2014b).

Assim, no que trata da obra de arte, principalmente como um bem integrado, a Carta confirma e reconhece a sua ampla acepção, que vai dos conjuntos monumentais, passando por coleções artísticas ou históricas, jardins, até fragmentos (Carta do Restauo, 1972, *in* IPHAN, 2014b). De aplicação prática, trata das alterações e movimentação de bens no artigo 6º, com as proibições para as obras de arte anteriormente elencadas:

[...] 2- remoções ou demolições que apaguem a trajetória da obra através do tempo, a menos que se trate de alterações limitadas que debilitem ou alterem os valores históricos da obra, ou de aditamentos de estilo que a falsifiquem;
3- remoção, reconstrução ou traslado para locais diferentes dos originais, a menos que isso seja determinado por razões superiores de conservação;
4- alteração das condições de acesso ou ambientais em que chegou até os nossos dias a obra de arte, o conjunto monumental ou ambiental, o conjunto decorativo, o jardim, o parque, etc.[...] (Carta do Restauo, 1972, p. 2, *in* IPHAN, 2014b).

⁹ O Compromisso de Brasília foi consolidado no “1º Encontro dos Governadores de Estado, Secretários Estaduais da Área da Cultura, Prefeitos de Municípios Interessados, Presidentes e Representantes de Instituições Culturais”

Mostrando flexibilidade, a recomendação no seu artigo 7º lista condições de exceção das proibições anteriores, relacionadas aos bens integrados, permitindo “[...] nova ambientação ou instalação da obra, quando já não existirem ou houverem sido destruídas a ambientação ou instalação tradicionais, ou quando as condições de conservação exigirem sua transferência” (Carta do Restauro, 1972, p. 3, *in* IPHAN, 2014b). Além disso, preocupada com o teor histórico, a Carta determina que toda intervenção na obra de arte ou seu entorno deve ser documentada de forma minuciosa relatando os processos e critérios adotados (Carta do Restauro, 1972, p. 3, *in* IPHAN, 2014b).

Para um alinhamento temporal dos processos de reconhecimento do conjunto da Pampulha, como patrimônio cultural, às recomendações internacionais sobre o patrimônio, observam-se também documentos como a Carta de Washington (1987) e a Conferência de Nara (1994). Esses documentos refletem a ampliação e a compreensão da necessidade da avaliação crítica do patrimônio a ser preservado, valorizando, além da materialidade, seu aspecto social e respeitando a diversidade cultural (IPHAN, 2014b).

Em 2017, a discussão sobre conservação do patrimônio cultural moderno do século XX foi apresentada no Documento de Madrid-Nova Deli, em 2017, elaborado pelo Comitê Científico Internacional para o Patrimônio do Século XX (ISC20C) do Conselho Internacional de Monumentos e Sítios (ICOMOS).

Embora a valorização do modernismo de meados do século XX esteja aumentando em algumas regiões, o conjunto de edifícios, estruturas, paisagens culturais e sítios industriais característicos do século XX ainda é ameaçado por uma falta geral de conscientização e reconhecimento. São pressionados com demasiada frequência pelo desenvolvimento, mudança insensível, ou simplesmente por negligência (Documento de Madrid-Nova Deli, 2017, p. 1, *in* ICOMOS – ISC20C, 2017)

Nessa carta são estabelecidos “abordagem e os princípios que deveriam ser aplicados para gerir e interpretar o patrimônio isolado e sítios do século XX” e, suas discussões, buscaram contemplar “outras tipologias de patrimônio do século XX, tais como paisagens culturais, sítios industriais e áreas urbanas” (Documento de Madrid-Nova Deli, 2017, p. 2, *in* ICOMOS – ISC20C, 2017).

O documento, num contexto amplo de leituras e em descrições detalhadas, apresenta alguns pontos diretos relacionados à importância da identificação do bem cultural. Neles é indicada a necessidade de “identificar e avaliar o significado de interiores, acessórios, mobiliário

associado, obras de arte, coleções, equipamentos e maquinário industrial” (Documento de Madrid-Nova Deli, 2017, p. 4, *in* ICOMOS, 2017).

Além disso, como complemento da identificação, o documento afirma que as “pesquisas, documentação e análises adequadas da história e do significado do patrimônio isolado ou sítios são necessárias para evitar, minimizar e mitigar possíveis impactos adversos” (Documento de Madrid-Nova Deli, 2017, p. 4, *in* ICOMOS – ISC20C, 2017).

2.4.2. Processos para proteção do patrimônio cultural

As ações pioneiras de proteção patrimonial no âmbito da gestão pública são identificadas por Choay (2001) na França de 1937, a partir da instituição da Comissão dos Monumentos Históricos para discriminar e ‘tombar’ os edifícios considerados monumentos históricos, com auxílio de “fundos do Estado” (Choay, 2001, p.146).

A seleção do monumento ou de um elemento representativo como patrimônio se tornou necessária para “limitar nossa atenção apenas aos testemunhos que nos parecem representar etapas mais evidentes no processo de evolução de um determinado ramo da atividade humana” (Riegl, 2014, p.33). Uma vez que o processo de tombamento trata de reconhecer os valores simbólicos que são afeitos à cultura e observados nas características do bem, essa caracterização deve contemplar além da identificação física e conceitual os aspectos simbólicos que validam esse reconhecimento.

No caso da obra de arte, seu reconhecimento como patrimônio cultural implica numa valoração inserida nos seus contextos social e cultural. A obra de arte não pode ser entendida como objeto autônomo, de valor intrínseco e exclusivo dado pelo reconhecimento de um grupo específico. A arte em sua concepção artística implica em compartilhar sua aceitação e validação como objeto social do patrimônio cultural. Essa decisão estabelecida por um juízo crítico deve contar com o apoio e apresentação do fundamento que explica o juízo eleito, ampliando o simples estabelecimento de consenso sobre o seu valor artístico (Argan e Fagiolo, 1994).

A atuação da UNESCO, desde 1946, motivada pelas destruições causadas pelas duas Guerras Mundiais teve como objetivo construir uma paz duradoura por meio da educação, cultura, ciência e informação. Em 1972 a organização estabeleceu a Convenção sobre a Proteção do

Patrimônio Mundial, Cultural e Natural, criando seis anos depois o Comitê do Patrimônio Mundial (UNESCO, 2022).

Estava assim proclamada a universalidade do sistema ocidental de pensamento e de valores quanto a esse tema. Para os países dispostos a reconhecer sua validade, a Convenção criava um conjunto de obrigações relativas à identificação, proteção, conservação, valorização e transmissão do patrimônio cultural às futuras gerações (Choay, 2001, p. 208).

Em um panorama geral sobre o desenvolvimento das políticas voltadas para o patrimônio cultural no Brasil, assim como foi salientado para as recomendações pontuadas nas Cartas Patrimoniais, percebe-se que vêm tentando se desenvolver e se adaptar às novas demandas e realidades cotidianas.

Castriota (2007) identifica três modelos delimitados a partir das práticas, que podem como no caso dessa pesquisa, ser observadas na atuação dos órgãos públicos instituídos para esse fim, seja nas instâncias federal, estadual ou municipal. Esses modelos se alteraram no tempo, tentando alinhar seu discurso às recomendações internacionais, adaptadas às políticas nacionais. O primeiro modelo teve sua construção iniciada a partir da década de 1930 e ocorreu de forma característica até a década de 1960. Geralmente defendia o caráter de excepcionalidade e idealizado da preservação do patrimônio cultural, contava com equipes técnicas reduzidas, focando, assim, na manutenção material do bem. (Castriota, 2007).

No caso do Brasil, neste primeiro modelo pertencer ao patrimônio vai ter, ao lado de um significado cultural, um significado jurídico quase único: preservar se identificava, quase que automaticamente, com "tombar". Instrumento introduzido no Brasil na década de 30, o tombamento, pensado inicialmente para proteger bens excepcionais, permanece até muito recentemente quase como o único tipo de proteção efetivamente utilizado no país (Castriota, 2007, p. 13)

A partir da segunda metade do Século XX, no período pós-guerras, os desenvolvimentos econômico, industrial e urbanístico tomam novos rumos, crescendo juntamente com os conceitos do patrimônio. Nesse campo se estabelece o segundo modelo no qual são reconhecidos aqueles bens que não precisavam ser necessariamente excepcionais ou antigos. Esse reconhecimento se amplia também para o espaço, ao abranger desde o ambiente em maiores áreas de entorno até a valorização de pequenos objetos. O ideal de preservação física também se amplia com o pensamento voltado a conservação do bem e de seus valores ao longo do tempo (Castriota, 2007).

Nas últimas décadas do século XX percebe-se a movimentação da gestão patrimonial se alinhar ao pensamento do desenvolvimento das áreas conservadas e da reabilitação, agora abrangendo inclusive centros históricos. Entram nas pautas do patrimônio os bens imateriais, a sustentabilidade, articulação para estabelecimento de política e inclusão social, com foco na reabilitação (Castriota, 2007).

No Brasil, a condição especial daquele bem considerado integrado, tanto no contexto artístico quanto no histórico, foi notada desde o início da gestão patrimonial pelo IPHAN ao perceber, na prática da proteção, a necessidade de delimitar essa categoria para preencher lacuna de identificação desse tipo específico de bem cultural (Costa *in* Barros, 2002).

Para a compreensão do sucessivo amadurecimento desses conceitos das Belas-artes, das obras de arte plástica e dos bens integrados e de suas implicações institucionais e sociais nos processos de tombamento, sua apresentação terá início pela esfera federal, precursora que influenciou diretamente as sucessivas ações de proteção pelo estado de Minas Gerais e pela cidade de Belo Horizonte, que incorporaram conceitos, metodologias e experiências consolidados por seus antecedentes.

A instituição do Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (SPHAN), pelo governo federal, com a publicação do Decreto-lei nº 25 de 30 de novembro de 1937 colocou sob a tutela do Estado os bens de interesse público de conservação (Santos e Telles, 2016). A norma para a proteção do patrimônio histórico e artístico do país foi concebida no contexto da “construção de um ideal de nação”, e logo após a implantação do Estado Novo e da outorga da Constituição Brasileira de 1937, pelo presidente Getúlio Vargas.

A mobilização para a criação do órgão nacional de proteção dos monumentos e da arte nacional foi iniciada pelo então ministro Gustavo Capanema (1900-1985), justificadas no intuito de documentar as obras de valor excepcional no país e diante da abrangência territorial do país (Santos e Telles, 2016). O pioneirismo e a abrangência nacional das ações do IPHAN consolidam o órgão como referência no estabelecimento de conceitos e práticas que envolvem a gestão do patrimônio cultural, em esfera pública ou privada

A elaboração do anteprojeto que deu origem à lei, em 1936, foi entregue ao então diretor do Departamento de Cultura de São Paulo, Mário de Andrade (1893-1945). As atividades iniciais foram lideradas pelo escritor, jornalista e advogado Rodrigo Melo Franco de Andrade (1898-1969), tendo Lúcio Costa como chefe da Divisão de Estudos e Tombamento (DET) de 1937 até 1972 (Santos e Telles, 2016).

O anteprojeto de Mário de Andrade mostra que todas as categorias previstas para os quatro Livros do Tombo, que se vinculam à proteção de bens materiais, pressupunham e se destinavam à obra de arte. Neles a arte aparece como um valor incontestável perante o instrumento de proteção, e a distinção de valores do bem cultural se daria entre as categorias propostas. Apesar de o Decreto-Lei ter sido aprovado com modificação na redação, as principais diferenças são poucas. Santos e Telles (2016) indicam como alterações a inserção das coisas de interesse histórico no Livro de Tombo Histórico e a inclusão dos bens paisagísticos no Livro de Tombo Arqueológico e Etnográfico (em grifo na tabela 2), além do já citado valor artístico.

A introdução do termo “histórico” se vincula à consagração da expressão “monumento histórico” no panorama internacional, tendo influenciado, inclusive, as propostas de denominação de alguns órgãos de proteção aqui no Brasil. E a inserção do termo “paisagístico” na denominação do Livro de Tombo 1 permitiu abranger os tipos de bens previstos na Constituição de 1934 para constituir o patrimônio nacional de um país (Santos e Telles, 2016, p.6).

Naquele momento, a observação do Art. 1º do Decreto-Lei nº 25/37 mostra uma síntese de conceitos e indica a priorização da materialidade daquilo que constitui o patrimônio histórico e artístico brasileiro, uma vez que “o conjunto dos bens móveis e imóveis existentes no país” representa que a necessidade da “conservação (seja) de interesse público” (Brasil, 1937).

No que diz respeito à forma de operacionalização do patrimônio, a lei determina que a validação das “obras” é efetivada após sua inclusão, “separada ou agrupadamente”, em um ou mais dos quatro Livros do Tombo (Brasil, 1937). Complementando essa organização, o Art. 4º determina que bens que serão inscritos nos livros deverão ser “definidos e especificados no regulamento que for expedido para execução da presente lei (Decreto-Lei nº 25/37)” (Brasil, 1937). A listagem apresentada nas alíneas do art. 4º agrupam as categorias de obras a serem valoradas como patrimônio, de acordo com o conteúdo de cada livro, observado na Tabela 2.

Tabela 2 – Livros do Tombo Nacional e respectivas categorias de bens do patrimônio

LIVRO DO TOMBO	CATEGORIA
1 - Livro de Tombo Arqueológico, Etnográfico e Paisagístico	1. Arte arqueológica 2. Arte etnográfica 3. Arte ameríndia 4. Arte popular
2. Livro de Tombo Histórico	5. Interesse histórico 6. Arte histórica

3. Livro do Tombo das Belas-artes	7. Arte erudita nacional 8. Arte erudita estrangeira
4. Livro do Tombo das Artes Aplicadas	9. Artes aplicadas nacionais 10. Artes aplicadas estrangeiras

Fonte: Montagem da autora a partir do Art. 4 do Decreto-Lei 25/37 (Brasil, 1937).

No Livro do Tombo Histórico, os bens culturais são inscritos em função do seu valor histórico e “cuja conservação seja de interesse público por sua vinculação a fatos memoráveis da história do Brasil” (IPHAN, 2014d). Nele, os bens integrados aos monumentos são geralmente inseridos, muitas vezes citados, em conjunto com as edificações.

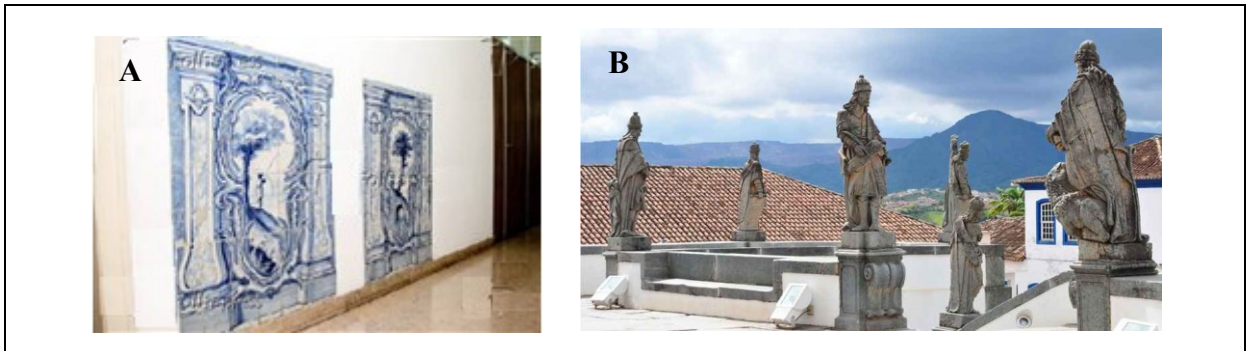
Naquele momento o conceito do bem integrado, ainda não caracterizado, se inseriria junto aos bens móveis ou imóveis: “Esse Livro [...] reúne, especificamente, os bens culturais [...] que se dividem em bens imóveis (edificações, fazendas, marcos, chafarizes, pontes, centros históricos, por exemplo) e móveis (imagens, mobiliário, quadros e xilogravuras, entre outras peças)” (IPHAN, 2014d).

O Livro do Tombo das Belas Artes delimita aqueles bens culturais em função do seu valor artístico. O IPHAN (2014d) estabelece o conceito de belas-artes em oposição específica “às artes aplicadas e às artes decorativas”, ressaltando sua aplicação não utilitária (IPHAN, 2014d). Nele é reiterado o entendimento da arte como objeto autônomo e de valor intrínseco e autodeterminado como arte, para os objetos desse livro.

(As Belas-artes) Para a História da Arte, imitam a beleza natural e são consideradas diferentes daquelas que combinam beleza e utilidade. O surgimento das academias de arte, na Europa, a partir do século XVI, foi decisivo na alteração do status do artista, personificado por Michelangelo Buonarroti (1475 - 1564) (IPHAN, 2014d).

Exemplos de um bem integrado considerado de forma exclusiva como obra das Belas-artes e inseridos no Livro das Belas-artes pelo IPHAN, são observados em dois conjuntos de arte, caracterizados tanto pela sua dependência total à estrutura arquitetônica, quanto pela intenção de integração por meio da estética. O primeiro é o conjunto de “silhares de azulejos” pintados à mão, em azul, representado temas históricos, mitológicos e bíblicos (Figura 6A) que decoravam o Solar Bom Gosto (Palacete Aguiar) na cidade Salvador. Construído no século XIX e demolido em 1933 o conjunto dos azulejos foi transferido e fixado na Reitoria da Universidade Federal da Bahia (UFBA; IPHAN, 2014d).

Figura 6 - Bens integrados indicados pelo IPHAN, registrados no Livro do Tombo das Belas-Artes



Fonte: Acervo Coofiav/Folhapress¹⁰(A) e Acervo IEPHA, 2018 (B).

Legenda: A) Azulejos pintados do Séc. XIX e instalados na Reitoria da Universidade Federal da Bahia em Salvador/BA;

B) Conjunto escultórico dos Profetas do Santuário do Bom Jesus do Matosinhos em Congonhas/MG.

O segundo grupo é composto pelo conjunto escultórico dos profetas criados por Antônio Francisco Lisboa, o Aleijadinho, e posicionados ao redor do adro do Santuário do Senhor Bom Jesus de Matosinhos, em Congonhas/MG (Figura 6B). As doze esculturas, de grandes dimensões, maiores que o tamanho natural, são executadas em talha de pedra sabão e apoiadas sobre pedestais, dispostas junto ou sobre a murada de maneira a se relacionar e cumprir a função de convidar e receber o fiel a subir as escadarias e ouvir a palavra divina, da qual são os mensageiros.

Já no Livro do Tombo das Artes Aplicadas são inscritos aqueles bens culturais que apresentam um valor artístico associado à sua função utilitária. Os bens integrados de valor artístico e que são inseridos no Livro das Artes Aplicadas podem constituir um exemplo da sobreposição entre o Livro das Belas-Artes e da inserção do bem no livro de tomo. O IPHAN reconhece a obra das Belas-artes também como arte aplicada, principalmente no contexto do modernismo e ampliando a função do objeto para os aspectos conceituais e simbólicos.

Essa denominação (em oposição às belas artes) se refere à produção artística que se orienta para a criação de objetos, peças e construções utilitárias: alguns setores da arquitetura, das artes decorativas, design, artes gráficas e mobiliário, por exemplo. Desde o século XVI, as artes aplicadas estão presentes em bens de diferentes estilos arquitetônicos. No Brasil, as artes aplicadas se manifestam fortemente no Movimento Modernista de 1922, com pinturas, tapeçarias e objetos de vários artistas (IPHAN – Livros do Tombo, 2014d).

¹⁰ A coleção de silhares de azulejos oriundos do Palacete Aguiar, na cidade de Salvador, foram instalados na sede da Reitoria da Universidade da Bahia, à Rua Augusto Viana, s/n. Disponível em: <https://folhapress.folha.com.br/foto/13369450>. Acesso em 01 fev. 2025.

Ao iniciar suas atividades o IPHAN, contando com um corpo técnico de, na sua maioria, arquitetos modernistas, enfrentou problemas na prática do tombamento e que eram relacionados, principalmente às atribuições de valores e às escalas e tipologias ampliadas dos bens tombados, ambas também atreladas a questionamentos sobre a legitimidade dos processos (Fonseca, 1997).

A maioria das inscrições iniciais no Livro do Tombo das Belas-Artes pode ser creditada à condição de ruína de muitas das edificações tombadas (Santos e Telles, 2016). Também eram considerados o risco da perda de bens integrados que compunham a edificação além da constante ameaça de interesses comerciais, diante a possibilidade de evasão dos acervos de bens móveis dos monumentos a serem protegidos (Santos e Telles, 2016). Nesse sentido o processo de tombamento também foi usado como artifício e ação estratégica para preservação de um bem, por meio da inscrição em determinado livro do tomo, como no caso do Plano Piloto de Brasília¹¹ (Fonseca, 1997).

Outro aspecto a ser considerado para os Livros do Tombo é a possibilidade da inserção simultânea de um mesmo bem em mais de um Livro (IPHAN, 2014d). O fato de um bem poder ser inscrito em mais de um livro e dos objetos do tombamento serem inseridos em grupos caracterizou uma forma recorrente nos tombamentos nos primeiros anos de atuação do SPHAN, sendo que grande parte dos bens, “sobretudo de arquitetura religiosa e civil” está inscrita nos dois Livros do Tombo Histórico e das Belas Artes (Santos e Telles, 2016, p. 7).

Ao avaliar os tombamentos federais a partir da análise comparativa entre todos os lançamentos, Fonseca (1997) descreve contradições observadas na inscrição em um ou em outro livro, que podem ser questionadas e, como instrumento legal, fragilizam o processo.

Outro problema – aparentemente formal – mas com implicações conceituais e práticas [...] é o critério nas inscrições nos livros do tomo, que sempre foi deixado em segundo plano pelos técnicos do (e da) SPHAN. O tipo de inscrição condiciona não só a leitura do bem como também o modo como será conservado (Fonseca, 1997, p. 237).

Dessa forma, grande parte dos bens tombados pelos órgãos de patrimônio está inscrita nos livros no Livro de Tombo das Belas Artes, seguido pelo Histórico e, mesmo nesse livro, as

¹¹ Segundo Fonseca (1997) o Plano Piloto de Brasília foi inserido unicamente no Livro do Tombo Histórico como “forma encontrada para contornar objeções que eram feitas por arquitetos locais do ponto de vista estético e urbanístico, movidas possivelmente pelo interesse em liberar a área para investimentos imobiliários” (Fonseca, 1997, p. 238).

poucas inscrições de bens móveis e integrados ocorrem principalmente nos primeiros anos de atuação dos órgãos (Santos e Telles, 2016). Não obstante, objetos que não possuem um valor artístico explícito também podem ser contemplados no tombamento, como descrito por Costa (2002).

Na salvaguarda de bens móveis e integrados, se importa defender, o maior empenho, o que viveu feitos significativos de cada geração, peças, documentos, cumpre também assegurar a existência daquilo que representou o gosto mediano, os fazeres ou aspectos não heroicos das diferentes classes sociais; tal qual na proteção do ambiente urbano, construções de menor valor arquitetônico são preservadas para garantir trama e ambiência em que se inserem monumentos expressivos (Costa, 2002, p. 312).

Além disso, o entendimento sobre a abrangência dos bens protegidos pelo tombamento é aquele que “não necessita especificar as partes do todo, desde que determine, de forma clara e precisa, o todo” (Rabello, 2009 apud Carsalade, 2015, p. 19). Assim, à critério do executante, o tombamento se exime de listar e identificar exaustivamente os bens móveis e integrados em um processo de tombamento. Essa possibilidade acaba por criar um ponto de fragilidade no reconhecimento dos bens integrado que passa a necessitar do apoio de outros instrumentos para sua identificação objetiva, que, a princípio, é solucionada com a produção do inventário, apresentada a seguir.

Assim, a compreensão dos bens integrados nos processos de tombamento deve ser referenciada ao seu tempo, ao órgão responsável pela proteção e também aspectos operacionais mais específicos como a formação da equipe técnica e a infraestrutura disponibilizada para a montagem do dossiê.

Nos tombamentos as diferenciações entre os agrupamentos e valores previstos, que podem ser arqueológicos, etnográficos, paisagísticos, históricos e artísticos, servem para vincular o lançamento no respectivo Livro do Tombo (tabela 2) e direcionar a gestão e as ações de conservação do bem (Santos e Telles, 2016). Cabe salientar que não existe hierarquia entre os diferentes livros e também entre os objetos protegidos.

Segundo Fonseca (1997, p. 222) a percepção do valor artístico dos monumentos amparada na “concepção não canônica da história da arte” sofreu mudanças a partir da década de 1970 ao ampliar, de forma significativa, o reconhecimento de valor às obras da tradição e da “tecnologia industrial”. Naquela época se discutia a determinação e seleção do que é a obra de arte num tombamento, e essa arbitrariedade ou a autodeterminação da arte poderiam gerar

conflito diante de posturas que considerassem a necessidade da tradição e da continuidade histórica para essa validação (Fonseca, 1997).

Do ponto de vista operacional Fonseca (1997) indica alguns fatores que afetam o sucesso dos processos de tombamento no Brasil, como por exemplo, a “falta de documentação escrita e a dificuldade de fiscalização”, e que se tornaram entraves para a completude dos processos (Fonseca, 1997, p. 225). Além disso, para a consolidação do tombamento devidamente embasado em todos os seus valores ficou em evidência a necessidade de profissionais de outras áreas, que não a arquitetura, e da população envolvida, trabalhando no reconhecimento amplo e integrado dos bens culturais objetos da proteção Fonseca (1997).

Alinhado às políticas internacionais de proteção do patrimônio cultural e natural, o Presidente da República publica o Decreto Federal 80.978, de 12 de dezembro de 1977, promulga a Convenção Relativa à Proteção do Patrimônio Mundial, Cultural e Natural, de 1972 (Brasil, 1977). Ao caracterizar os monumentos, essa convenção estabelece seus bens como “obras arquitetônicas, de escultura ou de pinturas monumentais, elementos de estruturas de carácter arqueológico, inscrições, grutas e grupos de elementos com valor universal excepcional do ponto de vista da história, da arte ou da ciência” (Unesco, 2025, p.2).

A Convenção prevê diretrizes da atuação dos Estados participantes para a proteção nacional e internacional do patrimônio cultural e natural; organiza e apresenta as atribuições do Comitê do Patrimônio Mundial; constitui e organiza os recursos do Fundo do Patrimônio Mundial; estabelece condições e modalidades de assistência internacional à gestão do patrimônio mundial e prevê os programas educativos para reconhecimento e valorização do patrimônio (Unesco, 2025).

Como objeto de normatização e a fim de gerar a instrumentalização dos processos de tombamento e inventários, na década de 1980 o IPHAN iniciou a publicação de portarias para regulamentar e instruir os Tombamentos previstos pelo Decreto-Lei nº 25/37. Essa ação se deu com o amadurecimento das práticas patrimoniais e diante da constatação da necessidade de consolidar e padronizar ações e processo para a gestão patrimonial dos bens tombados.

Chama a atenção a normativa IPHAN nº 13/85¹², gerada a partir da discussão sobre a gestão de bens móveis, que não eram ostensivamente listados nos processos de tombamento e que

¹² A normativa IPHAN nº 13/85 foi gerada pela Resolução do Conselho Consultivo na 116ª Reunião do Conselho Consultivo do então SPHAN, (SPHAN, 1985 apud IPHAN, 2014a; Santos e Telles, 2016).

corriam risco de perda ou desvinculação do seu local e função originais, deu origem à (IPHAN, 1985, p. 5).

Na normativa o IPHAN delimitou o que seriam os bens móveis e os bens integrados protegidos no tombamento de um bem imóvel e determinou a ampliação da abrangência da proteção exercida pelo tombamento daqueles bens existentes no interior de uma edificação, lançada em um livro do tomo. (SPHAN, 1985 *apud* IPHAN, 2014a; Santos e Telles, 2016). Além disso, a recomendação de que os levantamentos referentes aos bens culturais, tanto em sua materialidade quanto em seus aspectos conceituais e simbólicos sejam inseridos nos processos de tombamento, deixou claro a importância desse procedimento a fim de instrumentalizar a apreciação do órgão e do conselho do patrimônio.

Nessa normativa também estabeleceu outra uma importante decisão vinculada à forma dos processos, ao autorizar a averbação retroativa de bens móveis aos Processos de Tombamento das edificações. A instrução explicitou a carência da produção de inventários de bens móveis e integrados, vinculados nos processos (IPHAN, 1985). Além da averbação desses bens “por considerar que o tombamento de um edifício religioso deve implicar necessariamente no dos seus acessórios”, a Assessoria Jurídica da SPHAN informou “o entendimento do Conselho e da SPHAN de que, ao se tomar um edifício religioso, se estaria tombando também o seu acervo” (IPHAN, 1985, p. 11).

Este entendimento, no entanto, nem sempre ficou explicitado no processo, o que tem provocado dúvidas por parte de interessados e mesmo de alguns juízes. Por isso estava sendo solicitada ao Conselho, autorização para averbação do acervo, com efeitos retroativos, à margem de todas as inscrições de [...] tombamento de edifícios religiosos, sejam eles Igrejas, Capelas, Conventos ou Mosteiros (IPHAN, 1985, p. 11).

A Portaria nº 11, de setembro de 1986 estabelece o Processo de Tombamento e as normas de procedimento para sua instauração, avaliação pelo órgão do patrimônio e Conselho Consultivo e providências legais para sua formalização (IPHAN 1986). Apesar de não contemplar especificamente os bens integrados, estabelece no seu Art. 4, quais os dados essenciais para a instrução do processo, referentes ao bem imóvel (IPHAN, 1986). Sua leitura mostra que se observava a necessidade do rigor formal mínimo para a apresentação do bem tombado, que podia variar entre gestões técnicas ou mesmo pelo estilo de redação da equipe que produz o processo:

§1º - No caso de a proposta de tombamento se referir a bem ou bens imóveis, a instrução do pedido constará de estudo, tanto quanto possível,

minucioso, incluindo a descrição do(s) objeto(s) de sua(s) área(s), de seu(s) entorno(s), à apreciação do mérito de seu valor cultural, existência de reiteração e outras documentações necessárias ao objetivo da proposta, tais como informações precisas sobre a localização do bem ou dos bens, o(s) nome(s) do(s) seu(s) proprietário(s), certidões de propriedade e de ônus reais do(s) imóvel(is), o(s) seu(s) estado(s) de conservação, acrescidas de documentação fotográfica e plantas (IPHAN, 1986, p.1).

Os bens móveis são objeto do segundo parágrafo do art. 4º da Portaria e demonstram pontos de similaridade com o que poderia ser também considerado para a apresentação dos dados de bens integrados:

§2º - No caso de a proposta de tombamento se referir a bem ou bens móveis, a instrução do pedido constará de descrição pormenorizada do objeto, se tratar de peça única ou da relação detalhada de peças componentes de coleção, listadas uma a uma, mencionando-se o material empregado, as dimensões de cada unidade e outras características que as individualiza, assim como de informações precisas sobre a localização, o proprietário e/ou responsável pela guarda do(s) objeto(s) e seu estado de conservação, acrescidas de documentação fotográfica e análise do valor desses bens para o patrimônio cultural do País (IPHAN, 1986, p.1).

Em Minas, coube ao historiador Affonso Ávila a pesquisa e a articulação para a redação e aprovação da Lei nº 5.775, de 30 de setembro de 1971, que instituiu o IEPHA. Os primeiros tombamentos homologados pelo órgão estadual datam de 1975, sendo que, até fins dos anos 80, quase se alcançava a marca de 90 tombamentos e que abrangiam diversas cidades mineiras (IEPHA, 2014). Nesse período também se iniciam as primeiras experiências formais do órgão com a produção de fichamentos de núcleos históricos como Sabará, Ouro Preto e Mariana e, nos anos seguintes, com aportes do Ministério da Educação e Cultura (IEPHA, 2014).

Essas ações possibilitaram o aparelhamento técnico da instituição introduzindo a sistemática de produção de inventários no programa do Inventário de Proteção do Acervo Cultural (IPAC). Essa produção continuada serviu de referência para instrumentalizar também a atuação das instâncias municipais na formulação de políticas de proteção, estabelecida pela homologação prevista na lei estadual, fomentando também as políticas municipais (IEPHA, 2014).

A atuação da municipalidade pelo patrimônio cultural teve suas primeiras iniciativas também na década de 1980, coma a publicação da Lei nº 3802 de 6 de julho de 1984, que organiza a proteção do patrimônio cultural do município de Belo Horizonte. A seguir foi criado o Conselho Deliberativo do Patrimônio Cultural do Município de Belo Horizonte (CDPCM-BH) e pela instituição do órgão responsável pela sua instrumentalização.

Em 1984, é aprovada a Lei Municipal que cria o Conselho Deliberativo do Patrimônio Cultural do Município de Belo Horizonte/CDPCM-BH (Lei 3.802/84) e em 1993, é instituído o órgão municipal responsável pela implementação e gestão da política de proteção ao patrimônio cultural de BH, hoje representado pela Diretoria de Patrimônio Cultural, Arquivo Público e Conjunto Moderno da Pampulha/DPAM (FMC- PBH, 2018).

No passar do tempo se observa um gradual alinhamento e delimitação de áreas de atuação nas ações, metodologias de trabalho e critérios de reconhecimento de bens patrimoniais protegidos em todas as esferas de gestão pública do patrimônio.

Dentre as ações contempladas pela política de proteção do patrimônio cultural em Belo Horizonte se destaca a inclusão da proposta de conhecimento e gestão estratégica por “áreas polarizadoras”. Na observação material e simbólica dessas áreas “são percebidas ambiências, edificações ou mesmo um conjunto de edificações que apresentam expressivo significado histórico e cultural” (FMC- PBH, 2018).

O estabelecimento de critérios e diretrizes de preservação para resguardar os diferentes conjuntos urbanos da cidade é articulado entre os espaços de valor simbólico e/ou polarizador e o de valor urbanístico. O órgão se utiliza dos instrumentos de diretrizes especiais de projeto e de registro documental além dos tombamentos e registros de patrimônio imaterial (FMC- PBH, 2018).

Apesar da força e difusão adquirida pelos processos de padronização e recomendação para identificação de referências culturais o assunto da patrimonialização é objeto constante de discussões e encontra-se no âmago de reflexões na área do patrimônio. A esses questionamentos se acresce a demanda pelo estabelecimento de critérios e valores de preservação que, a partir de decisões mais democráticas e coletivas contemplem, não só a materialidade dos monumentos, mas que cuidem de preservar também aspectos sociais e de sustentabilidade dos processos de proteção cultural.

2.4.3. Inventário de bens culturais

A produção do inventário é uma forma sistematizada e orientada de conhecimento com a finalidade de estabelecer uma metodologia para a gestão material do patrimônio. Além disso, preserva também a memória do bem, mesmo na destruição ou extinção, e significa, sobretudo,

conserva-lo “num movimento dialético que, de forma simultânea, assume e ultrapassa seu sentido histórico original, integrando-o num novo estrato semântico” (Choay, 2001, p. 113).

Com a consolidação do ‘valor histórico’ para a herança patrimonial e o estabelecimento do método de inventariar o bem cultural de forma racionalmente estruturada e sob o foco de valores intelectualmente estabelecidos, os “artesãos da conservação reacional” naquele período, criam uma metodologia que “libertava o conceito de monumento histórico de qualquer restrição ideológica ou estilística” (Choay, 2001, p. 115-116).

Na gestão do patrimônio cultural foi a partir da produção de inventários, pelo IPHAN, na década de 1980, que se conseguiu delimitar a importância de identificar de forma distinta essa categoria representativa do acervo tombado, o bem integrado (IPHAN, 2014). O reconhecimento da importância desse instrumento para a gestão do patrimônio é consolidado, no ano de 1988 com a promulgação da Constituição Federal que identifica o inventário, em seu Artigo 216 que define o patrimônio cultural. Nele, o inventário é listado, juntamente com o tombamento, como uma das formas de acautelamento e preservação do patrimônio cultural (Brasil, 2016).

Segundo Miranda (2006, p. 103), a compreensão do bem cultural utiliza-se do inventário para valorar e apresentar de forma clara os “critérios técnicos de natureza histórica, artística, arquitetônica, sociológica, antropológica, dentre outras” e que qualificam o bem.

Ao ampliar os dados da identificação da obra, os campos dos inventários buscam estabelecer linhas de conhecimento a respeito de origem, significação, identificação de material, técnica ou tecnologia construtiva e mesmo aspectos contemporâneos de sua administração ou gestão. Sua configuração, segundo Costa (2002, p. 4), “constitui ferramenta acessível e pode permitir a deliberação sobre ações de preservação, conservação e mesmo de intervenções”.

Na prática do tombamento no Brasil, o inventário figurou como uma alternativa de longo prazo à carência de mão de obra nas instituições, como forma de proteção do patrimônio até se for o caso, a realização dos processos de tombamento. Assim o inventário geraria soluções amplas de proteção dos imóveis para posterior realização de pesquisas mais detalhadas sobre todos seus elementos (Santos e Telles, 2016).

Um número reduzido de inscrições em um Livro do Tombo pode se justificar, com base no depoimento do arquiteto Luís Saia – representante regional do IPHAN, em São Paulo, de 1946 a 1975 –, em função do aumento das atividades institucionais e da quantidade insuficiente de profissionais para realizá-las, agravadas pela falta de recursos financeiros. Esses fatores motivaram o estabelecimento de prioridades, frente à urgência da realização

de um inventário mais significativo da formação brasileira e do salvamento de alguns bens atingidos pela ruína e ameaçados de perecer, sendo colocado em segundo plano o que pudesse ser feito mais tarde, com mais experiência e mais gente: controle do comércio de arte, inventário de artes menores, tombamento paisagístico, revalorização de monumentos, tombamento de conjuntos urbanos etc. (Saia, 1977, p. 17 *apud* Santos e Telles, 2016, p. 10).

No Brasil, os inventários associados aos bens protegidos vêm sendo objeto constante de aprimoramento e discussão, principalmente com vistas à sua efetividade como instrumento auxiliar no conhecimento e valorização de bens protegidos, materiais ou imateriais.

O IPHAN foi precursor na produção de inventários para bens culturais, com a iniciativa nacional de elaboração do INBMI, em fins da década de 1980, (Figura 7A) para os bens materiais. Dessa forma, os institutos e entidades envolvidos com a gestão de acervos, que demandam a identificação individualizada do bem, se utilizam desses inventários pioneiros como referência.

A observação do material resultante da catalogação de bens do patrimônio cultural nos inventários avaliados nessa pesquisa mostra que, geralmente, são estruturados em campos de identificação, informações administrativas e históricas do objeto, com poucas variações na forma, mas, podendo variar no conteúdo, à critério do executante.

A área de identificação nas fichas de inventário observadas contempla fotografias e informações que descrevem a obra em sua condição física, estilística, técnica e do estado de conservação. Os dados administrativos indicam a localização, propriedade e proteção por instrumentos públicos, e os dados históricos buscam identificar a historiografia do objeto no contexto de seu conhecimento e dos critérios de sua valoração social.

Após o INBMI, o IPHAN passou a empregar o Inventário Nacional de Referências Culturais (INRC) (Santos e Telles, 2016). O INRC se propõe a identificar diferentes manifestações culturais e bens de interesse de preservação, de natureza imaterial e material. Essa modalidade de inventário veio acrescer o escopo do instrumento de proteção os bens imateriais, tradições, conhecimentos, práticas etc. além da ampliação da abrangência territorial, prevendo “uma vila, um bairro, uma zona ou mancha urbana, uma região geográfica culturalmente diferenciada ou a um conjunto de segmentos territoriais” (IPHAN, 2014f).

Figura 7 – Inventários do IPHAN e do IEPHA na década de 1980, para Bens Móveis e Integrados

A

INVENTÁRIO NACIONAL DE BENS MOVEIS E INTEGRADOS
Belo Horizonte
-Igreja de São Fco de Assis (Pampulha)
-Museu de Hist. Natural da U.E.M.G. (Fresco do Pátio)
-Museu Histórico Afílio Barreto (Larabó)

1 Minas Gerais

B

O INVENTÁRIO DE PROTEÇÃO DO ACERVO CULTURAL DE MINAS GERAIS

IPAC MG BRASIL

ARTE APLICADA

IGREJA MATRIZ DE SANTA LUZIA

MINAS GERAIS

1 GOIÁS

Fonte: Acervo do IEPHA/MG.

Legenda: A) INBMI, do IPHAN, para a igreja de São Francisco de Assis, de Belo Horizonte/MG, de 1987;
B) Cadernos do Patrimônio, do IEPHA, para a Igreja Matriz de Santa Luzia, em Minas Gerais, de 1984.

De forma semelhante, o Programa do Inventário de Proteção do Acervo Cultural (IPAC) do IEPHA foi instituído pela Portaria 29/2008 do órgão, objetivando embasar medidas administrativas de proteção ao patrimônio cultural, em observância às atribuições do órgão conforme constituição Federal e Estadual (Figura 7B). O programa teve como objetivo a

“atividade sistemática e permanente de identificação, pesquisa, documentação e gestão alinhadas às ações do IEPHA/MG” (IEPHA – IPAC, 2016). O IPAC além de atualizar dados sobre os bens tombados acrescenta a identificação dos bens móveis, dos bens integrados ou de bens cujas características demandem informações suplementares aos processos de tombamento.

Em prol da difusão do uso do inventário o IEPHA disponibiliza modelos, com roteiros e referência para a construção de fichas de diferentes categorias de bens materiais a serem conhecidos, além daquela para os Bens Móveis e Integrados. O IPAC possui fichas para identificação de conjuntos urbanos, estruturas arquitetônicas e urbanísticas, patrimônio arqueológico, sítios naturais e também para o patrimônio imaterial (IEPHA - IPAC, 2016).

A proposta de compreender a situação das obras de arte plástica, quando categorizadas como bens integrados e para fins de sua gestão no patrimônio cultural, configura o panorama da rede de relacionamentos que se estrutura em torno do objeto, de seu espaço, de seus tempos e dos agentes envolvidos em sua existência. Essa rede será mostrada no caso prático com a apresentação das obras de arte inseridas nas edificações e pensadas para o conjunto moderno da Pampulha, além de sua vivência anterior e posterior aos processos de tombamento.

A Casa

Como são bonitas essas casas modernas; o desenho é ousado e às vezes lindo, as salas são claras, parecem jardins com teto, o arquiteto faz escultura em cimento armado e a gente vive dentro da escultura e da paisagem.

Rubem Braga

3. O CONJUNTO DA PAMPULHA E A INTEGRAÇÃO DAS ARTES

Não se questiona que a construção do Conjunto da Pampulha constitui uma referência na história da arte e da arquitetura modernas no Brasil. A Pampulha pode ser considerada “o marco inicial de um modernismo genuinamente brasileiro” (Cavalcanti, 2006, p. 197).

Neste capítulo, a trajetória da construção do Conjunto da Pampulha é apresentada com foco nas obras de arte plástica inseridas como bens integrados às edificações, contextualizando os antecedentes que permeiam a busca pela síntese das artes e sua manifestação como linguagem própria da arquitetura moderna de Oscar Niemeyer.

O pensamento de Oscar Niemeyer (1955a) sobre o reconhecimento da arquitetura brasileira como arte teve como ponto de partida a notoriedade alcançada com a criação do Conjunto da Pampulha. Independentemente das críticas que apontavam uma suposta riqueza excessiva e a predominância do aspecto plástico na apresentação arquitetônica, o arquiteto defendia a arquitetura como expressão artística.

Consideramos [...] a Arquitetura obra de arte e que, como tal, só subsiste quando se revela espontânea e criadora. Trabalhamos com o concreto armado, material dócil e generoso a todas as nossas fantasias. Tirar dele beleza e poesia, especular sobre suas imensas possibilidades é o que nos seduz e apaixona, profissionalmente. E por estas razões é que tanto nos identificamos com a obra de Le Corbusier. Obra de amor e harmonia, onde as características de criação e beleza são as constantes fundamentais (Niemeyer, 1955a, p.47).

O bem integrado na arquitetura modernista de Niemeyer insere-se na trajetória de supressão do ornamento e na busca por sua síntese, caminho que vinha sendo experimentado desde a eliminação pictórica e ornamental do ecletismo e da síntese escultórica e dos relevos no movimento *Art Déco*. Conforme proposto por Lúcio Costa, a respeitabilidade da edificação seria alcançada ao se “aplicar materiais luxuosos e obras de arte em vários pontos do prédio, sem ferir, entretanto, as linhas puras, desprovidas de ornatos, que o caracterizavam como moderno” (Lúcio Costa, 1938, apud Carvalho, 2006, p. 57).

Nesse contexto, confirma-se o estabelecimento de uma divisão na compreensão do bem integrado na arquitetura, entre, de um lado, os elementos arquitetônicos considerados “puros” e “desprovidos de ornatos” e, de outro, a obra de arte concebida para compor o espaço.

Não obstante a recorrente fragmentação dos elementos que constituem a arquitetura para fins de compreensão, uso e gestão, a intenção conceitual do projeto moderno observado na

Pampulha é justamente oposta. Enquanto as teorias estéticas das artes percorriam o caminho da divisão e da consolidação de suas diferentes manifestações, a arquitetura moderna buscava materializar a síntese de sua linguagem artística por meio dos diversos elementos das Belas-Artes que, em conjunto, atuavam no espaço social. Paralelamente, as artes se apropriavam da liberdade estética impulsionada pelas vanguardas europeias e das novas possibilidades técnicas e suportes para sua produção (Amaral, 1998).

Esse panorama pode ser observado na reflexão de Paulo Rossi Osir (1890–1959), artista plástico paulista integrante do grupo de Niemeyer e responsável pela produção dos azulejos da igreja da Pampulha. Para ele, “as artes plásticas puras são manifestações individuais de indiscutível influência sobre os artistas de uma época, mas não criam o estilo decorativo que caracteriza um meio social, um dado ambiente econômico” (Osir, 1943, p. 8). Segundo o artista, as características formais e estilísticas de uma época não se vinculam a um criador específico, mas ao conjunto de “móveis e objetos cujas linhas e cujos motivos de decoração constituem o estilo” (Osir, 1943, p. 8).

A integração das artes no Brasil, adaptada ao pensamento nacional e influenciada pela busca da obra de arte total — *Gesamtkunstwerk* —, manifesta-se na Pampulha por meio da responsabilidade compartilhada entre os elementos integrados. A composição da linguagem estética pretendida contou com a atuação conjunta do paisagismo e das obras de arte plástica, em diálogo direto com a arquitetura e seus elementos construtivos. As obras de arte plástica inseridas no projeto — pintura, escultura e mosaico, categorias tradicionais das Belas-Artes — carregam em si o conceito de autonomia artística; contudo, como partes indissociáveis do conjunto, contribuem para a construção de uma nova linguagem de representação da arquitetura como arte.

Além disso, do ponto de vista simbólico, as obras de arte plástica, em formas figurativas e orgânicas, atuam como elementos de ligação entre a arquitetura de linhas abstratas e cores sóbrias e o espaço social ampliado pelos jardins. Essas obras assinalam um momento de amadurecimento e transição na compreensão e no uso da arte plástica como elemento de integração.

A escala do conjunto, ampliada da relação entre as edificações para sua articulação com a Lagoa da Pampulha — que reúne os edifícios em seu entorno —, evidencia também o desafio de compreensão e de tratamento que deve ser dedicado a todas as partes que o constituem. A obra de arte, enquanto bem integrado, deve ser considerada em sua inserção no conceito

urbanístico e trabalhada em sua apropriação social, especialmente no âmbito da gestão pelos órgãos de patrimônio.

O Conjunto Moderno é concebido de forma a gerar uma “obra de arte total”, integrando as obras de arte aos edifícios e estes à paisagem. Por sua forma, implantação e tratamento paisagístico, o grande espelho d’água da lagoa da Pampulha funciona como elemento articulador dos edifícios, reforçando as relações visuais que estabelecem entre si. Embora cada edifício, em si, já apresente atributos especiais que lhe confira um lugar especial na historiografia da arquitetura moderna, a sua reunião em um conjunto coeso e de forte identidade, potencializa as qualidades individuais e faz com que sua força criativa e cênica seja ainda mais perceptível (Carsalade, 2018, p. 172).

3.1. Antecedentes

O movimento modernista da arquitetura no Brasil teve como características básicas a convivência simultânea do internacionalismo e do nacionalismo, no qual a possibilidade de renovação da arte se daria pela atualização das ideias estéticas a partir de modelos europeus recentes, principalmente nas artes (Amaral, 1998). Assim, o projeto arquitetônico urbanista serviu como um mediador técnico, passível de materializar a linguagem do presente e do futuro (Amaral, 1998), fazendo com que a arquitetura assumisse seu protagonismo como belas-artes:

Entre as artes plásticas, nos últimos tempos, no Brasil, a que mais se destacou, alcançado mesmo ecos internacionais, foi a arquitetura (aqui tratada apenas enquanto arte). O extraordinário boom imobiliário, particularmente após a Segunda Guerra Mundial, permitiu o aparecimento de condições favoráveis ao impulso tomado pela arquitetura fazendo surgir alguns nomes de grande destaque e algumas obras logo conhecidas em todo o mundo (Sodré, 1981, p.119).

A assertiva da modernidade deu-se na arquitetura, dentre vários fatores, pela linguagem restrita aos materiais (concreto armado, vidro e aço), bem como pela afirmação da própria forma arquitetônica como elemento visual, numa concepção, que restringia os elementos decorativos (Amaral, 1998).

O desenvolvimento do movimento concretista e do neoconcretista brasileiros tiveram como objetivo afastar a arte da conotação lírica inspirado pelo ideal proposto na Semana de Arte Moderna de 1922, a exemplo do que ocorria na Europa. Essa expressão se daria por meio de

elementos plásticos, autônomos em relação ao mundo natural e evidenciados nas estruturas, planos e conjuntos que falam por si próprios (Amaral, 1998).

Na arquitetura se fortalece a ideia da supressão do ornamento como obrigatoriedade do ideal moderno, como um “princípio moral” de equidade social e “decência na habitação do rico” (Le Corbusier, 1923 *apud* Cavalcanti, 2006, p. 57). Contemporânea é a proposta do arquiteto alemão Mies van der Rohe (1886-1969), sob influência do neoplasticismo, com o emprego potencializado de poucos elementos que efetivamente sintetizariam e valorizariam a linguagem pretendida pelo projeto (Cavalcanti, 2006).

Na década de 1930, jovens artistas brasileiros se reuniam na busca da renovação artística fora do ensino tradicional das Belas-Artes que remontavam ao ideário da Missão Artística Francesa. Esses grupos, em seus movimentos e tendências artísticas, trabalhavam, direta ou indiretamente, em desdobramentos dos ideais da Semana de Arte Moderna de 1922 (Amaral, 1998), buscando consolidar espaço moderno entre as instituições tradicionais de reconhecimento das artes. Em 1931, no Rio de Janeiro se formou o Núcleo Bernardelli, e em São Paulo foi criada a Sociedade Pró-Arte Moderna, o Clube dos Artistas Modernos, de 1932 e o Grupo Santa Helena, formado inicialmente por trabalhadores-artesãos e artistas amadores nas horas vagas, que se reuniam para discutir sobre as artes (Leite e Manuel, 1979).

No cenário europeu, o discurso contundente do arquiteto Le Corbusier representou, conceitualmente e na prática, a influência exercida na arquitetura brasileira pela busca dessas novas formas de fazer, apresentar e entender a arte. Além das diretrizes para a consolidação da arquitetura moderna, a influência do pensador se estendeu também a questões do urbanismo, do monumento e do patrimônio na administração pública, com o “discurso modernizante baseado no culto ao novo”. (Cedro, 2006, p.83). Além disso, Le Corbusier havia participado da construção dos postulados na Carta de Atenas de 1933 e em sua revisão e publicação em 1942, no âmbito do CIAM.

Arquiteto por nascimento, Le Corbusier mostra-nos num simples retrospecto de sua vida a inquietude constante que o possuía – desde os primeiros períodos de atividade profissional – ao lidar com as coisas de arte e arquitetura. Seu gênio inventivo e inovador manifesta-se em todos esses períodos – quer na pintura ou na arquitetura – com predominante absoluta de sua personalidade. Artista plástico por excelência, Le Corbusier nunca foi um ‘técnico’ no sentido restrito do termo. Ao contrário. Artes plásticas arquitetura, técnicas de construção e poesia foram sempre para ele assuntos de igual importância, intimamente ligados e impossíveis de isolar (Niemeyer, 1955b, p.3).

Para o arquiteto, a aventura da arte e da arquitetura nos tempos modernos se estende a todas as coisas, envolve os arquitetos e artistas como agentes do processo e se abrem no espaço da cidade, sem restrições, para sua manifestação (Costa, 1984). “Que os lancem à vida. As telas emolduradas, feitas por profissionais, não são mais uma produção admissível. [...] Ver-se-ão surgir obras-primas” (Costa, 1984. p.66).

3.1.1. A influência de Le Corbusier e Lúcio Costa

Assim, na década de 1940, a convivência e o amadurecimento dessa mentalidade regional desenvolveram no Brasil nova linguagem artística, reconhecida, na prática, como a “primeira geração moderna” brasileira, “que não mais seguia os ditames acadêmicos” e era influenciada pela arte europeia contemporânea (Leite e Manuel, 1979).

Temas como o índio, a valorização da tradição nacional ou a procura do espírito do povo são consequências do pensamento modernista europeu. Na obra desses artistas, elementos cubistas e expressionistas, por exemplo, denotam a síntese, geralmente inconsciente, de alguns importantes movimentos artísticos do Velho Mundo. Outro traço comum à primeira geração moderna é seu maior interesse pela técnica, relegada a último plano durante a Semana (de Arte Moderna de 22, inclusão nossa) (Leite e Manuel, 1979, p. 715).

Nessa confluência de possibilidades estéticas e técnicas, são encomendadas as obras de arte que participam do conjunto arquitetônico da Pampulha. Elas se inserem num todo que integra novos materiais, possibilidades e estruturas de concreto armado, linguagem que se defronta com o desafio de inspiração na cultura e na tradição nacional. Exemplo dessa situação é narrado pelo arquiteto modernista Gregori Warchavchik (1979) ao descrever os elementos artísticos da igreja da Pampulha:

Primeira igreja brasileira de partido realmente moderno.[...]Os painéis de Portinari, tanto o de azulejos como o interno – que elimina o retábulo, até então imprescindível -, também são uma ruptura com o passado, apesar de que o azulejo nos paramentos externos já era um velho hábito de nosso litoral (Warchavchik, 1979, p. 749).

No ano de 1929, Le Corbusier realiza sua primeira visita ao Brasil a convite do ministro da Educação e Saúde do governo de Getúlio Vargas, o mineiro Carlos Capanema. Durante a visita proferiu palestras nas cidades de São Paulo e Rio de Janeiro e influenciou diretamente um grupo de arquitetos e o próprio modernismo na arquitetura brasileira. Assim, se formou

um grupo em torno do arquiteto franco-brasileiro Lúcio Costa (1902-1998), que no ano seguinte estaria na direção da Escola Nacional de Belas Artes, no Rio de Janeiro e que buscou a “reinterpretação” das ideias de Le Corbusier na aplicação da arquitetura brasileira (Cavalcanti, 2006, p. 42).

Na realidade, a visita de Le Corbusier ao Brasil, tinha um objetivo subjacente, que seria atuação “como consultor nos projetos da sede do Ministério da Educação e Saúde” (MES) (1936) (Cavalcanti, 2006 p. 46), obra monumental de arquitetura com financiamento pelo Estado, encomendada pelo então ministro Gustavo Capanema. Na década de 1930 esse financiamento se deu por meio de encomendas e concursos para a construção de monumentos e edifícios, a exemplo da construção do MES (Cavalcanti, 2006).

No cenário urbano, esses ‘monumentos públicos’ seriam responsáveis por representar os ideais de edificação e valorização da identidade da nação brasileira, e acabaram por cristalizar a idealização de um grupo nomeado para constituir o Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (SPHAN) (Cavalcanti, 2006).

A consultoria de Le Corbusier na construção do ministério é considerada um dos marcos da arquitetura moderna no Brasil, influenciando diretamente a equipe brasileira responsável pelo projeto, Lúcio Costa, Oscar Niemeyer, Carlos Leão, Affonso Eduardo Reidy, Jorge Moreira e Ernani de Vasconcellos (Cavalcanti, 2006).

Durante a consultoria ao projeto do Ministério de Educação e Saúde Pública, em 1936, ele propôs uma relação mais branda e realista entre arquitetura e arte. Antes que perseguir um estilo moderno integral, procurava consolidar o papel de monumento ao palácio moderno, inserindo esculturas, pinturas, murais e paisagismo igualmente modernos ao projeto: sintética e despojada, a nova arquitetura carecia de elementos semânticos legíveis pelos seus promotores e a sociedade local para que se tornasse aceita (Luccas, 2009, p.2).

A experiência da construção do MES é exemplo da implantação da ideia da arquitetura como síntese das artes nesse período, com a intensa participação do contratante, no projeto e na obra (Fabris, 2000). Essa experiência estabelece o início do emprego da arte plástica como bem integrado e nela já se observa a importância da intenção da linguagem, da aplicação do conceito na materialização do produto resultante.

Para essa construção o ministro Capanema acompanhava de perto a seleção das obras de arte, focado na composição e simbolismo pretendido para a edificação. “Tal como ocorrera com o concurso arquitetônico, Capanema participa diretamente da elaboração do programa

iconográfico a ser realizado pelos artistas plásticos, uma vez que é guiado por uma clara consciência do significado simbólico encarnado pelo Ministério” (Fabris, 2000, p.169).

Ao apresentar a atitude do ministro Capanema de determinar o perfil das obras de arte para o MES, Fabris (2000) mostra o reconhecimento e emprego, pelo contratante, do poder da linguagem da arquitetura em sua prática política e social.

Desta sorte, foram previstos, no projeto, pelos arquitetos, alguns trabalhos, que estão rigorosamente determinados, de escultura e de pintura. Tais trabalhos não foram projetados a esmo, com a preocupação do enfeite. Ao contrário. Serão destinados a dar ao conjunto o sinal de seu destino, de sua finalidade. Serão desta maneira, não artificios luxuosos e inúteis, as parcelas complementares, decorrentes e necessárias (Capanema, 1937, *apud* Fabris, 2000, p. 171).

Outro elemento fundamental da inter-relação entre a arquitetura e as obras de arte plástica no MES foi o paisagismo dos jardins de Burle Marx. A concepção dos jardins foi a proposta que consolidou a integração entre arte, artista, espaço urbano e sociedade. Esse exercício de criação coletiva impulsionou o desenvolvimento do paisagismo como fator essencial ao agenciamento do edifício, à requalificação do espaço, à humanização da paisagem urbana e ao estreitamento dos laços de convivência coletiva (Lana, 2009, p. 87).

Fabris (2000) indica a construção da Pampulha como um dos três marcos simbólico do processo do amadurecimento da arquitetura brasileira como arte e como veículo de construção e consolidação de um ideal de nação:

Tendo surgido num momento tenso no qual modernidade e tradição não constituem sistemas contraditórios entre si, mas antes alternativas diferentes para um mesmo problema, o Ministério da Educação e Saúde é talvez o episódio mais significativo da disputa pelo poder simbólico travada no interior de um regime que não cria uma imagem unívoca e definitiva. É emblemático de uma modernização como a brasileira que essa disputa se processe paulatinamente e em palcos diferentes, embora quase sempre com os mesmos protagonistas: o edifício moderno (Rio de Janeiro) gera o bairro moderno (Belo Horizonte), embrião da cidade moderna (Brasília) (Fabris, 2000, p. 179).

A partir dessa iniciativa a arquitetura brasileira iniciou uma trilha que buscava consolidação nacional e reconhecimento internacional. Juntando a influências de outros arquitetos europeus, principalmente Mies Van der Rohe (1886-1969) e Walter Gropius (1883-1969), “a arquitetura brasileira definiu-se como expressão cultural nacional independente da conceituação e de seus modelos originais europeus” (Warchavchik, 1979, p. 746).

Os arquitetos procuravam, na materialização dos postulados funcionalistas, refletir nos projetos uma linguagem brasileira, que experimentava o emprego elementos tradicionais como treliças, azulejos, “enfim, tudo que pudesse servir de ponte entre o passado autêntico e o presente, já valorizado pelo concreto armado, com seus pilotis, terraços-jardins e quebra-sóis (os célebres *brises*)” (Warchavchik, 1979, p. 747).

O arquiteto Lúcio Costa, protagonista da formação da arquitetura moderna, surgiu como líder intelectual na busca da renovação arquitetônica brasileira influenciando diretamente a carreira de Oscar Niemeyer (Cavalcanti, 2006). Sua atuação buscava a combinação do novo, incentivado pelas possibilidades tecnológicas, com a revalorização da tradição (Castriota, 2007).

Outra personalidade ao influenciar o início da carreira de Niemeyer foi Le Corbusier, que ao visitar ao Rio de Janeiro, em 1936, explicou seu entendimento da relação entre arte e arquitetura modernas ao escrever o texto “A Arquitetura e as Belas-Artes”. O texto defende a apresentação de uma síntese das artes por meio da arquitetura, sendo os “gêneros” de manifestação da arte humana são a arquitetura, a “estatuária” e a pintura, dentre outros (Costa, 1984).

O texto de Le Corbusier é fundamental para o entendimento da obra de arte plástica como bem integrado à arquitetura, uma vez que estabelece critérios para a seleção da linguagem estética e da configuração dessas obras. A seleção das obras de arte plástica, mesmo que ainda vinculadas às tipologias tradicionais das Belas-Artes — pintura, escultura e mosaico —, se alinhava às ideias modernas na linguagem, na experimentação e no emprego de materiais industriais e, sobretudo, na proposta de integração.

Sobre as relações entre as Belas-Artes e a arquitetura o texto defende que “ser compreendidas e reconhecidas na função e possibilidades que estão vinculadas ao seu próprio tempo e em suas próprias ferramentas, e a partir do conhecimento e aceitação da força imposta pela ciência e novas tecnologias” (Costa, 1984, p. 52). Para ele, a obra de arte e a arquitetura, imersas na cidade, fazem parte do extenso rol dos objetos modernos que, em si, “são os próprios precursores do novo acontecimento social” (Costa, 1984, p. 57).

No que trata da intensa relação de colaboração com as “Belas-Artes” o texto defende o rigor do ato construtivo para essa manifestação da “arquitetura que não é nem irracional, nem não-funcionante”, e que, no objetivo de reunir as ações de “satisfazer às suas tarefas e aumentar o

prazer dos homens”, se utilizaria das “artes maiores: pintura e estatuária”, gêneros cuja “clareza e pureza são virtudes essenciais” (Le Corbusier, 1936 *apud* Costa, 1984, p. 63).

A eliminação de ornatos, a estrutura aparente, a planta “livre”, a ideia de protótipo e a possibilidade de reprodução industrial, muito mais que opções formais, eram apresentadas como justificativas éticas do movimento moderno. Não só as casas do rico e do pobre seriam igualmente despojadas, como haveria a possibilidade de, com esse despojamento, produzir casas operárias em larga escala (Cavalcanti, 2006, p. 13).

No trecho do texto dedicado às artes “A obra de arte, presença insigne”, Le Corbusier discrimina qual obra de arte plástica seria aceita na arquitetura, exigindo que o emprego da pintura artística seja excepcional e destinado àqueles grandes pintores dignos da tarefa. Nesse contexto, ele exclui, enfaticamente, a arte decorativa.

Além disso, o arquiteto defende que toda relevância da obra de arte será apresentada no espaço a ela destinado e no uso e entendimento desse espaço pelo artista. Os espaços ocupados pela obra escultórica, no entorno ou no interior do edifício, deverão ser sutis, porém precisos, sendo “lugares matemáticos que integram o conjunto e que constituem tribunas onde a voz de um discurso encontrará seu eco em derredor” (Le Corbusier, 1936 *apud* Costa, 1984, p. 65). Da mesma forma, a relevância do local e forma aplicados pela pintura deve ocorrer nos lugares “intensos, indiscutíveis, estupefacientes, concludentes, exatos” (Le Corbusier *in* Costa, 1984, p.66).

Nas obras de Niemeyer vemos a busca de uma compatibilização da escala de monumentalidade das construções do conjunto com o pensamento de integração ao espaço dos jardins e da aplicação de obras de arte, internas e externas, além dos projetos de moradia básica, a exemplo da residência de JK. Fabris (2000) identifica a interpretação brasileira às ideias de Le Corbusier na arquitetura moderna, a partir do exemplo da construção do MES, e que foi, principalmente, a “proposição da equipe em conceber um projeto multidisciplinar, no qual se integram pintura, azulejos, escultura e paisagismo” (Fabris, 2000, p. 167).

A estruturação da linguagem arquitetônica moderna como obra de arte completa em sua dimensão conceitual é resolvida ao conciliar as diferentes manifestações das belas-artes em sua aplicação no contexto social. Nessa dimensão, a arquitetura consolida sua apresentação como arte contemplando tanto os espaços privilegiados dos prédios públicos, enquanto monumentos, quanto nas casas populares, criando espaço para difundir sua linguagem estética no cenário urbano de forma geral.

No Brasil, todo esse conjunto marca a área de atuação da arquitetura como arte e acaba por estabelecer as bases de uma política patrimonial cultural, conforme observado por Cavalcanti (2006).

Na adoção da casa popular como objeto privilegiado, os modernos logram um feliz movimento no sentido de marcar seu terreno de atuação: estabelecem, por um lado, distinção dos acadêmicos de belas-artes, envolvidos em querelas meramente estéticas; por outro lado, o movimento em direção ao social ajuda-os a se distinguirem dos engenheiros, envolvidos com questões puramente técnicas (Cavalcanti, 2006, p.14).

Enquanto conceito, a apresentação da arte como integração na arquitetura moderna foi colocada como desafio, uma vez que almejava a intenção artística de aplicação de uma linguagem abstrata e universal. Por outro lado, a abstração e a universalidade, como representação formal de elementos artísticos das edificações modernas, eram de difícil assimilação e tinham a responsabilidade de mostrar aqueles que seriam os traços representativos nacionais autênticos.

Assim, segundo Fabris (2000), diante de Niemeyer foi colocado um grande desafio, “a falta de raízes nacionais imputada à arquitetura deveria ser compensada pela profusa simbologia nacional proporcionada pelas artes plásticas e pelo paisagismo de Burle Marx” (Fabris, 2000, p. 169). Como solução, naquele momento, o arquiteto defende a importância da inserção de obras de arte plástica na edificação, explicando que o espaço da arte é um elemento de diálogo com o usuário, e que o espaço da sua ausência abre um campo para a colocação daquelas outras obras que não dialogam com a estética pretendida pelo projeto (Niemeyer, 1990).

Assim de acordo com o próprio criador da Pampulha, uma lacuna estética no projeto acabaria por constituir um problema em potencial e que deveria ser contornado, justamente, com a inserção orientada e conforme a intenção prévia do arquiteto. Nesse sentido, Niemeyer (1990) afirma que “é comum em arquitetura serem as obras plásticas adquiridas depois, sem a aprovação do arquiteto, ocupando áreas inadequadas, comprometendo a síntese das artes desejada e a própria arquitetura” (Niemeyer, 1990, p. 9).

3.1.2. O planejamento de Juscelino Kubitschek

A intensidade da carreira política de Juscelino Kubitschek pode ser observada no seu envolvimento e na sua proposição de ações de renovação nas esferas política, social, por meio

da modernização arquitetônica, iniciada na cidade de Belo Horizonte. A construção de monumentos que integrassem arquitetura, arte plástica e paisagismo com a função de promover a socialização e democratização em espaços de uso coletivo alicerçou e consolidou sua carreira (Macedo, 2002) como prefeito em Belo Horizonte até 1945 e posteriormente como governador do estado de Minas Gerais e como presidente do Brasil (Oliveira, 2019).

Nesse viés o político, além da construção do conjunto da Pampulha viabilizou o financiamento para a construção de diversos prédios públicos na cidade de Belo Horizonte e no estado de Minas Gerais. Como presidente construiu a cidade de Brasília, capital federal, (Macedo, 2002). Para Juscelino, “a construção de uma nova estética simbolizaria a autonomia técnica brasileira, a sua gestão e um caminho exemplar para o desenvolvimento posterior do país” (Carvalho, 2006, p. 197). Sua intenção modernizadora buscava superar definitivamente as características provincianas, e seu projeto desenvolvimentista tinha como objetivo a inserção da política e da cultura na vida social (Bahia, 2011).

Dois projetos da administração municipal de JK que criaram uma “cisão radical entre o academicismo dos anos 20 e 30 e o modernismo dos anos 40” (Vieira, 1997, p. 163) são o estabelecimento do alicerce teórico da linguagem de modernização, com a criação do Instituto de Belas Artes, e a sua efetivação com a construção do conjunto da Pampulha.

Para Juscelino, “Belo Horizonte é fruto de um grande e profundo movimento modernista” (Vieira, 1997, p. 116), assim, naquele momento, o político se associou à nova proposição para o ensino das Belas Artes, fundando uma escola de caráter moderno e integrada à Escola de Arquitetura, criada em 1930. Associada a essa movimentação o prefeito inaugurou a Exposição de Arte Moderna, no ano 1944, pioneira das manifestações das artes em Belo Horizonte (Vieira, 2007).

Assim, JK reforça a consolidação simbólica da capital ao inseri-la no meio artístico dos “centros modernistas atuantes no país”, trazendo para Minas Gerais “os artistas expoentes do movimento no Brasil” (Vieira, 2007 p. 348). Caravanas convidadas pelo então prefeito vieram de São Paulo e do Rio de Janeiro, trazendo “artistas, intelectuais, jornalistas e autoridades representativas do país”. Além de exposições, o evento contou com palestras e mesas redondas para discutir literatura, artes e política (Vieira, 2007, p. 349).

A Exposição de Arte Moderna de 1944, enquanto acontecimento, abre espaço à descontinuidade na arquitetura e na formação do artista moderno, em âmbito nacional. A moderna arquitetura da Pampulha, obra pioneira de Oscar Niemeyer, causou estranheza não só aos conservadores de Minas

Gerais, como também à crítica nacional e internacional: uma ruptura que anuncia um novo cânone (Vieira, 2007, p. 350).

Nessa exposição em Belo Horizonte, além de Cândido Portinari, participaram alguns representantes dos grupos artísticos como o ‘Santa Helena’¹³, trazendo Alfredo Volpi (1896-1988), Mário Zanini (1907-1971) e Paulo Rossi Osir que, mais tarde, integraram a equipe que trabalhou diretamente na construção das obras da Pampulha (Andrade, 2012).

Na prefeitura, JK colocou em prática sua idealização do projeto arquitetônico que seria o “responsável pela seleção de uma estética para o Estado” (Cavalcanti, 2006, p. 97). A capital planejada assimilaria soluções dos pressupostos modernos da remodelação urbana como a descentralização, abertura de novas vias de acesso às periferias, vias asfaltadas, saneamento de córregos e higienismo. Para viabilizar as obras da Pampulha foi aberta uma avenida e construída uma barragem, seu marco inicial, que permitiria “que se criasse nesse local uma pista para regatas, com 2.000 metros de extensão” (APCBH-PBH, 2018a, p. 39).

O planejamento da Pampulha como “Cidade turismo, ou Cidade satélite, como também foi nomeada, recebeu um plano de obras de caráter monumental e de valor urbanístico, turístico, social e esportivo” (APCBH-PBH, 2005, p.9). O ideal do conjunto visava constituir um centro de lazer e turismo que, geraria renda para a capital e “dotaria a cidade de atrações diversas e essenciais para o desenvolvimento da indústria do turismo, uma das maiores fontes de receita com que as cidades podiam contar” (APCBH-PBH, 2005).

O Relatório do Prefeito para o biênio 1940-1941 relata como intenção específica da construção a renovação do perfil da capital, ampliando o patrimônio da cidade com obras públicas de realce (APCBH, 2018).

Com o duplo intuito de transformar a Pampulha num centro de vida ativa para seus moradores e para a população da cidade e fazer aí um dos pontos de atração do turismo nacional e mesmo internacional, elaborou a Prefeitura um plano de obras não apenas de caráter monumental, mas, ainda, de valor urbanístico, turístico, social e esportivo (APCBH, 2018, p. 40).

A “construção do conjunto arquitetônico e paisagístico formado pela Igreja, Cassino, Iate e Casa do Baile foi iniciada em 1942, sendo inaugurado em maio de 1943, mesmo sem estar totalmente concluído” (APCBH - PBH, 2005, p.10). Dentre as edificações previstas para o

¹³ O Grupo Santa Helena, reconhecido por Mário de Andrade como parte da “escola paulista” de arte, se formou espontaneamente na década de 1930, contando com artistas, imigrantes e trabalhadores de profissões manuais e artesanais, se reuniam no Palacete Santa Helena, na Praça da Sé, São Paulo, a fim de sustentar sua convivência com a arte (Pontual, 1996).

complexo da Pampulha havia também a intenção da construção de um hotel que supriria as demandas turísticas da região e a previsão da ampliação da área do aeroporto, que operaria com voos comerciais (APCBH-PBH, 2005).

Além disso, notícia do jornal *A Noite*, do Rio de Janeiro (1943, p.5) explica a construção do prédio do “Golf Club” que funcionando juntamente com a outra edificação, do “Iate Club”, constituiriam os espaços previstos para o “Yacht Golf Club”, “uma entidade esportiva” e “centro social”. Segundo o jornal as construções de ambos, bem como a do hotel, já estavam iniciadas na data da inauguração do conjunto, que contou com a visita do presidente Getúlio Vargas (*A Noite*, 1943).

O Iate Golfe Clube, hoje Iate Tênis Clube, foi concebido como o equipamento público de lazer e esportes da população. Seus dois pilares seriam o golfe (que nunca veio a ser implantado, transformando-se a área a ele destinada em Jardim Zoológico da cidade de Belo Horizonte, também na Pampulha) e o iatismo, aproveitando o potencial náutico do espelho d’água (FMC – IPHAN, 2014, p. 97).

Oscar Niemeyer projetou também a residência para o uso particular de Juscelino Kubitschek, que foi construída concomitante ao conjunto, ficando pronta em 1943 (atual Casa Kubitschek).

3.1.3. O projeto de Oscar Niemeyer

No que diz respeito à criação do conjunto, para Oscar Niemeyer, a ideia da liberdade plástica obtida a partir da construção da Pampulha colocou a arquitetura brasileira como “uma ameaça à monotonia existente” no cenário arquitetônico mundial (Niemeyer, 1997, p. 10). A primeira visita de Le Corbusier ao Brasil coincidiu com a trajetória moderna de Oscar Niemeyer, recém-ingressado no curso de arquitetura da Escola Nacional de Belas Artes. Naquele momento Niemeyer foi “o membro da equipe brasileira que mais tempo conviveu com Le Corbusier” (Cavalcanti, 2006, p. 47).

Como era jovem e desenhava muito bem, Oscar Niemeyer passou a ser o ‘sacristão’ de Le Corbusier. Ele não fazia nada sem o Oscar. O Oscar convertia as suas ideias logo em desenhos. [...] Cada dia Oscar Niemeyer crescia e desenvolvia mais sua capacidade (Capanema, depoimento ao CPDOC/FGB, 1985 *apud* Cavalcanti, 2006, p. 47).

Os grupos dos eruditos responsáveis por conceber a instituição do patrimônio cultural consolidam sua atuação e poder a partir de sua capacidade de “criar monumentos, sejam eles destinados ao futuro, sejam selecionados do passado” (Cavalcanti, 2006, p. 14). Contrata para realizar o projeto do conjunto arquitetônico em Belo Horizonte o próprio Oscar Niemeyer (Cavalcanti, 2006) afirma que a “Pampulha foi o começo da minha vida de arquiteto. E com que entusiasmo começava” (Niemeyer, 1998, p. 94).

O arquiteto teve uma longa e intensa relação com as artes plásticas, se considerando um desenhista e defendendo que somente a ênfase da prática das artes figurativas pelos arquitetos possibilitaria a desenvoltura na elaboração dos projetos (Brito, 2021). Nas diversas entrevistas e relatos, pode ser observado o amadurecimento de sua atuação arquitetônica no mesmo passo do amadurecimento de sua linguagem estética e do emprego das obras de arte em seus projetos.

Os trechos selecionados e apresentados a seguir fazem referência, primordialmente, às falas de Niemeyer voltadas para sua relação com as artes no início da carreira. Segundo o arquiteto a prática artística é aquela que possibilita “a intimidade necessária com os problemas da pintura e da escultura, nos quais a arquitetura, quando possível, deve-se integrar” (Niemeyer, 1977, p.31).

Elaborando esse pensamento ele acrescenta que “ao projetar uma parede o arquiteto deve imaginar como ela será concluída, se singela, simplesmente pintada de branco, ou enriquecida por uma obra de arte, uma escultura ou um belo mural” (Niemeyer, 1997, p.31). Por fim, ele conclui,

Para isso ele deve conhecer os segredos das artes plásticas a fim de poder escolher o gênero de obra de arte adequado ao ambiente. De outra forma ele deixaria de lado essa escolha necessária e a arquitetura comprometida, com a aplicação de uma obra de arte em local não previsto (Niemeyer, 1997, p.31).

O entendimento de Niemeyer sobre a participação do arquiteto na determinação da peça da arte plástica, inserida no contexto da projeção da arquitetura como obra de arte em sua totalidade¹⁴, é assim descrito:

Quando um arquiteto projeta um edifício e olha seus desenhos na prancheta, ele vê a planta projetada como obra já construída. Em transe, se o projeto o apaixonou, ele nela penetra curioso, a examinar formas e espaços livres, a

¹⁴ Oscar Niemeyer escreveu o texto de apresentação para a publicação da Fundação Memorial da América Latina, em São Paulo, no ano de 1990, intitulado *Integração das artes no Memorial da América Latina*. Em 1998, Niemeyer reproduziu trechos do texto no livro *As curvas do tempo – Memórias*, publicado pela Editora Revan do Rio de Janeiro, nas páginas 218 a 220.

considerar os locais onde pensou um painel mural, uma escultura ou simplesmente um desenho em preto e branco. E nesse passeio imaginário desce a detalhes (Niemeyer, 1990, p.9).

Sobre a integração das artes, os relatos do arquiteto dão a entender que a força da intenção do projeto antecede e direciona a construção da obra de arte plástica (Niemeyer, 1990). O reconhecimento dessa força reitera a importância simbólica dos bens integrados numa edificação, inserindo-se aí a obra de arte, determinada em características específicas como cor, local, linguagem, e que busca seu resultado ímpar.

A considerar se a pintura mural deve ter cores vivas e dominar o conjunto, ou se neutra, ampliando-o visualmente; se a escultura deve ser leve e abstrata ou representar apenas uma bela figura de mulher; se o desenho deve ser linear, solto, figurativo. E mais, se as paredes externas são de concreto aparente a contrastar - imagina - com severos muros de pedra ou a singela brancura das alvenarias. É o ato da criação, a integração tão procurada das artes plásticas com a arquitetura. A única maneira de fazê-la de forma lógica, dentro da beleza e da unidade indispensável (Niemeyer, 1990, p. 9).

Para a obtenção do resultado pretendido quando da inserção da obra de arte, Niemeyer (1990) fala, de forma pacificada, da importância da boa relação demandada pela parceria a ser estabelecida entre o arquiteto e o artista para a realização do projeto.

Tudo isso influencia o arquiteto na escolha de seus colaboradores, inclusive - por que negá-lo? - “o desejo de manter velhos companheiros e colaborações e amizades tantas vezes comprovadas nas angústias e alegrias que o trabalho provoca” (Niemeyer, 1990, p. 9).

Outro aspecto importante da sua produção artística observada nos desenhos, croquis e plantas seria que eles que acabam por configurar fonte primária de informação. A documentação que nos chega até hoje, dos desenhos e croquis de Oscar Niemeyer para o conjunto da Pampulha, publicados em revistas da área são, de certa forma, responsáveis por grande parte das informações existentes sobre as obras. Nesses croquis ou desenhos são observados, de forma quase literal em alguns casos, a reprodução das obras de arte a serem inseridas no projeto, como é o caso do painel de Portinari para a igreja de São Francisco, das esculturas para a Casa do Baile e para o Golf Club. Em outros casos existe a indicação explícita, na planta baixa, do local de implantação das obras de arte, como no caso do Cassino e do Iate Clube.

Sob o prisma das Belas-artes, as novas possibilidades de sua materialização levaram os artistas brasileiros da primeira geração moderna a incorporar também as linguagens previstas nos projetos da arquitetura, a exemplo do que ocorreu nas edificações de Oscar Niemeyer. Essas obras são pinturas em painéis e azulejos, cobrindo grandes áreas, esculturas e mosaicos,

cada qual adaptada ao espaço que lhe foi atribuído no conjunto, se envolvendo e se integrando no espaço dado pela arquitetura e pelos jardins em seu entorno.

Hoje, quando lembro dessas ligações de trabalho, vejo que nelas um denominador comum de solidariedade sempre existiu, que encontrei muita gente inteligente e cordial. Capanema e Juscelino por exemplo. Como eram desinteressados desses preconceitos de classes, para eles menores diante dos programas organizados, e do entusiasmo com que pensavam em resolvê-los (Niemeyer, 1997, p.38).

Sobre a liberdade de seleção dos artistas, ele enaltece a posição de Capanema no MES, “inteligente e culto, o nosso amigo deixou aos seus arquitetos essa tarefa, convidando, por nossa indicação, Portinari, Celso Antônio, Bruno Giorgi e Lipchitz que, naquela época, era o escultor mais ligado a Le Corbusier” (Niemeyer, 1990, p. 9).

Ninguém pensou em concurso. Ninguém assumiu a atitude provinciana de limitar a escolha aos artistas do Rio. Tratava-se de completar uma obra de arquitetura e aos arquitetos - somente a eles - cumpria resolver o assunto (Niemeyer, 1990, p. 9).

Ao pensar nas obras de arte para o conjunto da Pampulha, Niemeyer seguiu a mesma linha utilizada por Capanema na construção do Ministério da Educação e Saúde no Rio de Janeiro. Ele reconhece no estabelecimento da parceria entre arquiteto e artista, “uma tática antiga, antiquíssima” que o então ministro “soube repetir ao construir o edifício” (Niemeyer, 1990, p. 9). O arquiteto, então, assumiu essa prática, relatando, “sou, sem falsa modéstia, o arquiteto que maior número de obras de arte inclui na sua arquitetura” (Niemeyer, 1990, p.9).

Sempre segui o exemplo de Capanema. Sempre que me foi possível convidei os artistas plásticos para comigo colaborarem. E isso começou em Pampulha, lá pelos anos 40, quando chamei Portinari, Ceschiatti e Paulo Werneck e isso vem se repetindo até hoje, com a colaboração de Di Cavalcanti, Marianne Peretti, Athos Bulcão, Firmino Saldanha, João Câmara, Ceschiatti, Bruno Giorgi, Honório Peçanha etc. (Niemeyer, 1990, p.9).

No que trata da contratação das obras de arte plástica, Niemeyer (1990) deixa subentendido que nem sempre lhe foi possível estabelecer parcerias com artistas plásticos. Entretanto sempre existiu, permeada na projeção, a intenção de inserir obras de arte em seus edifícios, e que a seleção e formação da equipe deveria constituir uma negociação entre o arquiteto e o financiador do projeto.

Niemeyer, na apresentação da revista ‘Integração das Artes’ para a inauguração do Memorial da América Latina, de 1990, mostra como essa prática também se consolidou como

metodologia de trabalho do arquiteto. O texto, escrito 50 anos após a experiência da colaboração com artistas plásticos, iniciada no MES e depois continuada na Pampulha, é narrado pelo arquiteto com sua carreira consolidada, nacional e internacionalmente, e mostra seu ponto de vista sobre a inclusão das obras de arte, no projeto.

Até no exterior não os esqueci, levando-os a me acompanharem nessas obras que marcam no velho mundo um pouco da nossa criatividade e cultura. É um critério que me conforta e envaidece quando lembro que o Tiradentes de Portinari uma das obras primas da nossa pintura - foi por mim encomendada para um colégio em Cataguazes. E como foi difícil concretizar minha idéia! Convencer meu amigo Peixoto a adotá-la, colocando-a na extensa parede de 20 metros de comprimento que projetei com o mural para ali previsto. E depois, levar Portinari a Cataguazes, a balançar durante horas na poeira das estradas de terra (Niemeyer, 1990, p. 9).

A equipe de profissionais envolvida na produção das obras de arte contou com a participação de artistas cariocas, paulistas e mineiros atuando em diversas frentes. Os artistas que contribuíram de forma direta na criação das obras foram Cândido Portinari, Paulo Werneck, Alfredo Ceschiatti (1918-1989), José Pedrosa (1915-2002), Roberto Burle Marx, August Zamoyski (1893- 1970), além de Alfredo Volpi e Mário Zanini, anteriormente citados.

Indiretamente relacionados ao planejamento e produção temos outro grupo de artistas de representatividade nacional e internacional que foram mobilizados, principalmente na produção das obras da igreja da Pampulha: Paulo Rossi Osir, José Morais, Tomás Santa Rosa e Athos Bulcão.

Outros elementos de integração, que são comuns às seis edificações listadas nessa pesquisa e que devem ser citados no conjunto pelo seu forte caráter artístico são os jardins e os azulejos de repetição. Esses componentes do conjunto funcionam como um fio condutor que, juntamente com a orla da lagoa, estabelecem a atmosfera que integram e harmonizam as edificações, obras de arte e paisagem.

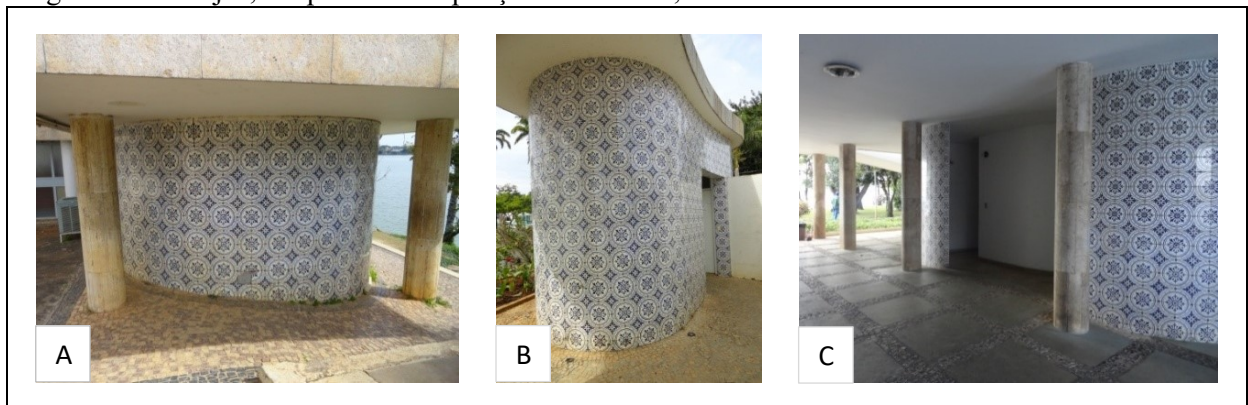
O paisagismo pensado para todas as edificações do conjunto, reconhecido como um dos três pilares da valoração da arte como integração na construção do monumento, foi concebido por Burle Marx. Os azulejos de padrão de repetição pintados na cor azul ultramarino são encontrados em motivo floral nos prédios do Cassino, Casa do Baile, Iate (Figura 8) e juntamente com os painéis pictóricos realizados no mesmo tom de azul, sobre os azulejos da igreja caracterizam o conjunto.

São especialmente duas as vertentes de obras de arte integradas: os murais com a expressão moderna de Candido Portinari em composição harmônica com os edifícios e a azulejaria, responsável pela leveza visual dos elementos

de vedação e pela ligação com a tradição edilícia brasileira (Carsalade, 2018, p. 174).

Curiosamente, o desenho desses azulejos pode ser indiretamente atribuído ao artista Paulo Werneck que reproduziu o risco dos azulejos de repetição, atendendo a um pedido de Niemeyer. O desenho reproduzido pertence ao azulejo que recobre a fachada da Igreja de Nossa Senhora da Lapa de Desterro, do Rio de Janeiro (Rezende, 2018). A utilização de um revestimento característico do período colonial na arquitetura moderna reforça a intenção e a referência simbólica de resgate moderno da tradição, pretendida com os bens integrados de caráter artístico no conjunto.

Figura 8 - Azulejos, em padrão de repetição no Cassino, Casa do Baile e Iate Tênis Clube



Fonte: Fotos da autora, 2018.

Legenda: A) Cassino; B) Casa do Baile e C) Iate Tênis Clube.

Roberto Burle Marx, paisagista, pintor, desenhista, artesão e tapeceiro, juntamente com Portinari, constitui o grupo de artista que trabalhou na Pampulha. Convidado a participar do grupo a partir da convivência no entorno da Escola Nacional de Belas Artes (ENBA) do Rio de Janeiro teve atuação protagonista na projeção dos jardins para as edificações.

O paisagismo inovador proposto por Burle Marx baseia-se no tratamento naturalista, com rica e harmônica riqueza cromática, recriando plasticamente a natureza e utilizando espécimes da flora, as quais mesmo não sendo estritamente nativas do local, são representativas da riqueza vegetal brasileira. Burle Marx se notabiliza, ainda, pelo intenso diálogo promovido entre os edifícios e a vegetação, entre o volume construído e a “volumetria paisagística”, marcados pela utilização de espécies da flora regional, com preferência por plantas de baixo porte, a fim de destacar cada edifício (Carsalade, 2018, p. 175).

Por sua natureza orgânica e demanda de manutenção permanente, os jardins de Burle Marx sofreram intensamente em sua preservação ao longo da vivência das edificações, sendo gradualmente degradados logo após sua entrega (Lana, 2009). Essa descaracterização dos jardins afeta, em um primeiro momento, a valorização da edificação e das esculturas previstas para o entorno para, a seguir, diminuir a força do conceito da integração entre o espaço circundante da edificação, arte e arquitetura.

Além dos jardins e das aplicações azulejos de revestimento em padrão floral azul, para cada uma das edificações foram contratadas obras de arte plástica, além de inúmeros bens móveis e serviços de manutenção para as primeiras edificações a entrar em funcionamento (APCBH-PBH, 2005).

3.2. A construção

O empenho inicial para a edificação dos prédios do conjunto se traduziu nas inúmeras notícias da projeção e construção a partir de 1940 e, no curto intervalo de três anos, a inauguração foi anunciada. Nesse período foram construídos e liberados para o uso, o Cassino, a Casa do Baile e o Iate (Figuras 9, 10, 11). Num segundo momento, surgem as notícias da construção da igreja (Figura 12) e do início das obras do hotel, da sede do Golf (Figura 13) e da residência de JK (Fabris, 2000) (Figura 14).

O Cassino, a Casa do Baile e o Golf teriam, de acordo com projeto de Niemeyer, esculturas posicionadas junto às fachadas principais. Enquanto o Cassino, situado em um promontório, era enaltecido pela atenção diferenciada que recebeu em relação ao volume e qualidade dos revestimentos internos, iluminação e mobiliários mais sofisticados. A Casa do Baile, situada no nível da lagoa, seria circundada pela leveza dos jardins e revestida com pastilhas cerâmicas sextavadas (Cavalcanti, 2006, p. 200).

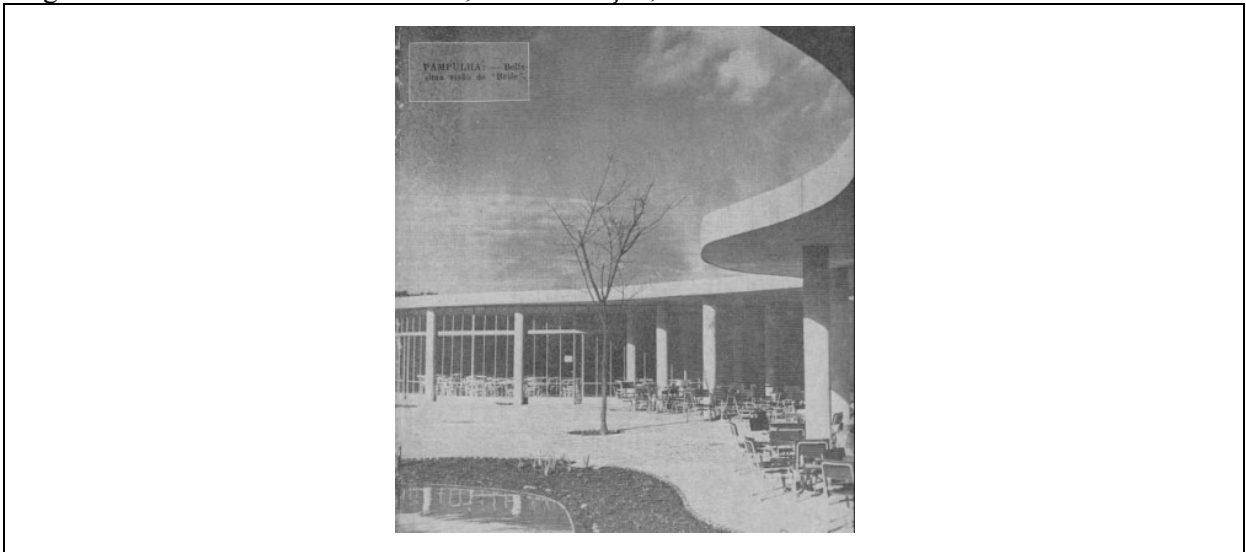
Para o Iate Tênis Clube foram previstos grandes painéis pictóricos a serem instalados no amplo salão principal conformado em ambientes com diferentes finalidades, para o lazer dos sócios. A residência de Juscelino Kubitschek, apesar de ser propriedade particular, recebeu e conservou obras de arte como bens integrados em seu interior, até ser convertido em museu (IEPHA, 2023).

Figura 9 – Cassino e escultura de Zamoyski, em 1941, na entrega da obra



Fonte: Relatório do Prefeito para o biênio 1940-1941 - APCBH-PBH, 2018a, p.41.

Figura 10 – Fachada da Casa do Baile, em construção, no ano de 1941



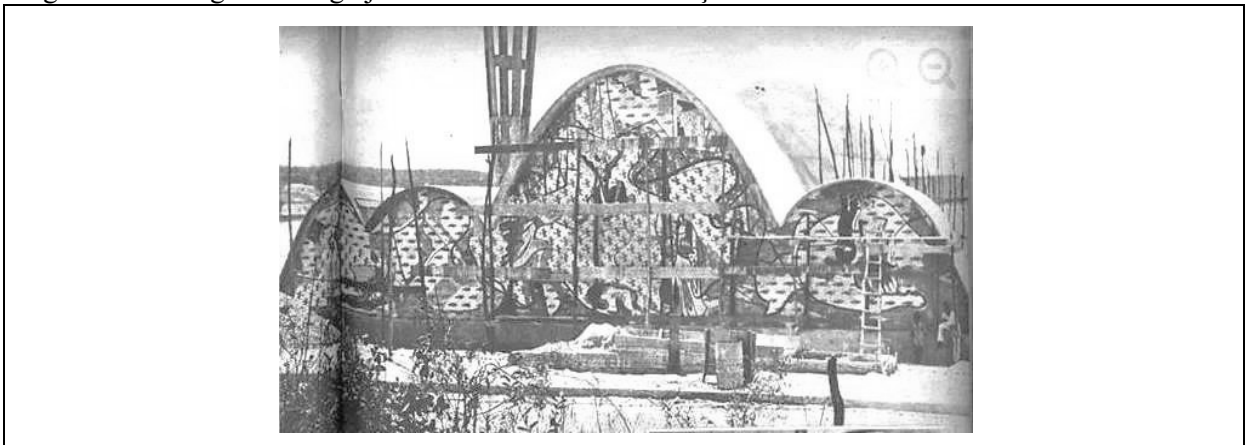
Fonte: Relatório do Prefeito para o biênio 1940-1941 - APCBH, 2018 a, p.44.

Figura 11 - Fotografia da construção do Iate Golfe Clube em 1941



Fonte: Relatório do Prefeito para o biênio 1940-1941- APCBH, 2018 a, p.47.

Figura 12 - Fotografia da igreja São Francisco em construção no ano de 1944



Fonte: Revista O Cruzeiro, Rio de Janeiro, 1944, p. 81.

Figura 13 – Vista da fachada sede do Golfe Clube no Parque da Pampulha



Fonte: IEPHA, IPAC, 1987.

Figura 14 – Pátio interno da residência de JK em 1946, com o mosaico de Paulo Werneck



Fonte: Revista Arquitetura & Engenharia, 1946. p.43.

A intensa cobertura pela imprensa sobre o funcionamento do conjunto é comprovada pelos recibos da contratação de serviços e da aquisição de infraestrutura para equipar e viabilizar o funcionamento das edificações, construídas e em construção. Essa divulgação demonstra a intensidade da intenção política em prol da consolidação do conjunto (APCBH-PBH, 2005).

Por outro lado, as informações sobre o início da construção da sede do Golf Club são escassas, possivelmente pelo seu distanciamento físico das demais edificações do conjunto, sendo informado que a construção estava em andamento no ano da inauguração do conjunto (IEPHA, 2018).

Os intensos conflitos políticos afetaram diretamente o conjunto, sendo relatado em artigo publicado pelo jornal Correio da Manhã, pelo crítico Jayme Maurício, que traça a história do

conflito político entre UDN e PSD e “que havia impedido, desde dezembro de 1947, qualquer reparo no conjunto” (Fabris, 2000, p. 191). Da saída de JK da prefeitura, em fins de 1945, e no período restante do seu mandato, até o ano de 1947, a administração municipal passou por sucessivas e breves gestões nas mãos seis diferentes prefeitos.

Assim, desde 1945 os problemas no desenvolvimento dos projetos, das obras inacabadas e de manutenção das construções do conjunto começam a chamar a atenção, principalmente com a paralisação da construção do hotel e a alteração na instituição do Golfe junto ao espaço que seria destinado ao Parque da Pampulha. Além disso, as notícias sobre a construção da igreja ou sobre os loteamentos e avenida que comporiam a área do parque deixaram de aparecer nos jornais (IEPHA, 2023).

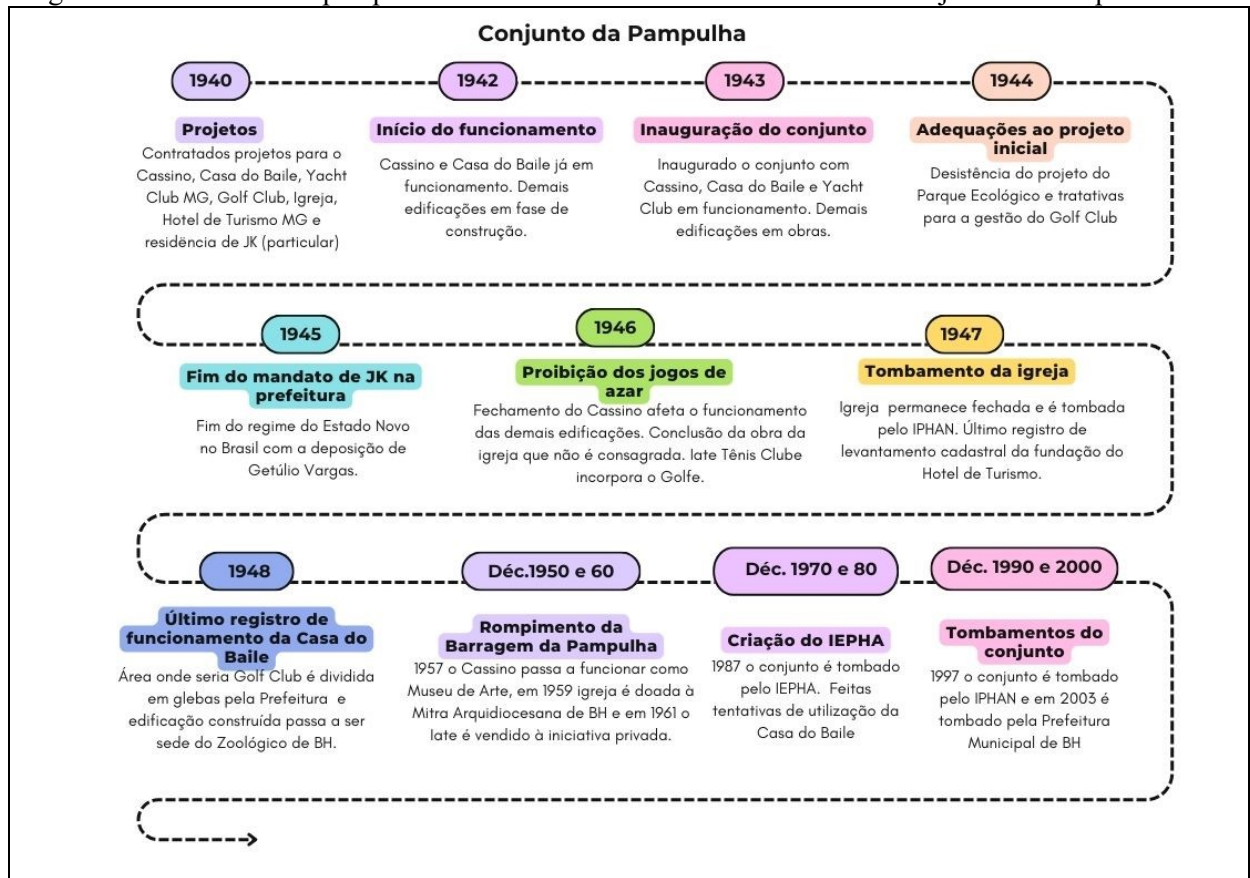
No ano seguinte, com o fim do período do Estado Novo, a saída de Getúlio Vargas e a posse do novo presidente eleito, Eurico Gaspar Dutra foi promulgado o Decreto-Lei nº 9.215, de 30 de abril 1946. A norma proibiu os jogos de azar no território nacional, sendo justificada em nome da “tradição moral jurídica e religiosa do povo brasileiro e contrária à prática e à exploração de jogos de azar” (BRASIL, 1946).

Até o ano de 1948 se avolumaram as notícias de problemas envolvendo o conjunto. As questões noticiadas tinham diversas origens, sejam religiosas, políticas, financeiras e sociais, além de relativas à infraestrutura e gestão dos espaços (Fabris, 2000, p.185). Eram vários os problemas que afetavam o conjunto como um todo, sendo agravados em abordagens distintas, na gestão física de cada uma das edificações e para suas respectivas obras de arte, que serão apresentadas individualmente.

A obra do hotel não chegou a ser concluída, sendo paralisada com a construção da fundação e das colunas (IEPHA, 2023). As despesas para a construção do “Hotel dos Turistas”, observadas em ordens de pagamento iniciadas em abril de 1944, quase não aparecem mais em fins de 1946, sendo que, em janeiro de 1947, é informado um pagamento por fotografias e levantamento de planta cadastral do Hotel de Turismo da Pampulha (APCBH-PBH, 2005, p.142). A paralisação da obra do Hotel coincide com o término do mandato e saída de JK da prefeitura municipal e início de suas atividades como deputado federal, que se deu entre os anos de 1946 a 1951.

Uma linha do tempo apresentando as principais ocorrências, cronologicamente apresentadas, vinculadas à vivência do conjunto da Pampulha e às edificações envolvidas nessa pesquisa está na Figura 15.

Figura 15 – Linha do tempo apresentando fatos históricos relacionados ao conjunto da Pampulha



Fonte: Montagem da autora, 2025.

No ano de 1948 surgem as notícias da paralisação do projeto do parque ecológico afetando de forma direta o espaço destinado ao Golf Club (APCBH-PBH, 2018b). Assim, transcorridos apenas cinco anos da inauguração, já eram relatadas dificuldades de manutenção e que grande parte da infraestrutura do conjunto encontrava-se praticamente em desuso. Como governador do estado de Minas Gerais entre os anos de 1951 a 1955, Juscelino tentou intervir em ações para a preservação do conjunto (Fabris, 2000).

3.3. As obras de arte plástica

As obras de arte plástica, pensadas e criadas para cada uma das edificações, trazem em seu âmago o conceito da integração. Esse conceito antecede sua categorização como ‘bem integrado’ pelo patrimônio e, em todas as suas manifestações nas obras de arte, têm como foco sua função social, no contexto da arquitetura. Entretanto, sua caracterização como obra de arte moderna, além dos dados de sua autoria, dá indícios de problemas relacionados à sua identificação, ao se utilizar das nomenclaturas recorrentes das Belas-Artes ou classificá-las como objeto de síntese ou integração.

Alguns exemplos podem ser facilmente notados nas obras de arte, empregadas como bens integrados, nas edificações da Pampulha. Os tradicionais mosaicos, realizados em pequenas *tesselas*¹⁵ de pedra e aplicados no revestimento de parede e piso, na igreja de São Francisco e na residência de Juscelino Kubitschek são construídos em pastilhas cerâmicas industriais. Na igreja, as pastilhas do fundo da composição se confundem com toda a extensão do revestimento das fachadas externas laterais e, na casa de JK, além de revestir o fundo, formam também um banco de alvenaria.

Afastando-se da técnica do afresco, que é caracterizada pelos pigmentos dissolvidos na água e colocados diretamente sobre a massa úmida (Moutinho, 2011), a obra de Portinari para o altar é uma pintura mural, executada diretamente sobre a parede e, assim, intimamente vinculada ao suporte, ou seja, imobilizada junto à arquitetura (Moutinho, 2011).

Diferente da pintura mural, os painéis pictóricos, apesar de geralmente apresentarem maiores áreas do que as pinturas de cavalete têm sua área delimitada por um suporte que, geralmente, permite sua movimentação e desvinculação, mesmo que difícil, da estrutura arquitetônica. A técnica artística de painel pictórico ou de revestimento é amplamente utilizada desde a antiguidade e cujo aspecto artístico, pela intensa relação com o espaço, se desenvolveu juntamente com a arquitetura (Moutinho, 2011). No Iate Tênis Clube, os dois grandes painéis se confundem com a pintura de cavalete. Esta categoria de pintura deriva justamente da “evolução social e econômica, aonde os grandes murais vão cedendo lugar à pintura à óleo, de menores dimensões”, ‘facilmente transportável e destinada não mais à contemplação coletiva, mas ao olhar de cada indivíduo’ (Moutinho, 2011, p. 340).

¹⁵ *Tesselas*, são pequenos blocos de forma cúbica ou alongadas, regulares, geralmente de pedra e vidro que, aplicados ordenadamente sobre paredes, pisos e tetos, formam figuras de “alto nível estético nas artes visuais” que são as representações do mosaico. A técnica foi amplamente utilizada e desenvolvida na antiguidade clássica e presente em todas as civilizações (Moutinho, 2011 p.3000).

O reconhecimento dessa modalidade de pintura se consolidou ao ser nomeado como “quadro”, a partir do século XV, período em que “as pinturas passaram a ser circunscritas por molduras, ou quadros, de fácil movimentação e substituem, nos interiores, os grandes murais e painéis” (Moutinho, 2011, p. 365). No conjunto da Pampulha a única obra bidimensional e de pequenas dimensões é a Via Sacra da igreja de São Francisco, formada por 14 quadros. Apesar de sua mobilidade, foram concebidos e têm a função vinculada à sua permanência nas paredes da nave do templo.

Complementando as diferentes manifestações da arte, o termo escultura acaba por refletir, de forma mais apropriada, as obras tridimensionais modernas, na sua linguagem mais ampla e expansiva do que a tradicional designação de estátuas. Nas artes plásticas, a estátua se insere no grupo das “esculturas em pleno relevo, que geralmente representa, por inteiro, uma figura, isolada ou não, de ser humano ou animal” (Moutinho, 2011, p. 154).

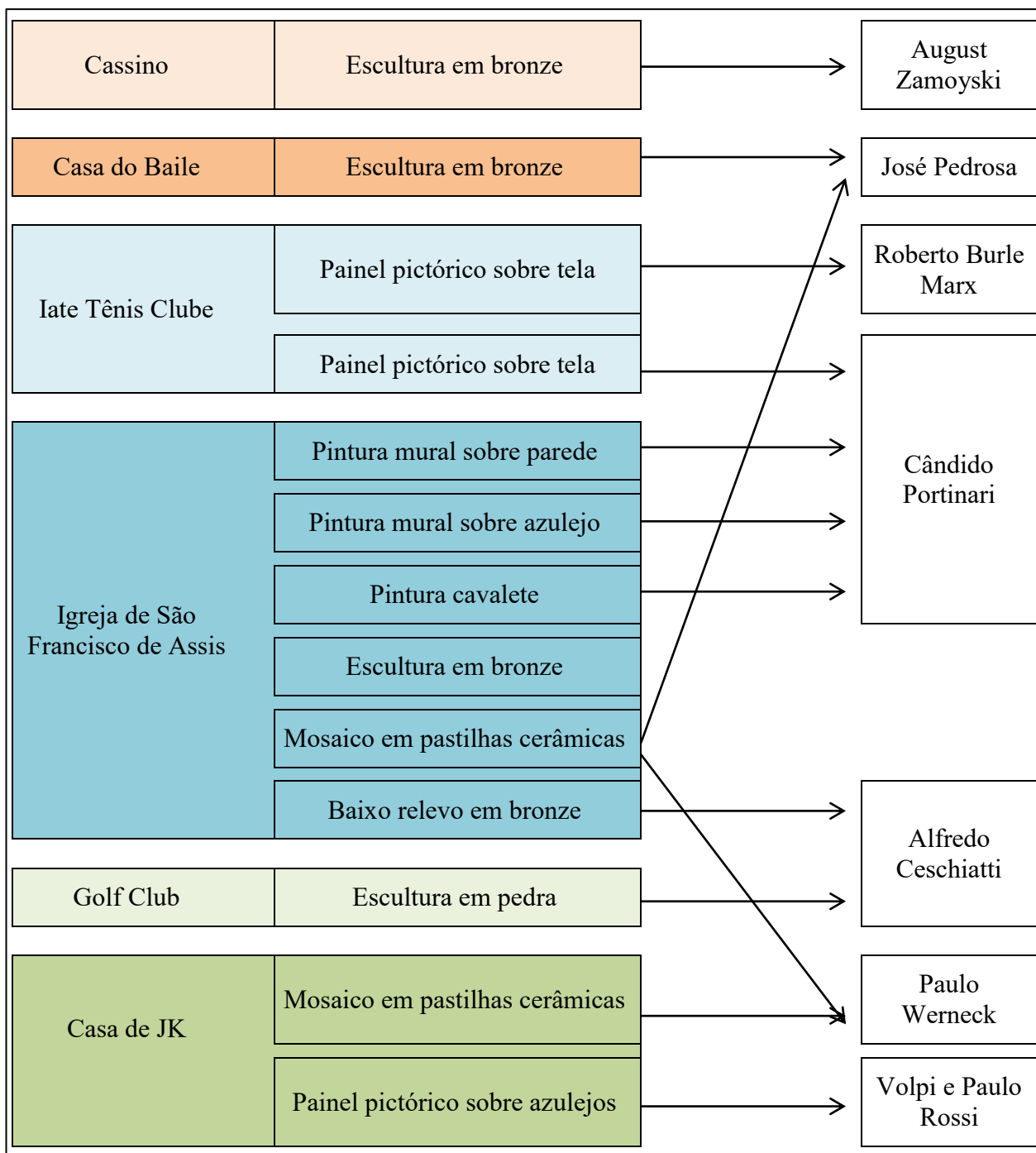
Retomando a valoração do aspecto simbólico da integração das artes no conjunto, a igreja de São Francisco de Assis detém o protagonismo como representante da parceria estabelecida entre a arquitetura, o paisagismo e as artes plásticas, justificada pela quantidade de obras e pela sua preservação na configuração original. Não obstante, todas as outras edificações recebem também obras de arte, e nelas o simbolismo moderno da integração artística é potencializado justamente pela redução ostensiva da arte plástica e pela distribuição harmoniosa de forças entre as manifestações da arte, arquitetura, paisagismo e arte plástica.

Assim, a apresentação das edificações e de suas respectivas obras de arte plásticas partirá da igreja que recebeu maior quantidade e diferentes tipologias de obras, em diferentes suportes e executadas por vários artistas. A seguir, serão apresentadas as esculturas que se relacionam e que possuem vínculo às edificações do Cassino, Casa do Baile e Golf Club, os painéis pictóricos do Iate Tênis Clube e o mosaico e pintura sobre azulejo da residência de JK.

Ao reunir as informações sobre essas obras de arte, no âmbito da gestão patrimonial, a pesquisa apresentada busca valorizar o conjunto das obras e, ao mesmo tempo, evitar sua eventual dissociação do conjunto e o gradual esquecimento sobre sua história. Busca evitar, também, possíveis deslocamentos conceituais que, pelo desconhecimento de sua situação original, podem lhes ser imputados.

A Figura 16 apresenta um diagrama e lista com identificação dos tipos de obras, sua destinação original e o artista contratado para sua execução.

Figura 16 – Diagrama identificando as obras de arte plástica identificadas como bens integrados nas edificações do conjunto da Pampulha e seus respectivos artistas



Fonte: Montagem da autora, 2025.

A observação da diversidade e quantidade das obras de arte existentes na Pampulha indica que essas obras de arte plástica foram preservadas como um todo, sob o conceito amplo da integração e no seu arranjo físico atual. Mesmo que retiradas dos seus locais de origem, a configuração atual dessas obras se consolida cada vez mais no imaginário coletivo. Porém, a

algumas delas, é devida sua história particular sendo importante relembrar a condição original de cada uma para compreender sua intenção de integração com a edificação e com seu local específico de origem.

Além disso, a tendência à musealização das obras de arte plástica do conjunto, principalmente para aquelas fora dos seus locais de origem, desvirtua sua função primária, aumenta seu distanciamento conceitual do projeto arquitetônico e as valoriza mais em sua individualidade do que no conceito da parceria com a edificação e o espaço que ocupariam originariamente.

Todos os artistas plásticos envolvidos ou nomeados na pesquisa já possuíam ou adquiriram projeção nacional após a participação na construção da Pampulha e seguiram seus respectivos percursos na produção e divulgação da arte moderna brasileira. No ano de 1952 todos eles estavam reunidos na abertura do 1º Salão Nacional de Arte Moderna, sediado justamente no prédio do Ministério da Educação e Saúde do Rio de Janeiro¹⁶ (Correio da Manhã, 1952).

¹⁶ Jornal Correio da Manhã. Salão Nacional de Arte Moderna. 1º Caderno. 22 de maio de 1952, p.11. Rio de Janeiro. Disponível em: http://memoria.bn.gov.br/docreader/089842_06/17427. Acesso em 02 out. 2025.

3.3.1. As obras da Igreja de São Francisco de Assis

A igreja de São Francisco (Figura 17) se destaca como símbolo da integração das artes é incontestável, principalmente por contabilizar o maior número de obras de arte plástica em sua composição. Essas obras contaram principalmente com a participação do artista Cândido Portinari, que ficou encarregado da elaboração do programa ornamental da igreja. Participaram também outros artistas que, a partir dos trabalhos realizados para a igreja ganharam projeção nacional e internacional.

Além da quantidade de obras, a variedade e novidade do emprego de materiais e técnicas industriais na criação dessa arte, e a proposta da nova linguagem moderna empregado na sua execução chamam a atenção.

Figura 17 – Fachada da entrada principal da igreja de São Francisco de Assis



Fonte: Foto da autora, 2025.

A tomada de decisão pela profusão de obras de arte destinadas à igreja tem como indício uma observação da historiadora Adalgisa Campos, que ao salientar que na igreja moderna, a ordenação dessas obras segue estrutura semelhante dos elementos que compõem “as determinações que regem a arquitetura religiosa” (Adalgisa Campos *apud* Fabris, 2000, p. 200). Essa ordenação é comumente identificada nas igrejas coloniais, principalmente em Minas Gerais, e o paralelo entre a ornamentação interna dos espaços do templo se reforça ao

relembrar-nos que Belo Horizonte, como capital moderna, foi criada em substituição à Ouro Preto. Na antiga capital colonial se encontra a famosa igreja de São Francisco de Assis, do século XVIII, projetada por Antônio Francisco Lisboa, o Aleijadinho, e que também contabiliza em sua estrutura a visão arquitetônica do artista, contando com obras criadas em sua oficina, como o altar-mor, o retábulo, o frontispício e a fonte-lavabo da sacristia (Prefeitura de Ouro Preto, 2025).

Tanto o exterior, quanto o interior da igreja de São Francisco possuem todos os seus ambientes demarcados e revestidos por obras de arte: fachadas externas, coro, batistério, confessionário, nave, altar e púlpito (Cavalcanti, 2006). Os bens integrados projetados para a igreja de São Francisco de Assis são:

- I. Mosaico de pastilhas cerâmicas, formando figuras abstratas, que é o revestimento da cobertura e fachadas laterais, obra de Paulo Werneck. A) Fachada esquerda; B) Fachada direita.
- II. Mural de azulejos pintados à mão, representando cenas da vida de São Francisco, que reveste a fachada posterior, obra de Cândido Portinari e equipe.
- III. Mural de azulejos pintados à mão, com cenas e imagens religiosas e que delimitam ambientes e elementos da igreja. Os diferentes painéis que compõem cada mural foram projetados por Cândido Portinari e realizados pela equipe. Eles são A) púlpito, B) confessionário, C) batistério, D) guarda-corpo do coro, E) supedâneos da nave E1-esquerda; E2 – direita.
- IV. Pintura mural que ocupa a parede do fundo da capela mor, como altar, executada sobre a alvenaria, representando São Francisco, realizada por Cândido Portinari e equipe.
- V. Quatorze quadros ou pinturas cavalete representando os passos da Via Sacra, realizada a óleo sobre madeira, de autoria de Cândido Portinari.
- VI. Quatro painéis de baixo relevo em bronze, com cenas figurativas do velho testamento, de Alfredo Ceschiatti, delimitando ambientes internos do templo religioso.
- VII. A esse conjunto, o inventário do IEPHA, a partir do ano de 2018, acresceu uma escultura em bronze representando um anjo (Figura 17E) que, segundo informação do escultor José Pedrosa, havia sido encomendada para a igreja e cujas ampliação e instalação efetiva pela Prefeitura Municipal de Belo Horizonte (PBH) se deram no ano 2003 (Assis, 2002). Ela foi inaugurada pela prefeitura em local próximo à edificação, na Praça São Francisco de Assis.

Figura 18 – Mapa-chave com indicação dos locais ocupados pelas das obras de arte plástica na igreja de São Francisco



Fonte: Fotos e montagem da autora, 2025.

Revestidas da linguagem moderna, as obras de arte que ocupam e delimitam os espaços da igreja da Pampulha correspondem em destinação às mesmas obras nas igrejas coloniais, barrocas e rococó. A igreja da Pampulha apresenta aqueles elementos artísticos que são reiteradamente reconhecidos como bens integrados e inventariados nas igrejas coloniais tombadas pelo patrimônio: Altar-mor, púlpito, forro de batistério, balaustrada de coro e nave, estações da Via Sacra na nave, portada e ornamentos das fachadas, valorizam o ideal religioso e delimitam os principais ambientes necessários à consolidação desse ideal.

A observação dessa reinterpretação da tradição das igrejas coloniais para a arquitetura moderna é reiterada por Carsalade (2018) ao notar a integração prevista pelas pinturas de Portinari que permeiam todo o espaço da igreja:

O ideal barroco de “obra de arte total” é aqui também resgatado, através da integração entre espaço e obras de arte. Da fachada voltada para a via pública, contempla-se um painel de azulejos, mais comuns justamente nas ordens franciscanas, em que Portinari retrata São Francisco, repetidas vezes, sempre cercado por animais, além de algumas outras figuras sacras, num fundo em que peixes e pássaros se repetem formando um mosaico. A integração dessa obra pictórica à arquitetônica é tamanha que fica difícil imaginar a Igreja recebendo outro tratamento nessa parede cega, cuja função ordinária, de mera vedação, torna-se valorizada pela de suporte ao painel artístico (Carsalade, 2018, p. 182).

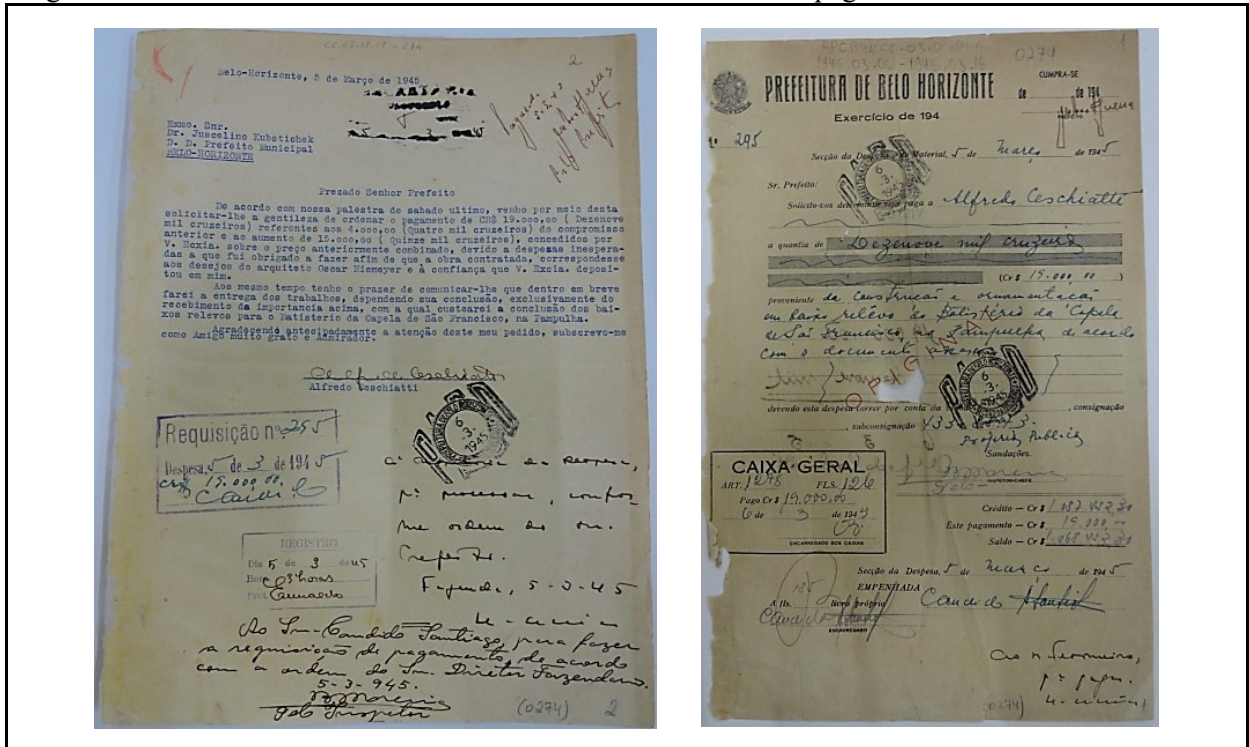
Como um conjunto formado por obras de arte, a igreja representa a “fusão completa entre estrutura e arquitetura e entre essa última e a arte” e as obras de arte plástica, nesse contexto, são indissociáveis da estrutura ou da obra arquitetônica (Cavalcanti, 2006, p. 200). Ela “não seria a mesma, tampouco sem os painéis de São Francisco ou sem os murais azuis e brancos a sustentar e polvilhar as curvas da cobertura” (Cavalcanti, 2006, p. 200).

A pressa para a conclusão da obra da igreja, e também de seus elementos artísticos, pode ser entendida ao se observar a comoção e a intensa cobertura que a construção causou na imprensa da época. Os recibos de pagamento pela execução dos trabalhos, geralmente apresentados em duas parcelas, comprovam que todos os elementos pensados para a ornamentação da igreja já estavam pagos no ano de 1945 (APCBH- PBH, 2005), um ano antes de sua conclusão.

Os materiais para a construção da igreja aparecem nos registros do acervo fazendário da cidade de Belo Horizonte (APCBH-PBH, 2005) em agosto de 1943, no mesmo ano em que são encontrados recibos de pagamento a Paulo Rossi Osir e Portinari, pela execução dos azulejos e pinturas e, a seguir, em 1944, pagamento pelos serviços de Alfredo Ceschiatti

(Figura 19) pela execução de esculturas, descritas como ‘ornamentação do batistério’, que datam de fins de 1944 até meados de 1945 (APCBH-PBH, 2005)¹⁷.

Figura 19 – Documentos do Acervo Fazendário de BH referentes a pagamentos a Ceschiatti



Fonte: Documentos AAPCBH – Acervo Fazendário da Pampulha, 1943.

Legenda: A) Carta de Alfredo Ceschiatti a JK solicitando pagamento e aditamento de recursos pelo baixo-relevo do batistério, de 05/03/1945; B) Ordem de pagamento da Prefeitura de Belo Horizonte, a Alfredo Ceschiatti, pela execução do baixo-relevo do batistério, de 05/03/1945.

Nesse mesmo período Paulo Werneck foi pago pelo assentamento dos dois mosaicos da fachada e José Pedrosa recebeu pela criação de uma escultura. Burle Marx recebeu pagamento pelos serviços de paisagismo, entre os anos de 1944 a 1947. Além da aquisição dos bens integrados, dentre os bens móveis adquiridos para a igreja são encontrados recibos de cingulos, manustérgios, sanguíneos, galhetas de vidro e sacra com quadro, harmônio e jogo de palhetas (APCBH-PBH, 2005), demonstrando a forte intenção para a liberação do funcionamento do templo.

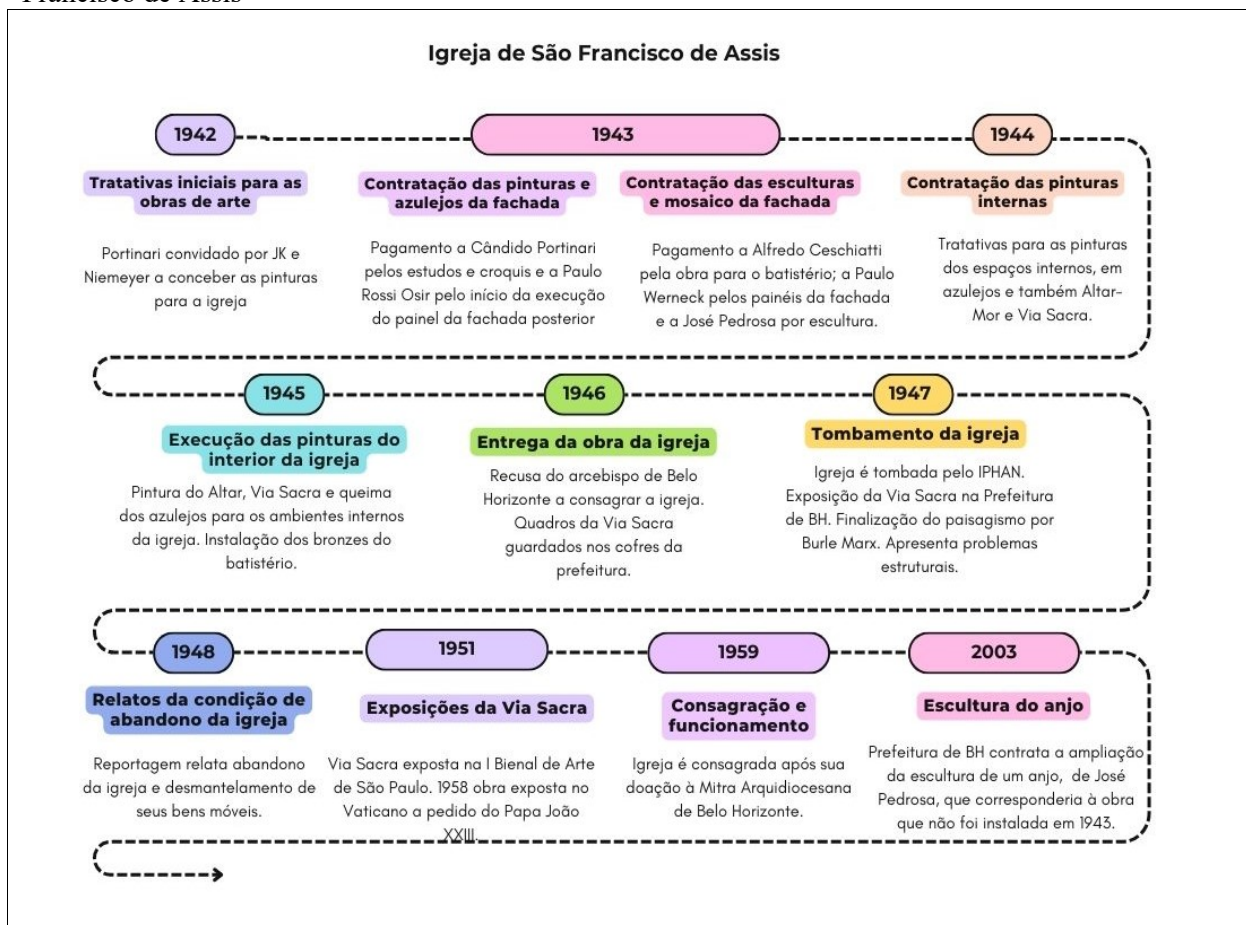
¹⁷Belo Horizonte (MG). Prefeitura. Arquivo Público da Cidade de Belo Horizonte. Acervo fazendário do Arquivo Público da Cidade de Belo Horizonte: 1936-1947. Belo Horizonte: ACAP-BH / APCBH. Pagamento a Alfredo Ceschiatti. Ref. execução de uma escultura, para a Igreja São Francisco de Assis - 04/05/1944 a 22/07/1944. Caixa Geral – Julho de 1944. CC.03.01.01 – 63. Dossiê 917. p. 35- 36.

Passadas as notícias eufóricas da construção, do funcionamento do Cassino, Casa do Baile e Iate Tênis Clube e da inauguração oficial do conjunto, pela Prefeitura em 1943, foi a vez da imprensa anunciar a finalização da igreja em 1946 (Fabris, 2000), com todas as suas obras de arte já instaladas.

Em 1945 as cobranças de pagamento de Paulo Rossi Osir para a finalização dos azulejos da Pampulha, observadas nas correspondências trocadas entre os artistas e disponíveis no acervo bibliográfico do Projeto Portinari (Projeto Portinari, s.d.), dão os primeiros indícios de falta de recursos financeiros para conclusão do conjunto.

A Figura 20 apresenta um diagrama com a linha do tempo dos episódios marcantes e relacionados às obras de arte e identificados em documentos levantados na pesquisa (IEPHA, 218).

Figura 20 – Linha do tempo dos eventos relacionados às obras de arte plástica na igreja de São Francisco de Assis



Fonte: Montagem da autora a partir de dados do inventário IEPHA-IPAC (2018).

Apesar de aclamada na imprensa local e exterior como exemplo de inovação da arquitetura moderna brasileira, as polêmicas iniciadas logo após a inauguração da igreja mantiveram o templo fechado (Cavalcanti, 2006). As justificativas do arcebispo de Belo Horizonte, Dom Antônio Santos Cabral, para não consagrar a igreja se baseavam em “motivos jurídicos” e “motivações de ordem religiosa”, principalmente por se tratar de uma obra de propriedade particular, sem aprovação da paróquia, além de suas obras de arte com imagens extravagantes e fantasiosas (Fabris, 2000, p. 186).

Deixando a estrutura arquitetônica em plano secundário, os elementos que embasavam a onda da rejeição inicial da igreja seriam justamente as obras de arte como bens integrados, de Portinari e Ceschiatti, “que não se coadunariam com o espírito da arte religiosa dominante entre nós naquele momento” (Fabris, 2000, p. 201). Decidido a não consagrar a igreja, o arcebispo faz uma proposta que soa como uma espécie de desafio: instalar no local um museu de arte moderna, de modo a contentar “uma corrente, não desgostando a outra”. Todos “ficariam com o espírito tranquilo, uns servindo sua arte, outros trabalhando na seara do Senhor, sem outra preocupação além de serem úteis” (Jornal A Noite, 1946, apud Fabris, 2000, p. 187).

Entretanto, no ano de 1949 Fabris (2000) identifica o gradual deslocamento do discurso da recusa para a consagração da igreja com a utilização do conjunto do eixo cultural (arte) para o eixo dos costumes, observada nos discursos do frade Sebastião Tauzin, importante filósofo atuando no Brasil. Naquele ano, o frade, “ignorando o aspecto cultural que a polêmica tivera até aquele momento” dissolve o discurso de recusa do conjunto num “fato de comportamento e cria uma dissociação entre um bairro voltado às diversões e a necessidade de um conforto espiritual” (Neves, 1997, p.193 *apud* Fabris, 2000, p.190).

Mesmo com essa gradual aceitação da arte, em 1947 ainda se deliberava sobre a continuidade de obras de manutenção na igreja, que já apresentava problemas estruturais (Fabris 2000). O abandono em que se encontrava a igreja era amplamente denunciado pela imprensa da época, incluindo jardins, estrutura e obras de arte. Essa situação estabeleceu debates entre políticos e representantes da sociedade sobre a responsabilidade da gestão da igreja e dos demais edifícios do conjunto. Também se discutia sobre a destinação e utilização dos equipamentos culturais em conformidade com suas possibilidades, pela sociedade (Fabris, 2000). Dessa forma, nesse mesmo ano, ainda sem utilização, foi realizado o tombamento preventivo da igreja, pelo SPHAN (IPHAN - SPHAN, 1947).

O tombamento foi emblemático e inédito, uma vez que a igreja foi a primeira edificação moderna tombada e a ação foi executada apenas um ano após a finalização de sua construção (Fabris, 2000). A ação representa a consolidação do reconhecimento do monumento histórico, vinculado à atribuição de valores intelectualmente estabelecidos, no caso, como obra de arte (Riegl, 2014). A ação teve como motivações a polêmica em torno de sua destinação incerta e consequente estado de abandono, os riscos estruturais precoces decorrentes de problemas construtivos e pelo reconhecimento nacional e internacional de seu valor como monumento e parte do conjunto da Pampulha (Fabris, 2000).

Indo na contramão do reconhecimento dos problemas do conjunto, o Relatório do Prefeito Otacílio Negrão de Lima para o Governo do Estado, no ano de 1948, informa que tinha mantido a proteção dos edifícios da Pampulha com cuidado e que os jardins do conjunto estavam sendo conservados. Sobre a igreja, informa que foram dispensados cuidados especiais uma vez que, após o tombamento, o teto da igreja apresentou rachaduras, estava provisoriamente recoberto com lonas e que seria reconstruído sob a coordenação do IPHAN (APCBH-PBH, 2018b, p, 141). O Inventário de Proteção do Acervo Cultura (IPAC), elaborado pelo IEPHA para a igreja, sob número IPAC 2366 traz a informação de que ela passou por reformas nos anos de 1954, 1956 e 1980 (IEPHA-IPAC, 1985).

Em 1954, o rompimento da barragem da Pampulha acrescenta mais um agravante à situação precária do conjunto e que, indiretamente, é responsável pela dispersão e movimentação das obras de arte. Além da situação de abandono e gestão precária das edificações, o acidente gerou danos estruturais nas edificações agravando ainda mais a má condição do bairro e do conjunto (Fabris, 2000). Sem uma atuação efetiva para sua conservação, as edificações se arrastavam entre discussões políticas e a arquitetura sofria afetada em vários pontos, “rachaduras na estrutura de cimento armado, infiltrações no revestimento do teto, vidros quebrados” (Fabris, 2000, p. 191).

Os danos estruturais aparentes na igreja naquele ano foram recuperados pelo SPHAN, “sob a orientação de Sylvio de Vasconcellos e constaram da retirada do forro para a colocação de calhas na laje e mudança dos vidros” (IEPHA, 1984a, p. 47). O recurso para a manutenção não veio da prefeitura, e sim, liberado pelo governo do estado de Minas, na figura de Juscelino Kubistchek.

Apenas dois anos depois o Jornal Estado de Minas já noticiava que a igreja necessitava de “reparação das fendas nas paredes, fundição de nova marquise, trabalhos de recuperação nas

paredes internas e restauração das paredes cobertas de azulejos” (Quase, 1956, p.5, *apud* IEPHA, 1984a, p. 47).

Treze anos após finalização da construção da igreja, em 1959, ela foi consagrada com a doação da igreja e da área adjacente à Cúria Metropolitana, confirmando a aceitação do templo. A justificativa para a aceitação se deve ao fato de o caráter mundano originário do bairro ter se alterado. “Acontece, porém que com a proibição do jogo e o fechamento do cassino e das *boites*, o ambiente na Pampulha é agora outro e a Igreja se dispôs com seu velho equilíbrio e bom senso a reexaminar o caso” (Estado de Minas *in* Fabris, 2000, p. 193).

Mosaicos das fachadas laterais da igreja São Francisco de Assis

Paulo Werneck (1907-1987), ilustrador autodidata, foi pioneiro na aplicação do mosaico abstrato incorporado ao revestimento parietal, na arquitetura modernista brasileira, como obra de arte moderna (Pontual, 1969). O próprio artista arrisca a conjecturar que, até então, não se tinha conhecimento do emprego do mosaico “nessa ligação estreita com a nova arquitetura” (Werneck, 1955, p. 11).

A igreja é revestida pelas pastilhas azuis em toda a área externa das abóbadas sendo que, nas laterais correspondentes à nave, foram inseridas, numa posição central, as composições abstratas que compõem os painéis de Paulo Werneck (Figura 21 e 22). As formas orgânicas e alongadas são distintas em cada uma das fachadas e são posicionadas nas porções centrais longitudinais e montadas em pastilhas brancas e de tons de azul e recortadas em pequenas formas quadrangulares (Figura 23B).

Uma vez que as formas não são delimitadas por molduras a composição faz com que figura, fundo e estrutura se integrem e se confundam (Figura 23B). Possuem assinatura, também em pastilhas recortadas, formando as iniciais “P.W.” nos cantos inferiores direitos, junto aos elementos centrais (Figura 23A).

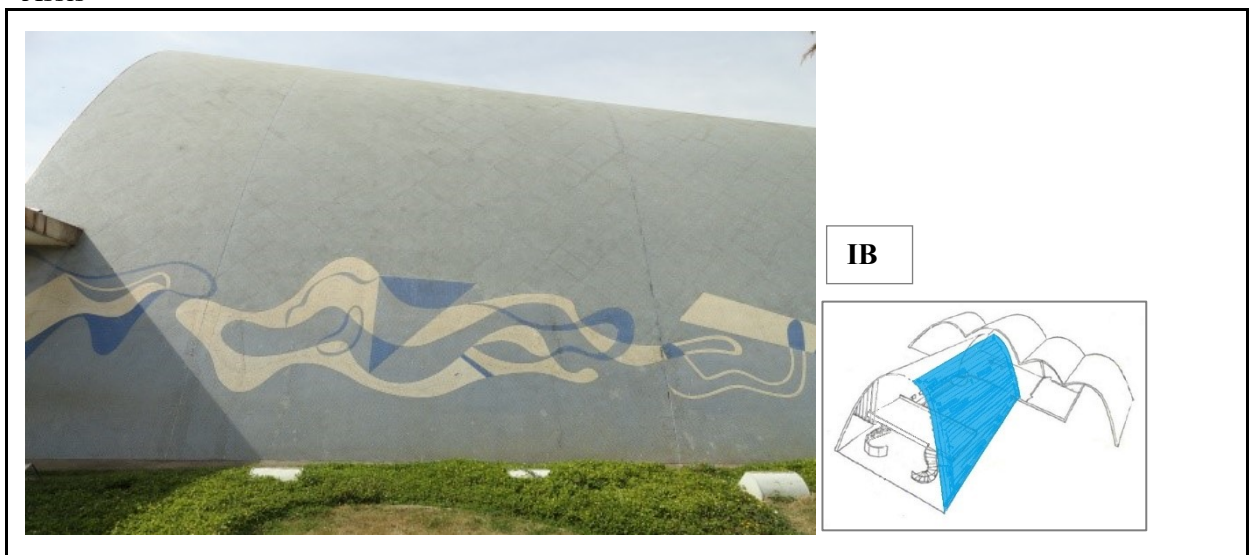
Figura 21 – Mosaico de Paulo Werneck na fachada lateral da esquerda da igreja de São Francisco



Fonte: Foto da autora, 2025.

Nota: Mapa-chave de vista isométrica da igreja indica a posição ocupada pela obra, na fachada lateral esquerda, observada a partir da fachada da entrada principal.

Figura 22 – Mosaico de Paulo Werneck da fachada lateral do lado direito da igreja São Francisco de Assis



Fonte: Foto da autora, 2025.

Nota: Mapa-chave de vista isométrica da igreja indica a posição ocupada pela obra, na fachada lateral direita, observada a partir da fachada da entrada principal.

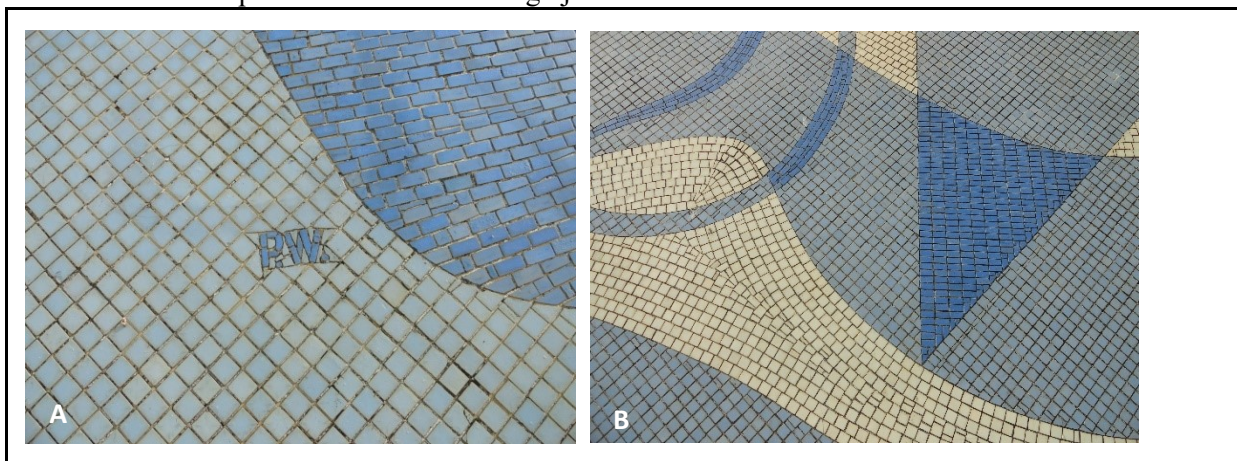
Na época da construção da igreja, a imprensa noticiava a intenção estética moderna de apresentação da arte, desobrigada da tradicional figuração e utilizando-se de novos suportes (Maurício, 1955). Paulo Werneck, em entrevista à Revista Módulo no ano de 1955, explica a sua intenção ao utilizar o revestimento sob a perspectiva de resgatar uma tradição na

linguagem moderna relatando que o “mosaico, de mais antiga tradição e abandonado durante séculos ou reduzida à função de imitar a pintura religiosa” (Werneck, 1955. p. 11).

A ideia modernista de procurar novos materiais, produtos, técnicas incluindo novos suportes, maiores dimensões e buscando a integração com outras formas de arte popularizaram o emprego das pastilhas na arquitetura moderna. Ao mesmo passo, o uso desse material foi um desafio para os artistas que se propuseram a criá-lo, como relatado por Werneck (1955):

Êsse material, inteiramente novo para mim, não me decepcionou. Vencidas as primeiras dificuldades – que não foram pequenas – tive a alegria de ver tôdas as minhas intenções correspondidas. Assim, o desenvolvimento da criação artística, desde os primeiros esbôços; o projeto básico; a montagem do painel, quando cada pedra colocada corresponde a um toque de pincel; o assentamento na parede e o trabalho que surge enfim definitivamente incorporado ao prédio; a certeza de que as côres que agora brilham aos nossos olhos são inalteráveis e que resistirão ao sol e à chuva, ao calor e ao frio, à pátina do tempo e aos movimentos do suporte, sejam êles de alvenaria ou concreto – tudo isso proporciona ao artista esplêndidas emoções que compensam de sobra a árdua tarefa concluída; porque, é oportuno dizer, trabalhar em mosaico é muito duro (Werneck, 1955, p.11).

Figura 23 – Detalhes da assinatura de Paulo Werneck e aplicação de diferentes tamanhos e orientações das pastilhas na fachada da igreja de São Francisco de Assis



Fonte: Foto da autora, 2025.

Legenda: A) Detalhe da composição na fachada lateral direita; B) Detalhe da assinatura em pastilhas cerâmicas na lateral esquerda.

O desenvolvimento da produção industrial de revestimentos e pastilhas cerâmicos serviu à arte de Paulo Werneck como possibilidade de novas formas de criação, mesmo que, naquele período, ainda com pouca oferta de cores e formatos. O uso das pastilhas, como *tesselas*, possibilitou a mudança da linguagem estética para as fachadas das edificações modernas. Nas edificações do ecletismo e primeiros prédio modernos, as fachadas eram finalizadas com pinturas e relevos; “o mosaico como material, resolveu o problema da cor inalterável nos

edifícios modernos, despojados do rendilhado do claro-escuro dos relevos ornamentais” (Werneck, 1955, p.11).

Diferente das demais obras de arte encontradas no Pampulha, os mosaicos de Paulo Werneck foram construídos em formas abstratas e sucintas e, como o próprio artista reconhece, de influência cubista, sem a imitação de formas naturais. “Êles não contêm símbolos nem alegorias. Destinam-se a alegrar, enriquecer ou mesmo iluminar certas paredes. Ligam-se, portanto, à tradição decorativa que recebemos dos colonizadores – o arabesco” (Werneck, 1955, p.11).

Na obra do artista são observados traços que indicam um alinhamento formal e conceitual com as ideias concretistas, principalmente na temática abstrata geometrizada e composição de grandes proporções. A obra, preocupada com a dinâmica visual, reforça a autonomia da parceria estabelecida entre a construção e obra de arte e, ao revestir a fachada estabelece uma ponte de ligação, por meio da arte, entre exterior e interior da edificação, numa linguagem universal e num conceito visual das formas harmoniosas em cores planas e rebaixadas.

Do ponto de vista material e tecnológico, o revestimento extenso empregado em toda a fachada revela e reforça as novas possibilidades da integração entre arte e produção industrial tanto na linguagem estética quanto na sua função como revestimento.

As pinturas de Cândido Portinari

O pintor Cândido Torquato Portinari (1903 - 1962) já tinha sua carreira consolidada e reconhecida internacionalmente em meados da década de 1930 e, nos anos 40, sua obra passou a demonstrar maior preocupação social ao apresentar os dramas cotidianos do povo brasileiro ou mesmo as angústias gerais de uma humanidade que vivenciou duas guerras (Pontual, 1969).

Em 1942 tiveram início às tratativas entre Portinari e Niemeyer para a execução do projeto da Pampulha (Fabris, 2000). O artista havia trabalhado anteriormente como pintor e muralista na obra do MES, no Rio de Janeiro, sendo convidado diretamente por Oscar Niemeyer, que intermediou com JK as negociações para sua contratação para a Pampulha (Fabris, 2000).

Naquele momento, a experiência profissional de Portinari aliada à relativa liberdade de criação oferecida pelo no projeto colocaram a igreja como o espaço ideal para o artista

apresentar as novas possibilidades de arte moderna, conforme relato de Juscelino Kubitschek (1976):

Portinari sentiu-se emocionado e passou a fazer croquis do que lhe vinha à cabeça. As paredes permaneciam como eram – paredes comuns, apenas pintadas de cinza-claro, que é uma cor neutra, em condições de servir de fundo para o que pretendia pintar. Criaria, em seguida, uma série de telas, em cores vivas, reproduzindo as diferentes fases da Via-Sacra de Cristo, no seu trajeto para o Calvário; um batistério, em alto-relevo, a ser colocado à esquerda de quem entrasse. Azulejos, desenhados por ele, com motivos religiosos, para o lado externo das paredes; e um grande painel, afresco, mostrando São Francisco numa de suas atitudes características, que serviria de fundo para o altar (Kubitschek, 1976, p. 63).

Assim, a atuação de Portinari se deu em três frentes distintas na realização das obras de arte da igreja. Elaborou os projetos pictóricos, também identificados como maquetes (Projeto Portinari, s.d.) e participou da produção dos murais sobre azulejos que revestiriam as estruturas arquitetônicas da fachada e dos ambientes que demarcam o interior do templo: batistério, confessionário, púlpito, supedâneos laterais que marcam a nave e o guarda-corpo do coro. Além desses elementos, Portinari planejou e executou a pintura mural que desempenha as funções do retábulo-mor e altar na igreja tradicional, e fez os 14 quadros, em pinturas cavalete, da Via Sacra.

Pintura mural sobre azulejo na fachada cega voltada para a Lagoa da Pampulha

O combinado para a realização dos serviços, segundo correspondência de 1942 trocada entre artista e arquiteto, seguiria a ordenação e pagamento, primeiro da elaboração de “estudo dos croquis”, por metro quadrado e, após a aprovação, se daria a contratação e execução (Fabris, 2000, p. 183). A produção dos azulejos foi iniciada pela emblemática pintura da fachada posterior (Figura 24), que reveste todo o espaço abaixo dos arcos, com algumas passagens da história de São Francisco.

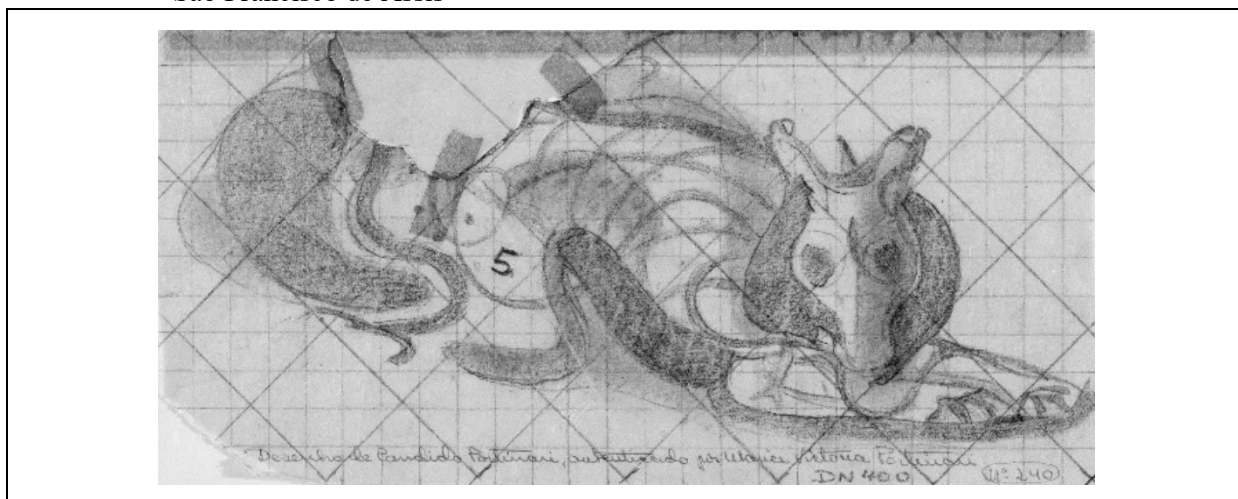
Figura 24 - Vista da fachada cega da igreja de São Francisco de Assis com os azulejos pintados de Cândido Portinari



Fonte: Foto da autora, 2025.

Nota: Mapa-chave de vista isométrica da igreja indica a posição ocupada pela obra.

Figura 25 – Estudo de Portinari para o desenho do lobo sobre os azulejos da fachada cega da Igreja de São Francisco de Assis



Fonte: Acervo Projeto Portinari, s.d.

As cenas da vida de São Francisco foram pintadas tons de azul ultramarino, tendo como suporte azulejos. Criando camadas pictóricas sobrepostas, Portinari insere e envolve as cenas com personagens figurativos em formas orgânicas e acrescenta mais uma nuance sobre essa composição ao traçar uma grade, formada por quadrados posicionados na diagonal, simulando

azulejos pintados sobre os azulejos reais. O planejamento desse traço pode ser observado também no estudo para o lobo para a fachada (Figura 25). Essa mescla de elementos tradicionais adaptados a uma linguagem moderna representa e corrobora a estratégia da representação iconográfica pretendida de valorização da cultura local. A utilização do azulejo como suporte, nessa tonalidade de azul, foi amplamente empregada no período colonial brasileiro, reforça a observação do historiador Germain Bazin que, ao conhecer a Pampulha, em 1946, identifica ali o ritmo barroco, agora observado nos azulejos da empina (Fabris 2000).

Ao mesmo tempo a constatação de que a repetição do tema azulejar vem reforçar a caracterização da arquitetura moderna brasileira que, segundo Goodwin (1943, p.90), “deve muito do seu cunho particular ao uso imaginoso de azulejos”. Na Pampulha, por meio do diálogo com aqueles de padrão de repetição das demais edificações, os azulejos azuis pintados por Portinari na igreja reforçam a unidade e coerência ao conjunto.

O Projeto Portinari¹⁸, instituído pela família do artista, mantém disponível em sua página na internet abundante material sobre a vida e a obra do artista, com estudos detalhados, croquis e correspondências trocadas por Portinari e Paulo Rossi Osir e outros envolvidos no processo (Figura 26).

Figura 26 - Pintura da maquete final para os azulejos do mural da fachada cega da igreja São Francisco



Fonte: Projeto Portinari, 1944.

Nota: Maquete para o painel de azulejos “São Francisco de Assis” Pintura a guache e a óleo / papel. Número do Projeto Portinari [FCO 2474]

¹⁸ O acervo da Associação Cultural Candido Portinari / Projeto Portinari é composto de documentos museográficos, audiovisuais, sonoros, iconográficos e textuais, produzidos e acumulados desde os anos 1920, de atuação artística de Candido Portinari, até os dias atuais, com a produção de material para a difusão cultural de seu conteúdo. As condições de acesso aos documentos se dão via digital, pelo portal, que contém registro das mais de 5.200 obras de Candido Portinari e de toda a massa documental catalogada e digitalizada. Disponível em: <https://www.portinari.org.br/> (Brasil. Ministério da Gestão e da Inovação em Serviços Públicos. Conselho Nacional de Arquivos).

Paulo Rossi Osir fundou a empresa Osirart, em São Paulo, no ano 1940 (Pontual, 1969), especializada na pintura de azulejos. Essa experiência havia sido adquirida anos antes com a execução dos painéis de Portinari para o MES, e, para tanto, a empresa desenvolveu a técnica da queima dos azulejos e que lhe rendeu, também, projeção artística nacional (Fabris, 2000). Juntamente com Portinari, Paulo Rossi trabalhou nas diretrizes para a produção dos azulejos, acompanhando conceitual e tecnicamente sua elaboração (Projeto Portinari, s.d.).

Os azulejos da fachada, instalados em julho de 1944, apresentam inscrição que indica a participação de Paulo Rossi Osir (1890-1959), de Mário Zanini e de E. L. Germek em sua execução (Fabris, 2000) (Figura 27).

Figura 27 - Detalhe da assinatura e dados da produção da pintura, no canto inferior direito



Fonte: Foto da autora 2025.

Nas correspondências trocadas entre os artistas durante a execução dos painéis, muitas vezes minuciosas, são revelados detalhes técnicos e problemas enfrentados na produção dos azulejos por meio de discussões sobre recursos técnicos, ideias e soluções para a implantação dos painéis (Projeto Portinari, s.d.). Paulo Rossi reconhece, em suas correspondências, a tradição do azulejo herdada dos portugueses, principalmente da época colonial e que perdurava aquele momento. Nelas o artista explica que justamente era “dessa tradição é que eu desejava libertar-me e tanto da técnica como do assunto, a fim de encontrar algo que diferenciasse a nossa arte decorativa da portuguesa e da dos outros povos americanos” (Osir, 1943, p. 8).

Murais pintados sobre azulejos que demarcam os ambientes internos do templo religioso

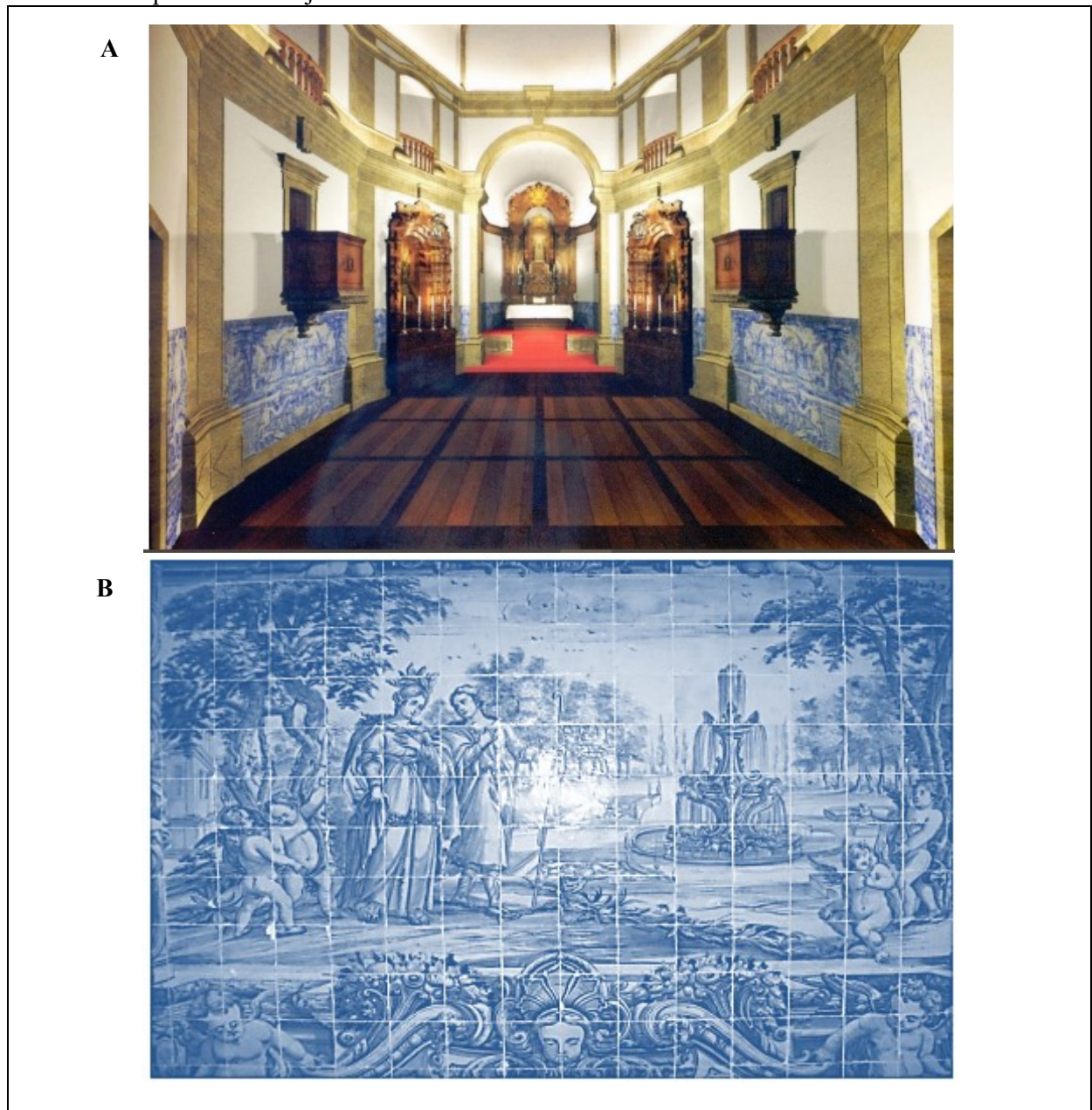
Na sua visita ao Brasil, Le Corbusier já havia chamado a atenção dos arquitetos modernos sobre a “beleza e a funcionalidade do azulejo, presentes no interior das edificações coloniais, que aprendera a apreciar na igreja da Glória do Outeiro” (Fabris, 2000, p. 202).

Os azulejos empregados na igreja do Rio de Janeiro, atribuídos à oficina do mestre ceramista Valentin de Almeida, são “painéis historiados que substituem a talha como ornamentação e decoração da nave, do altar-mor, da sacristia e do coro da igreja” (Vasques, 2011) (Figura 28). Com desenho figurativo em tons de azul, repletas de iconografias que narram cenas sacras ou que se relacionam ao orago da igreja, os painéis demarcam os espaços do interior do templo, com as intenções de encantar ao mesmo tempo em que estrutura e organiza a catequese da retórica católica.

O mesmo ocorre na programação visual do interior da igreja da Pampulha. No aspecto composicional e material a referência estética da igreja do Rio de Janeiro se assemelha aos azulejos pensados por Portinari e pintados à mão pela equipe da Osirarte, que, na Pampulha, demarcam os ambientes do batistério (Figura 29 – III a), confessionário (Figura 29 – III b), púlpito (Figura 29 – III c), supedâneos laterais da nave (Figura 30 – III a), e guarda-corpo do coro.

No aspecto da linguagem artística e da função simbólica nota-se a mesma afinidade entre os dois templos uma vez que as cenas que revestem os espaços internos das igrejas narram passagens do batismo de Cristo, anjos e São Francisco falando aos pássaros, ambas executadas em traços finos e delicados, em tons do mesmo azul colonial.

Figura 28 - Interior da igreja de Nossa Senhora da Glória do Outeiro, no Rio de Janeiro e detalhe do painel de azulejos da nave



Fonte: Vasques 2011, p. 35 e 51.

Legenda: A) Vista geral do interior da nave;

B) Detalhe do painel de azulejos pintados no primeiro quadro da nave, do lado da epístola (à direita).

Figura 29 – Pintura sobre os azulejos de revestimento do batistério, confessionário e púlpito



Fonte: Fotos da autora, 2018.

Legenda: A) Batistério; B) Confessionário; C) Púlpito.

Figura 30 – Azulejos pintados nos supedâneos laterais da nave e no guarda-corpo do coro da igreja de São Francisco de Assis



Fonte: Foto da autora, 2025.

Nota: Mapa-chave de vista isométrica da igreja indica a posição ocupada pela obra.

Legenda: A) Supedâneo na lateral esquerda da nave; B) Guarda-corpo do coro.

A observação possibilitada pelo confronto entre os desenhos das ‘maquetes’¹⁹ e a execução pictórica dos azulejos na igreja da Pampulha é a semelhança entre os modelos projetados e o resultado obtido nos painéis instalados, que refletem o cuidado da produção (Figuras 31 e 32). Segundo relato de Alfredo Volpi, a pintura no azulejo era feita a partir de esboços em papel

¹⁹ No site do Projeto Portinari os estudos e croquis do artista para o desenho dos azulejos, vinculados à distribuição e montagem das peças de azulejo é denominada de maquete (Projeto Portinari, s.d.)

de seda perfurados com alfinete ao longo dos traços, possibilitando que os biscoitos (azulejo antes da queima) fossem pontuados por meio da ação de carvão em pó aspergido sobre os furos (Lemos, 1984).

Figura 31 - Montagem apresentando a seqüência dos azulejos do batistério da igreja São Francisco



Fonte: Montagem a partir de fotos da autora, 2025.

Figura 32 – Maquete de Portinari para a pintura O Batismo de Jesus, do batistério da igreja de São Francisco



Fonte: Projeto Portinari, s.d.

Nota: O Batismo de Jesus, 1944. Identificação no Projeto, FCO: 2527 e CR: 2015. Maquete realizada por Portinari, em 1944, à guache e grafite sobre papel, para o batistério da igreja São Francisco.

Participaram do projeto de construção dos azulejos, trabalhando na Osirarte, Alfredo Volpi, Mário Zanini e Hilda Carioba (Pontual, 1969). Nos trabalhos desenvolvidos na Osirarte, além da valorização da arte e cultura nacionais, a produção dos artistas buscava também a divulgação dessa arte no cenário internacional, na mesma linha de reconhecimento mundial que vinha recebendo a arquitetura brasileira como arte (Osir, 1943).

O Acervo Fazendário de Belo Horizonte possui documentos referentes aos painéis de azulejos, entre recibos e correspondências da contratação e execução dos serviços (APCBH-PBH, 2005). Neles estão descritos aspectos da técnica construtiva sendo que, na proposta dos serviços, Paulo Rossi informa que “o dito painel será executado na técnica tradicional, sob esmalte, cosido à temperatura de 1.200° nos fornos da I.R.F. Matarazzo, cujos biscoitos serão ocupados para pintar”²⁰. Outro documento é o pagamento a Bruno Laan, entre 15/08/1944 a 29/08/1944, e cuja descrição cita: “Ref. serviço de confecção de azulejos desenhados por Cândido Portinari, para a Igreja São Francisco de Assis, não apresenta maiores descrições além da informação em referência”²¹ (APCBH-PBH, 2005, p. 300).

Originariamente projetados em croquis e maquetes, os desenhos eram ampliados para o tamanho natural por pintura a pincel, por artistas, diretamente sobre os biscoitos montados em grupos e levados para a queima. Nas cartas de Rossi a Portinari, foram descritos problemas como o refazimento de peças estragadas ou quebradas. Além disso, ocorreram também problemas decorrentes da instalação dos azulejos, como relatado por Fabris (2000), também e carta de Paulo Rossi Osir:

Fiquei em Belo Horizonte mais tempo do que tinha calculado, pois a parede onde colocar os azulejos estava torta e precisou reboca-la nas partes que faziam diferença – também os perfis dos arcos não correspondiam as medidas do desenho que me foi entregue, e no grande arco ficaram modificadas de todos os lados, mais ou menos, 25 centímetros. – que fazer? Certamente o remate não será tão bonito, mas serve, pois as figuras não foram sacrificadas. *Paciência* (Osir, 1944 *apud* Fabris, 2000, p. 186).

Por fim, em 1945, foram preparados os azulejos que complementam os espaços internos quando Osir solicitou a Portinari “o envio das partes abstratas dos dois degraus do interior” e que correspondem ao desenho de peixes e pássaros (Fabris, 2000, p. 186). Esses elementos pintados à mão têm seu desenho imitando azulejos de padrão de repetição aplicados em losangos e fazem a ligação entre todos os ambientes da igreja. Eles correspondem aos supedâneos laterais da nave revestidos junto ao chão com o desenho de pássaros na face superior e peixes nadando em um fluxo contínuo na faixa lateral (Figura 21A). De

²⁰Proposta para a execução em azulejos da composição de Candido Portinari para a igreja da Pampulha de Belo Horizonte, endereçada a Juscelino Kubitschek por Paulo Rossi Osir em 16 de março de 1944 (APCBH-PBH, 2005).

²¹APCBH-PBH. Arquivo Público da Cidade de Belo Horizonte. Prefeitura de Belo Horizonte (MG). Recibo de pagamento na caixa CC.03.01.01 – 56. Dossiê 934, p. 300 a 302.

composição semelhante, elevados no alto do guarda corpo do coro, os azulejos apresentam desenhos de pássaros em voo alinhado (Figura 21B).

Pintura parietal do Altar-Mor

Na capela-mor, a pintura mural executada à têmpera sobre argamassa fica situada na parede de fundo da igreja, no local tradicionalmente dedicado ao Altar-Mor (Figura 33). A obra é datada de 1945 e assinada por Portinari, no canto inferior esquerdo. Foi contratada pela prefeitura de Belo Horizonte, juntamente com as pinturas dos azulejos e a confecção da Via Sacra. Retomando as referências à igreja da Glória do Outeiro, no Rio de Janeiro, Fabris (2000) observa que, ao criar a pintura à têmpera em tons rosados que fecha a capela-mor, “Portinari parece querer criar uma continuidade entre o interior e o exterior do edifício. A vida de São Francisco desdobra-se, como no Renascimento, em vários episódios que culminam no gigantesco painel do Altar” (Fabris, 2000, p. 202).

Figura 33 – Pintura do Altar-Mor da igreja com representação de São Francisco de Assis



Fonte: Foto da autora, 2025.

Nota: Mapa-chave de vista isométrica da igreja indica a posição ocupada pela obra.

Os trabalhos de pintura para a igreja são descritos na correspondência do artista, em 30 de novembro de 1944, ao prefeito de Belo Horizonte, tendo como portador Oscar Niemeyer. Portinari discrimina os serviços a serem executados, contemplando: “Azulejos – pintura para

os azulejos interiores (baptistério, púlpito, etc.); Via Sacra-14 quadros de 60 x 60 e Pintura mural – Pintura afresco na parede da capela-mór (50 metros)” (APCBH-PBH, 2005, p. 84).

O Projeto Portinari disponibiliza também diversos estudos e croquis para a realização da pintura (Figura 34). No mesmo site se encontra cópia digitalizada da correspondência de Portinari a Oscar Niemeyer enviando orçamento para realização da pintura da Igreja da Pampulha, datada de 14 de outubro de 1943.

Figura 34 – Maquete para a pintura do mural ‘São Francisco se despojando das vestes’, de Cândido Portinari



Fonte: Projeto Portinari. São Francisco, 1944.

Nota: Pintura a óleo sobre tela, de Cândido Portinari. FCO: 3352_CR: 2029.

Cedro (2005) relata notícia no Jornal Folha de Minas, de 1945, que informa sobre a equipe encarregada dessa pintura, que foi realizada após a finalização da área externa. A equipe contou com o pintor, gravador, cenógrafo e ilustrador Tomás Santa Rosa (1909-1956) e com o pintor, escultor, gravador e ilustrador José Machado Morais, que havia sido discípulo de Portinari (1921- 2003) (Pontual, 1969).

Encontram-se nesta capital, desde anteontem, os conhecidos pintores brasileiros Cândido Portinari, Santa Rosa e José Morais, contratados pela prefeitura municipal para a parte decorativa da igreja de São Francisco de Assis na Pampulha, dentro do programa do governo mineiro que é tornar cada edifício público daquele bairro um exemplo marcante de arte moderna (Folha de Minas, 1945, p. 2 *in* Cedro, 2005, p.4).

Esses profissionais trabalharam em diversas parcerias. A amizade entre Portinari e Santa Rosa datava de 1932, quando este trabalhou como auxiliar de Portinari no acabamento de vários murais, no Rio de Janeiro (Silva, 2021). Outro artista que teve na Pampulha uma experiência fundamental para a consolidação de seu entendimento filosófico e artístico da união entre arte e arquitetura foi o pintor, escultor e desenhista Athos Bulcão (1918-2008) (Saldanha, 2011).

O artista teve profícua e importante produção na arte moderna, criando painéis pictóricos, pinturas de azulejos em murais instalados como obras de arte nas edificações, principalmente a partir da parceria estabelecida com Niemeyer, especialmente em Brasília. Convidado pelo pintor Cândido Portinari para trabalhar como seu assistente na pintura do Altar da Igreja da Pampulha (CCBB, 2018-2019), Athos Bulcão descreve a parceria entre Oscar Niemeyer e o grupo que se formou em torno daquela construção, em registro na exposição de 100 anos do seu nascimento, no ano de 2018.

Eu desenhava na casa do Burle Marx, enfim, ajudava a esticar telas, fazer coisas assim bem artesanais, para aprender a pintar em tela, seguindo a formação do pessoal do Portinari. Eu estava um dia fazendo uns desenhos a guache e o Oscar entrou lá para falar um assunto qualquer com o Roberto, e disse: “O que é isso?”. Eu respondi. E ele: “Ah, que coisa bonita. Vamos fazer um azulejo com isso”. Foi o Oscar que me orientou muito no começo nestes problemas de visualidade, de espaço, distância. Isso eu aprendi com ele. Ele falou uma vez que o Lucio Costa tinha posto ele no caminho, nos trilhos, na maneira de desenhar. E foi o Oscar quem me botou nos trilhos nesta parte do pensamento de arquitetura (Bulcão *in* CCBB, 2018-2019, p. 183).

A obra conhecida como "São Francisco se despojando das vestes", retrata São Francisco de Assis despojado das suas roupas, tendo um cachorro ao seu lado. A representação, inovadora chocou a sociedade tradicional e a família mineira da época sendo um dos argumentos para a não consagração da igreja (Fabris, 2000). Por outro lado, em defesa da representação do Santo na Igreja, a artista e crítico da arte, Quirino Campofiorito (1976), escreve no artigo “As Artes Plásticas na Arquitetura Moderna Brasileira” para a Revista Módulo Brasil Arquitetura destacando o mural:

Cujas formas inesperadas oferecem aos soberbos murais de Portinari condições especiais e singulares a amplas e movimentadas composições, não apenas no painel de azulejos que recobre a fachada, como o interior, executado à têmpera e criteriosamente subordinado aos ritmos sugeridos pela curvatura da imensa parábola. Em ambas as composições, Portinari comporta-se decididamente como o entusiasta muralista que sempre demonstrou ser. Não apenas sustenta uma liberdade pictórica e compositiva que, sem escapar totalmente a moldes clássicos, faz aberturas decididas para a temática religiosa, sem lhe diminuir o conteúdo espiritual. Uma revisão da representação mística longe da vulgaridade a que há

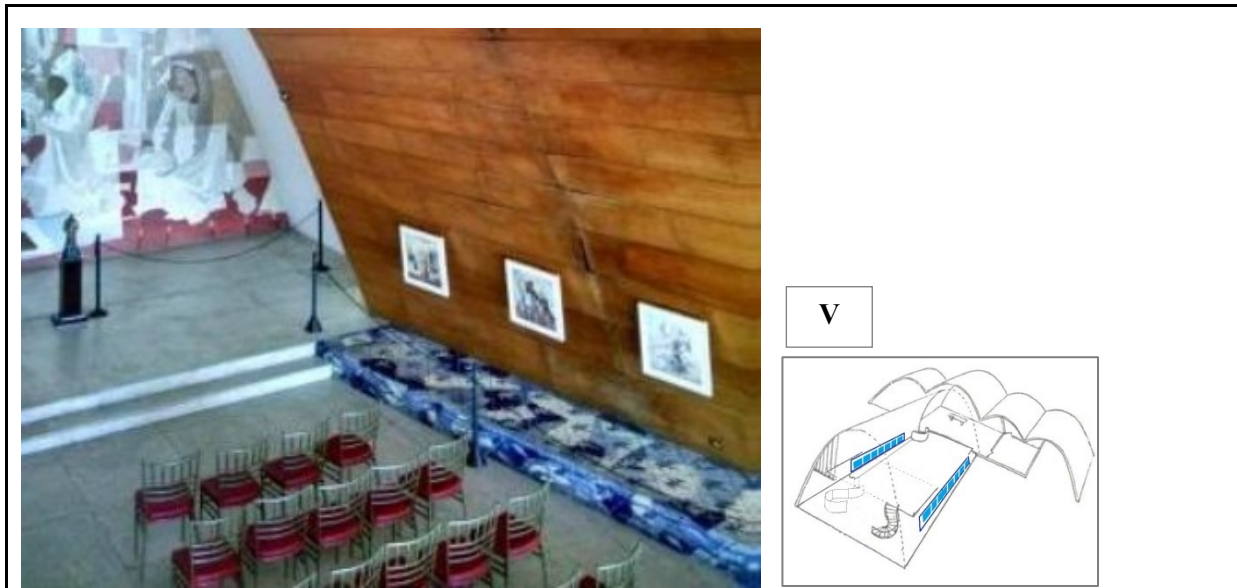
muito tinham chegado as representações litúrgicas pelo academismo bastardo. São Francisco, numa impressionante imaginária, impõe-se à solidariedade humana, distanciando-se sobre o grupo de seus arrogantes carrascos (Campofiorito 1976, p.55).

Outro conjunto considerado como bem integrado, mesmo que categorizados como pinturas de cavalete, ou seja, executado suporte portátil, é o da Via Sacra, que foi conceitualmente concebido para estar fixado à estrutura da igreja.

Quadros da Via Sacra

As 14 obras que compõem o conjunto são quadros, realizados na técnica de têmpera sobre placa de madeira por Portinari (Figuras 35 e 36) e encomendadas ao artista em 1944, pela Prefeitura de Belo Horizonte, conforme documento de pagamento existente no acervo fazendário da Prefeitura de Belo Horizonte²²(APBH-PBH,2005, p.84).

Figura 35 – Instalação dos quadros da Via Sacra na parede lateral direita da nave da igreja de São Francisco



Fonte: Foto da autora, 2019.

Nota: Mapa-chave de vista isométrica da igreja indica a posição ocupada pela obra.

²² Catálogo de Fontes. A Pampulha no acervo fazendário do Arquivo Público da Cidade de Belo Horizonte: 1936 - 1947 : - Belo Horizonte : ACAP-BH / APCBH, 2005. Entrada 1123 Dossiê. Pagamento a Cândido Portinari. Ref. parte dos serviços de pintura executados na Igreja São Francisco de Assis - 30/11/1944 a 06/12/1944, p. 525 a 527.

Assim como na igreja, os quadros também passaram por dificuldades de aceitação e dividiram as opiniões sobre sua apresentação. Foram impedidas de ser devidamente instaladas na igreja e “confinada nos arquivos da municipalidade” (Fabris, 2000, p. 191).

O prefeito seguinte, Franzem de Lima, determina a guarda do conjunto em caixa-forte da prefeitura. Em 1947, por ocasião do 2º Congresso Brasileiro de Escritores, a Via Sacra é exposta no salão nobre da prefeitura. Naquela ocasião, uma comissão de intelectuais e artistas, entre os quais Niemeyer, dirige um apelo a Franzem de Lima, do qual resulta a colocação dos catorze passos na igreja (Fabris, 2000, p. 191).

A matéria da revista *A Casa*²³, do Rio de Janeiro, intitulada ‘A famosa igreja da Pampulha’, de Milton Pedrosa (1948), reitera a história da igreja que se mistura com a das obras. A reportagem fala do abandono da igreja, do desmantelamento de seus bens móveis e da iniciativa para sua preservação a partir da iniciativa de tombamento pelo SPHAN e o risco da comercialização das obras (Fabris, 2000).

Figura 36 – Estações III e V da Via Sacra de Portinari, para a igreja de São Francisco



Fonte: Foto da autora, 2019.

Fabris (2000) indica os problemas que envolveram a gestão patrimonial e as obras de arte da igreja sendo que, por um lado, existiam as “ameaças de venda por parte do prefeito Couto e Silva”, nas sucessivas mudanças de gestão política. De outro lado surgia a ameaça de compra por colecionadores e apreciadores da arte como ocorreu, por exemplo, com a proposta empresário e mecenas das artes e cultura, Raymundo Castro Maya. Alegando a preservação das obras o empresário se propôs a adquirir os quadros por preço acima do que a prefeitura

²³ Revista *A Casa*, do Rio de Janeiro, edição 290, de outubro de 1948, p. 47-49.

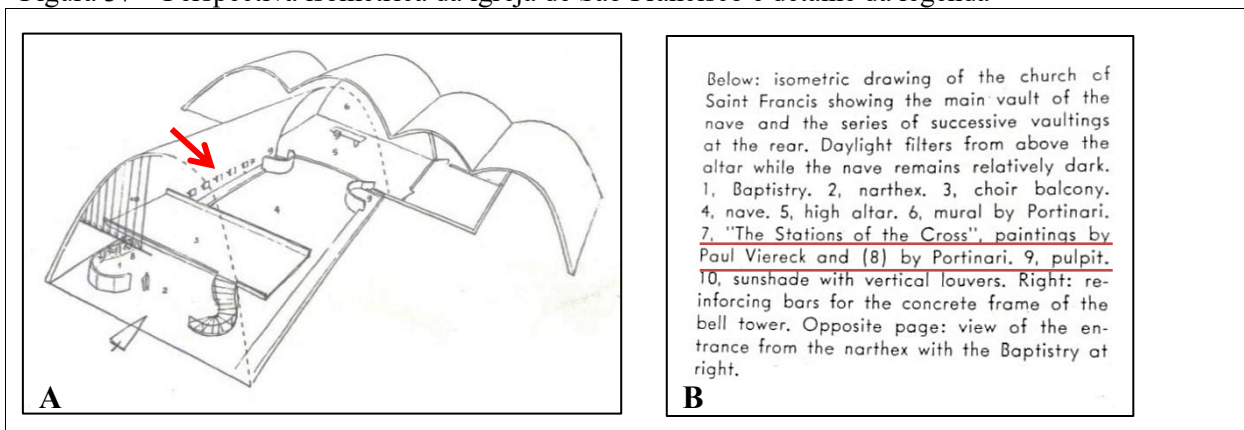
havia desembolsado. Também “o governo francês manifesta a intenção de levá-la para Paris”. Assim, sob ameaça de serem vendidos, os quadros foram guardados nos cofres da prefeitura (Fabris, 2000, p. 191).

Durante o 2º Congresso Brasileiro de Escritores, em 1947, o conjunto foi exposto no Salão Nobre da prefeitura de Belo Horizonte, no intuito de divulgar a obra. Novamente em 1951, as obras participaram da I Bienal de Arte de São Paulo, com a intercessão de Juscelino Kubitschek, que ocupava o cargo de Governador do Estado de Minas Gerais, (Projeto Portinari, s.d., CO 953). Além disso, João XXIII, entronizado Papa em 1958, solicita a JK, então presidente da República, o empréstimo da obra para ser exposta no Vaticano (Fabris, 2000).

No projeto, os quadros da Via Sacra deviam ocupar toda a extensão das duas laterais da nave, como indicado, em 1950, no livro *The Work of Oscar Niemeyer* de Stamo Papadaki. A publicação, juntamente com vista do interior da igreja, lista, no seu índice, as obras de arte como bens integrados, dentre eles: “1 – batistério, 3- guarda-corpo do coro, 6- mural de Portinari, 7 – Estações da cruz, pinturas de Paul Viereck e 8 – Portinari. 9 – Púlpito” (Papadaki, 1950, p.94).

Nessa publicação, como ocorre em diversas outras, observam-se as incorreções de atribuição de autoria para as obras de arte plástica. As “estações da cruz”, ou Via Sacra, são de autoria exclusiva de Cândido Portinari, enquanto Paulo Werneck ficou encarregado de elaborar os mosaicos das fachadas externas laterais, na região da nave (Figura 37).

Figura 37 – Perspectiva isométrica da igreja de São Francisco e detalhe da legenda



Fonte: Revista *The Work of Oscar Niemeyer*, de Stamo Papadaki, 1950, p. 94.

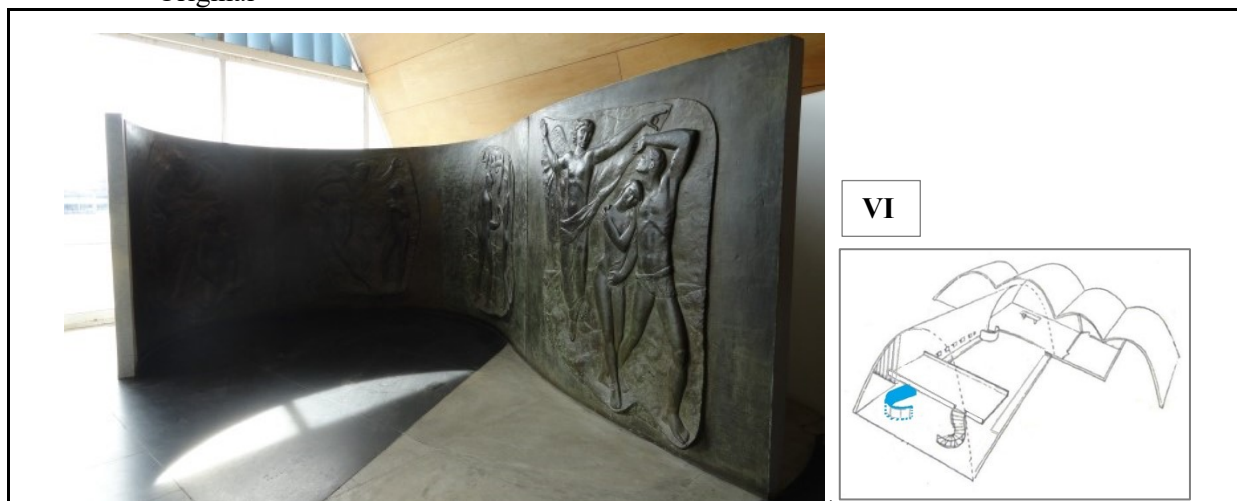
Legenda: A) Vista isométrica da igreja de São Francisco com a Via Sacra indicada no item 7;
B) Legenda com indicação do local da fixação das obras da Via Sacra.

Painel com baixos-relevos de Alfredo Ceschiatti no batistério

A obra, em baixo-relevo²⁴ é estruturada em quatro placas criadas para a igreja, assinado e datado de 1945 e traz cenas do Velho Testamento. As placas são de bronze fundido, curvadas e apoiadas sobre o chão e a parede fluante e sinuosa, no seu lado interno, formando a estrutura o batistério (Figura 38).

A obra foi executada por Alfredo Ceschiatti, natural de Belo Horizonte/MG, que ainda estudante, foi descoberto por Oscar Niemeyer, seu contemporâneo na Escola Nacional de Belas Artes do Rio de Janeiro e que lhe encomendou o painel de bronze para a igreja da Pampulha (Braga, 1976). Com o baixo relevo, seu segundo trabalho profissional, o artista é premiado com uma viagem à Europa, consolida sua carreira como escultor e tem a oportunidade de enriquecer e amadurecer sua linguagem artística (Theobaldo, 1984, p. 6).

Figura 38 – Baixo-relevo em bronze de Alfredo Ceschiatti no batistério e detalhe do painel do Pecado Original



Fonte: Foto da autora, 2019.

As cenas da obra são retratadas de modo austero e naturalista, porém de aspecto sólido e imponente, com a representação das figuras humanas numa tendência classicizante. As figuras são apresentadas em corpos nus, demarcados por linhas ordenadas e sucintas, compostas em formas equilibradas, de gestos contidos, com representação idealizada das feições de expressão circunspecta. Os quatro painéis apresentam a criação do homem, a criação da mulher, o Pecado Original e a expulsão do paraíso (Figura 39).

²⁴ Nas artes plásticas o baixo-relevo corresponde a uma escultura num só plano, onde “as formas sobressaem do fundo e são trabalhadas num relevo que representa menos da metade do volume real do modelo, em geral, sem perspectiva” (Moutinho, 2011, p.34).

Figura 39 – Quatro painéis de baixo relevo em bronze que revestem o lado interno do batistério da igreja São Francisco de Assis



Fonte: Foto da autora, 2019.

Legenda: A) Criação do homem; B) Criação da mulher; C) Pecado original; D) Expulsão do paraíso (identificações extraídas do inventário INBMI do IPHAN, 1987).

Os documentos da ordenação do pagamento ao artista são encontrados no acervo fazendário da Prefeitura de Belo Horizonte (APCBH-PBH, 2005, p. 49, 58 e 72).

Escultura de José Pedrosa para a igreja de São Francisco de Assis

Junto com Alfredo Ceschiatti, José Alves Pedrosa foi outro artista mineiro que trabalhou com Niemeyer na Pampulha. Em 1942 frequentou o “Atelier de Curso Livre de Escultura”, criado em 1941 pelo Ministério da Educação, no Rio de Janeiro, que tinha como objetivo de ensinar diferentes técnicas escultóricas. No curso, seu professor é justamente o artista encarregado pela escultura do Cassino da Pampulha, August Zamoyski, de quem se torna auxiliar (Zanini, 1983). Morando no Rio de Janeiro, divide ateliê com Alfredo Ceschiatti e Bruno Giorgi (1905-1993) no porão da Biblioteca Nacional, entre 1943 e 1945 (AMAM, s.d.).

Nesse período recebeu a encomenda da obra que o notabilizaria junto ao conjunto da Pampulha, a escultura de bronze para a Casa do Baile. Outra encomenda, menos conhecida do público e extemporaneamente ampliada e instalada, foi a escultura de um anjo para a igreja de São Francisco de Assis (Figura 40). Relato do artista e documentos de pagamento a José Alves Pedrosa, “Ref. Produção de escultura, para a capela da Pampulha -27/08/1943 a 08/09/1943” junto ao acervo fazendário da Prefeitura de Belo Horizonte (APCBH-PBH, 2005 p. 129)²⁵ confirmam a contratação de uma escultura destinada à igreja, mas que não foi instalada naquele tempo.

Em meados de 2002, a obra foi novamente contratada pela prefeitura, agora contemplando a ampliação da maquete e a instalação da escultura, o que ocorreu pouco antes do falecimento do artista, no mês de agosto daquele mesmo ano. Naquele período o escultor e professor José Amâncio trabalhava com José Pedrosa na produção da peça que seria usada para a fundição da escultura, época em que José Pedrosa teve a oportunidade de gravar sua assinatura e a data de 1943 na ampliação da maquete (IEPHA, 2018) (Figura 41). A explicação para a ampliação e instalação tardia é dada pelo Diário Oficial do Município, em 27 de setembro de 2003.

Encomendada pelo então prefeito Juscelino Kubitschek para integrar o conjunto arquitetônico da Pampulha, só agora a escultura, que mescla características de anjos com as de pássaro, foi finalizada pelo escultor e professor José Amâncio (DOM-PBH, 2003, p.1).

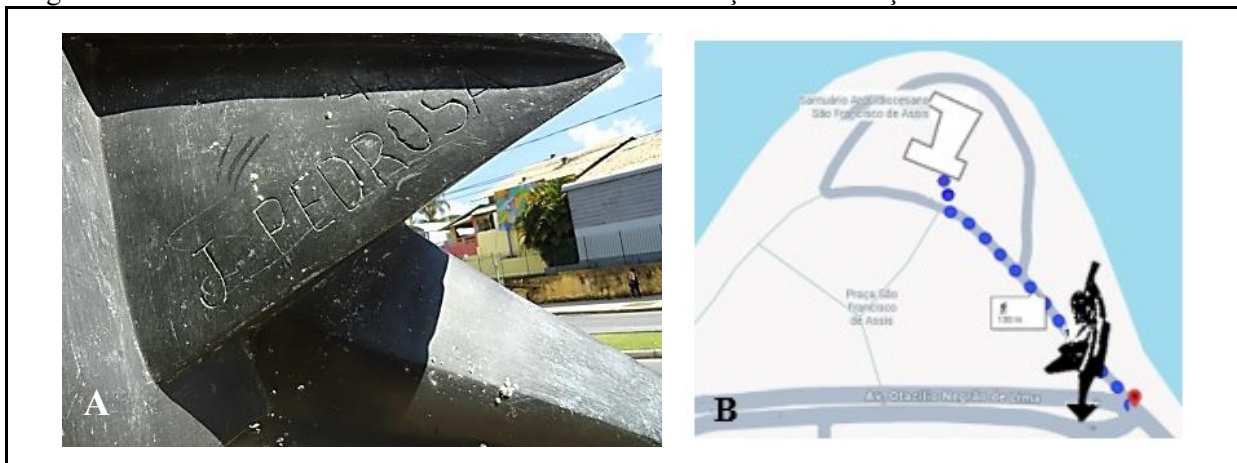
²⁵APCBH-PBH. Acervo Fazendário da Pampulha. Documento de 21 de junho de 1944. Caixa 72, p.467, “José Pedrosa. 27ago1943. Pagamento parcela1 estatua igreja”.

Figura 40 – Escultura de José Pedrosa, na Praça São Francisco



Fonte: Fotos da autora 2025.

Figura 41 – Detalhe da data e assinatura do artista e localização da instalação da escultura



Fonte: Fotos da autora 2025 e montagem da autora utilizando o Google Maps, 2025.

Legenda: A) Detalhe da assinatura e datação da obra de José Pedrosa;
B) Marcação da distância entre o local de instalação da escultura e a fachada de entrada da igreja de São Francisco de Assis.

Confirmando informações sobre a proposta de instalação de uma escultura no pátio da igreja, o arquiteto paisagista Ricardo Lana esclarece que a maquete original foi projetada “para os jardins da igreja de São Francisco” e que “José Pedrosa projetou e moldou em maquete um arcanjo, que não chegou a ser ampliado” (Lana, 2009, p. 112).

[...] nada disso aconteceu: o arcanjo do escultor mineiro José Alves Pedrosa – agosto de 1943 – ficaria na lateral direita da igreja em contraponto com a sineira, junto ao cruzeiro de madeira. Dificuldades financeiras do município, agravadas pela rejeição da igreja pelo arcebispo e o desinteresse do seu sucessor impediram que o projeto evoluísse além da maquete fundida em bronze. Roubada numa exposição das obras do escultor, dela restaram apenas os estudos em lápis sobre papel (Lana, 2009, p. 119).

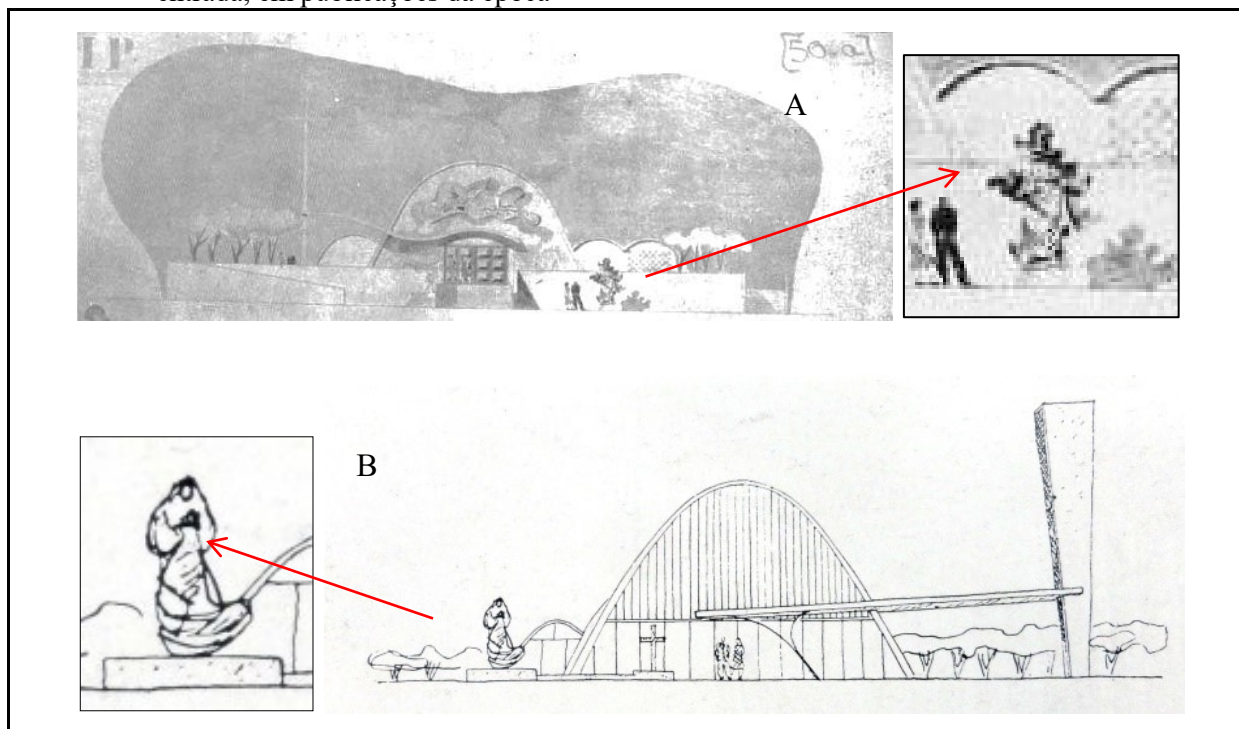
Não se tem notícias da instalação de um cruzeiro de madeira na lateral da igreja. Apesar das reportagens sobre a contratação da obra em 2002 não explicarem a situação da maquete original, a nova maquete, executada a partir dos projetos do artista, foi ampliada, fundida e instalada na Praça São Francisco de Assis e próxima à igreja da Pampulha (Figura 41B). Uma matéria do jornal O Tempo, de 2002, intitulada “O Anjo” fala por Pedrosa”²⁶, conta a estória da instalação da escultura na praça (Assis, 2002)

[...] Pedrosa deixou encaminhado um de seus desejos derradeiros, a concretização da escultura “O Anjo” que projetou para a área externa da igreja de São Francisco, concebida ainda nos anos de 1940, como parte do projeto do complexo da Pampulha encomendado pelo então prefeito da capital, Juscelino Kubitschek, à equipe de Oscar Niemeyer, da qual Pedrosa fazia parte. Na época a escultura não pôde ser realizada e agora, depois de outras tentativas, houve acerto com a Prefeitura de Belo Horizonte para que a obra, ao custo de R\$ 200 mil, integre as comemorações do centenário de nascimento de JK (Assis, 2002, p.1).

Acrescida da dificuldade de localizar documentos que justifiquem a não execução da escultura do anjo à época de sua criação e da inauguração do conjunto, a documentação levantada no Relatório do Prefeito para o biênio 1940-1941 apresenta como protótipo da escultura outra obra. O documento mostra no croqui da fachada da igreja que integraria o Parque da Pampulha (APCBH-PBH, 2018a, p.500) não um anjo, mas o traçado de uma escultura de vulto, à direita da entrada, de contorno que remete a uma imagem de Nossa Senhora (Figura 42A).

²⁶ Assis, Júlio. Jornal o Tempo de 08 de agosto de 2002. Caderno Magazine, p.1

Figura 42 – Desenhos de vistas da igreja de São Francisco com detalhes das esculturas, na fachada de entrada, em publicações da época



Fonte: A) Relatório do Prefeito para o biênio 1940-1941, p. 51.

B) Revista Arquitetura, Engenharia, Urbanismo, Belas Artes e Decoração, 1948, p.23.

Legenda: A) Croqui da igreja prevista para o Parque da Pampulha, no Relatório do Prefeito para o biênio 1940-1941 e detalhe da ampliação da escultura da fachada;
B) Vista da fachada da igreja publicada na revista Arquitetura, Engenharia, Urbanismo, Belas Artes e Decoração, de 1948 e detalhe da ampliação da escultura da fachada.

A possibilidade de o projeto original para a escultura da igreja contemplar a imagem de uma santa é reiterada na imagem publicada na Revista Arquitetura, Engenharia, Urbanismo, Belas Artes e Decoração, de 1948²⁷, na reportagem “Capela de São Francisco de Assis-Pampulha - Belo Horizonte”. Nesse desenho aparece o traçado de um desenho que também remete a uma imagem de Nossa Senhora (Figura 42B).

De posse dos relatos do artista sobre a obra podemos entender a preocupação apresentada na motivação de Lúcio Costa para o tombamento da igreja, que defende, “... e também, junto às autoridades eclesiásticas, para o fim de integridade no novo monumento as alfaias e demais peças do seu equipamento indevidamente removidas, ou, ainda, aquelas que, muito embora concluídas e pagas, não foram instaladas (IPHAN - SPHAN, 1947, p. 2)

²⁷Revista Arquitetura, Engenharia, Urbanismo, Belas Artes e Decoração. Capela de São Francisco de Assis-Pampulha- Belo Horizonte, v. 1, n. 4, p. 23. Belo Horizonte: DCE EAUD/MG, 1948.

Sobre as obras da Pampulha, Joaquim Cardozo (1897-1978), engenheiro calculista parceiro de Niemeyer, fala que, “apesar de não obedecer a um plano estabelecido *a priori*, o conjunto da Pampulha é, no Brasil, o primeiro e, em certo sentido, talvez o único de um grupo de edifícios visando uma finalidade coletiva e social” (Cardozo, 1956 *in* Macedo e Sobreira, 2009, p. 127). Quando observado sob esse prisma da função social vemos o caráter simbólico das obras de arte plástica, inseridas e reconhecidas como parte integrante do conjunto, reforçado em sua função de conhecimento e memória.

Nesse sentido para a igreja, devem ser consideradas duas abordagens de seus aspectos conceituais e simbólicos da igreja. O primeiro é aquele que se vincula à sua vocação religiosa, uma vez projetada e pensada para atender ao aspecto espiritual da sociedade e cuja temática corresponde à sua função. O segundo seria o de arte novidade, conforme proposta de valores em Riegl (2014) e que fundamentou seu primeiro tombamento como patrimônio nacional.

As obras de arte das outras edificações do conjunto, desobrigadas do aspecto religioso, foram executadas com liberdade autoral e alinhadas às temáticas da arte naquele período. Assim, o Cassino, a Casa do Baile, o Iate Tênis Clube e o Golf Clube foram idealizados com o objetivo de servir ao lazer e à prática de esportes, como seus próprios nomes estabelecem. As obras de arte plástica destinadas a cada edificação buscam estabelecer, sintetizar e estreitar o vínculo artístico e de ordem social comum previsto para o conjunto e também para cada edificação.

Neles, as obras de arte são esculturas de grande porte, retratando mulheres nuas, agora representadas fora de contextos mitológicos, simbólicos, idealizados ou religiosos. Ao contrário, no alinhamento com a temática moderna, buscavam quebrar e contestar normas sociais ao sugerir sexualidade, poder ou crítica, representando mulheres reais em apresentações sólidas e impactantes.

3.3.2. A escultura de August Zamoyski e o Cassino

De acordo com Niemeyer, o projeto do Cassino foi executado em regime de urgência, a pedido de JK, “o que atendi, trabalhando a noite inteira num hotel da cidade” (Niemeyer, 2000, p.17). O edifício (Figura 43), de forma circular, foi construído em concreto armado se projetando num promontório a 8 metros do nível das águas e contornado pelos jardins projetados por Burlie Marx, com um pequeno lago à frente (APCBH, 2018a).

Também conhecido como o Palácio da Represa, ou *Grill Room*, o cassino era frequentado pela alta sociedade, atraída pelo jogo e pelos constantes shows de orquestras. Decorado com luxo, recebeu espelhos de cristal revestindo as paredes, além de colunas revestidas de mármore e aço inoxidável. A empresa Laubisch & Hirth confeccionou móveis em pau-marfim, veludo e couro especialmente para o cassino, fornecendo ainda tapetes persas para a decoração (APCBH – PBH, 2005, p.10).

Figura 43 – Vista da fachada do Cassino com escultura de Zamoyski na fachada



Fonte: Foto da autora, 2025.

A relevância pretendida para o prédio do Cassino é notada no Relatório do Prefeito para o biênio 1940-1941 ao informar que a edificação, “de vocação distinta da igreja, seria aquela que mais se destacaria no conjunto” (APCBH, 2018a, p.41). De forma oposta à profusão de obras de arte plástica destinadas à igreja, o Cassino, com apenas uma grande escultura, traduz a intenção de uma responsabilidade artística compartilhada entre os elementos que o compõem e que resultam numa linguagem contundente, equilibrada e harmoniosa entre esses elementos.

O destaque do Cassino como equipamento de lazer se consolidaria por uma nova forma de leitura da arte como integração, reunindo edificação, obra de arte e paisagismo em um componente social e por meio da linguagem moderna.

O orgulho pela construção dessa edificação é observado no Relatório do Prefeito ao apresentar com profusão de detalhes a obra e seus espaços, destacando a riqueza dos materiais

selecionados e a inovação pretendidas para os revestimentos e bens móveis e integrados que, em parte, desobrigariam a edificação das obras de arte plástica. Um exemplo é a descrição do ambiente do *grill-room*:

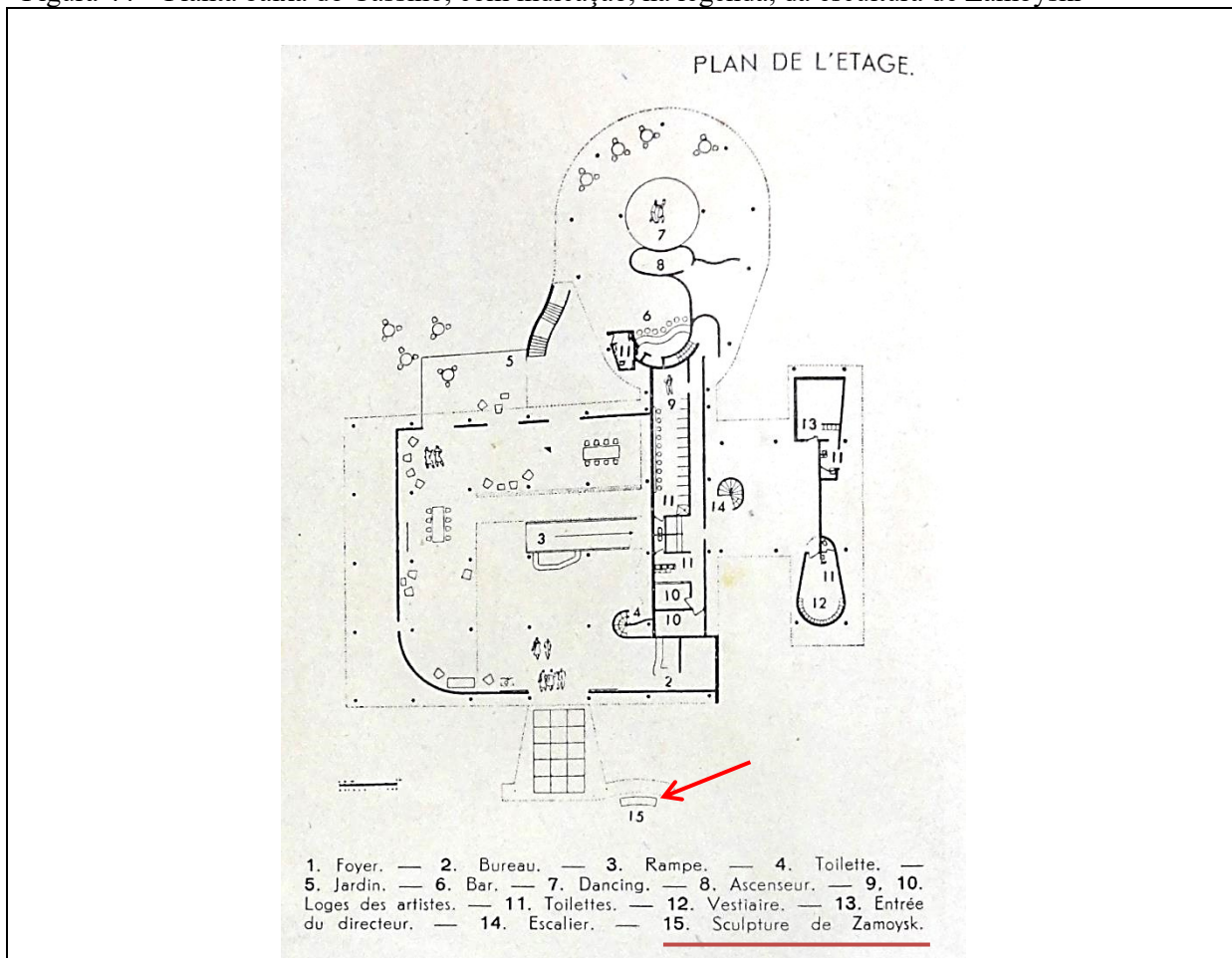
[...] a pista de dança é toda de vidro, iluminada com lâmpadas fluorescentes e provida de um moderno processo que permite a variação rápida das cores. Há um elevador automático, por onde podem subir e descer os artistas. De conformação circular o 'grill-room' é todo de paredes de vidro, ornamentado ainda com brisolés de fino acabamento e com cortinas apropriadas que o tornam mais atraente. O teto é formado por uma cúpula toda revestida de material absorvente do som. A iluminação do 'grill' permite dezenas de variações, sendo ainda dotada de projetores (APCBH, 2018a, p.41).

Assim, os salões de festas receberam paredes de vidro e espelhos de cristal, “o que é de efeitos surpreendentes” e revestimentos de “mármore argentino de belíssimas cores”. Possui iluminação indireta que, sem lustres ou “*plafonniers*”, era “feita por meio de lâmpadas de brilho prateado, ajustadas a refletores embutidos no teto” (APCBH, 2018a, p.41). Como fechamento de toda essa exuberante descrição o relatório informa a colocação da escultura da entrada, “com finalidade ornamental, será colocada artística estátua, em bronze, sobre pedestal de granito” (APCBH, 2018a, p.42) (Figura 44).

O projeto de Niemeyer para o Cassino, contratado em 1940, é reproduzido em revistas especializadas da época, como na *The work of Oscar Niemeyer*, de Stamo Papadaki, de 1950 (Papadaki, 1950) e mostra a indicação precisa do local da obra e a indicação da autoria, na legenda. Da mesma forma a obra é citada na publicação *L'Architecture d'Aujourd'hui*, Ano 18, números 13 e 14, no ano de 1947 na página 24.

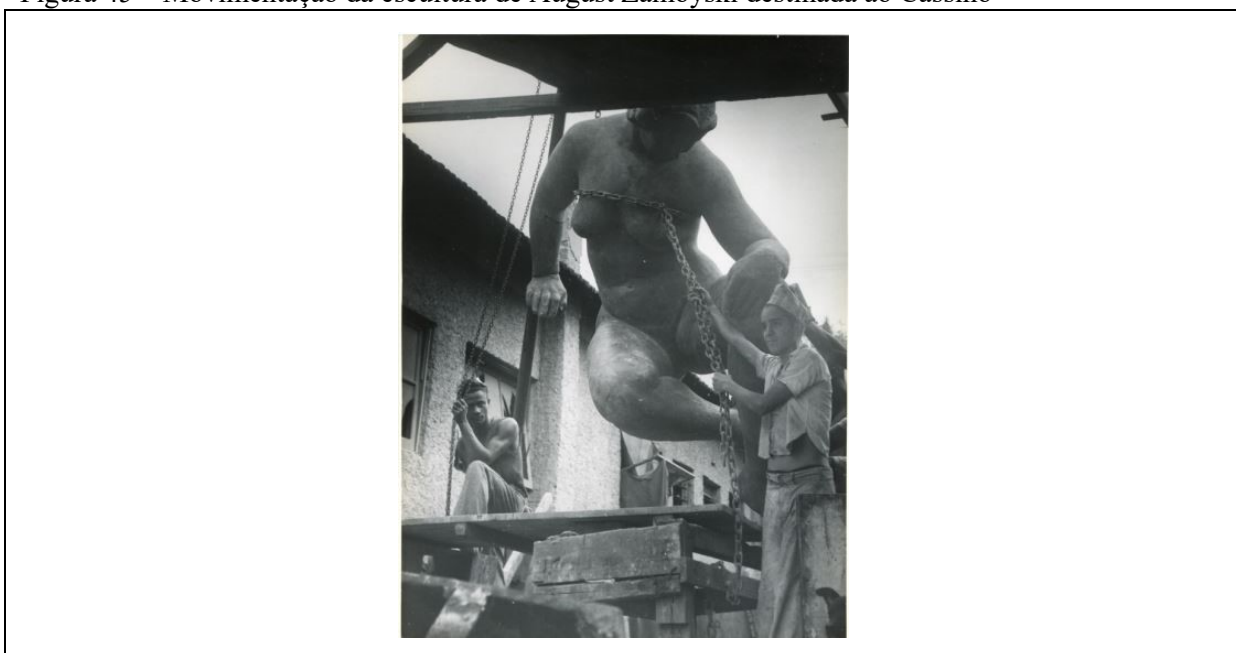
A obra foi realizada em seu ateliê-escola no Rio de Janeiro (Figura 45), no ano de 1941, enquanto ministrava um curso livre de escultura, contando assim com o aporte da participação dos alunos, o que reduziu os custos de sua produção enquanto o pagamento subsidiava também um auxílio aos alunos pelo seu trabalho (Correio da Manhã, 1941).

Figura 44 – Planta baixa do Cassino, com indicação, na legenda, da escultura de Zamoyksi



Fonte: Revista *The work of Oscar Niemeyer*, Papadaki, 1950, p.74.

Figura 45 – Movimentação da escultura de August Zamoyksi destinada ao Cassino



Fonte: Catálogo August Zamoyki (MUSEUM LITERARY IM, 2016, p.5). Foto: C. Moskovics, 1942-42.

Em entrevista ao jornal *Correio da Manhã* (1941), o artista August Zamoyski relatou o compromisso e o vínculo que foram estabelecidos entre a obra de arte plástica, o espaço que a receberia e a edificação, acrescentando uma curiosa informação sobre o nome ou título da escultura destinada a Belo Horizonte.

Fui lá. Coloquei no lugar uma figura deste tamanho, recortada em cartão branco, para estudar proporções. Os operários que lá trabalhavam desataram a chamar-lhe ‘a Marcela’. Olhamo-lo como quem teimosamente perguntasse: - então não simboliza a alma da Polônia? Ele prosseguiu e rematou: - E eu também lhe chamo ‘A Marcela de Belo Horizonte’ [...] (*Correio da Manhã*, 1941, p. 3).

Porém, aparentemente esse nome não se consolidou como informação vinculada à obra. O inventário do IEPHA (2018), informa que naquele ano a obra possuía uma placa de identificação com o nome “Carmela”.

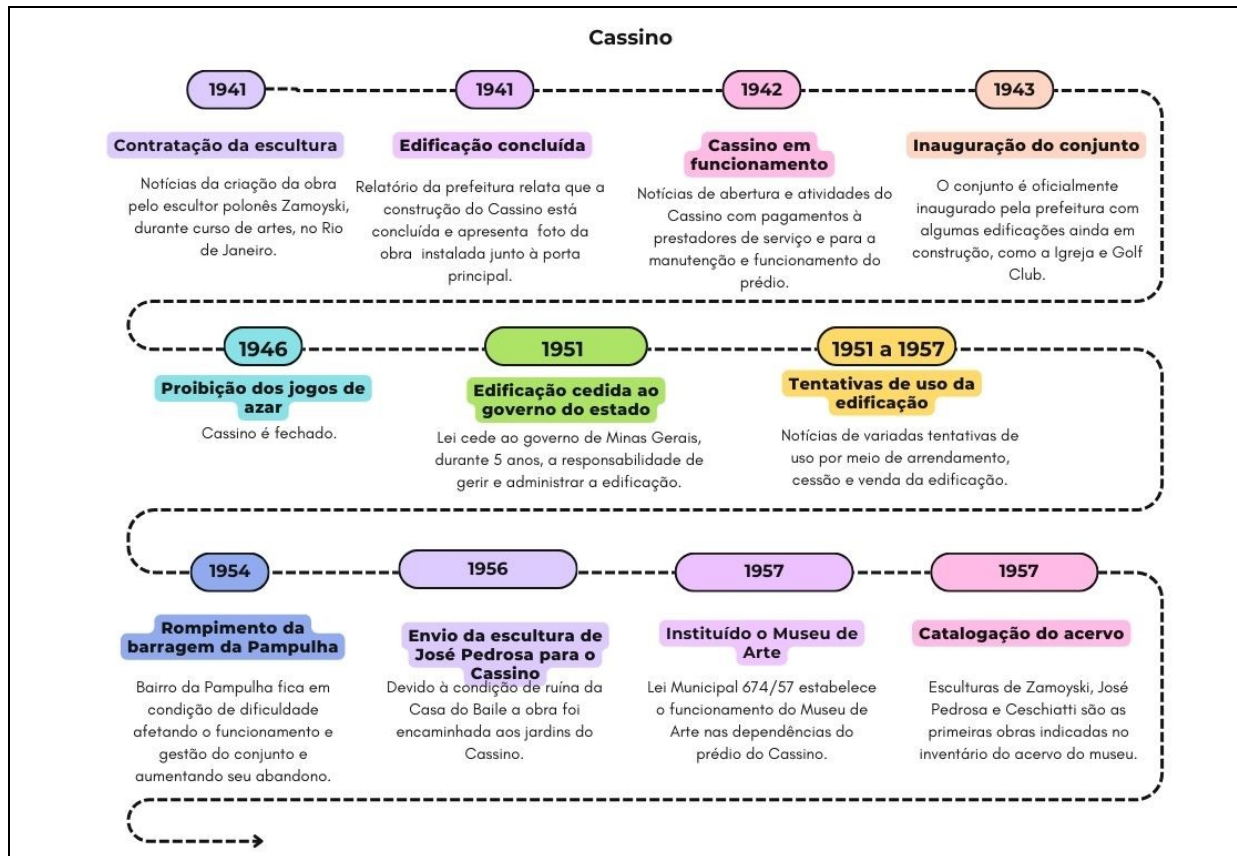
Com a proibição dos jogos de azar e o fechamento do Cassino, em 1946, todo o funcionamento do conjunto foi afetado, dando início ao processo de abandono e decadência das edificações, que perdurou durante vários anos (APCBH-PBH, 2005, p. 10). Na tentativa de resolver os problemas enfrentados pelo conjunto, a prefeitura municipal, durante a gestão de JK no governo do Estado, promulgou a Lei nº 179 de 26/01/1951 que “declarava entregues ao Estado de Minas Gerais, pelo prazo de cinco anos”, o Golfe Club de Minas Gerais e o Casino da Pampulha, juntamente com o mobiliário que os guarnece.

O Art.2 dessa Lei determina que “O Governo do Estado de Minas Gerais, providenciará a transformação do Casino em hotel, explorando-o na forma que julgar conveniente, bem como promoverá a remodelação do Iate Golfe Clube de Minas Gerais [...]” (Belo Horizonte, 1951). O Cassino nunca funcionou como tal, e após a devolução pelo Estado a prefeitura arrendou o prédio para ser utilizado como “boate e restaurante pela Empresa Belo Horizonte Diversões”. A seguir funcionou como “Boate Pampulha” por dois anos (IEPHA, 1984a, p. 89).

A intenção dar destinação às edificações, nas tratativas entre entidades públicas envolvidas, demonstra o reconhecimento da importância social do conjunto. Essa intenção pode ser identificada nas tentativas de se estabelecer parcerias com o governo do Estado ou buscar o arrendamento, cessão de uso ou venda à iniciativa privada (Fabris, 2000).

A Figura 46 apresenta uma linha do tempo com os principais eventos envolvidos história da edificação e obra de arte a ela destinada.

Figura 46 – Linha do tempo dos eventos relacionados ao Cassino e suas obras de arte plástica



Fonte: Montagem da autora a partir de dados do inventário IEPHA-IPAC (218).

Em 1957, as dependências do Cassino passaram a ser utilizadas para abrigar o ‘Museu de Arte’ de Belo Horizonte²⁸, que passou incorporou todas as dependências e o terreno do Cassino. Apesar indicar a destinação da edificação, a norma não cita os bens integrados ou acervo, assim, as três esculturas instaladas nas dependências do Cassino não são citadas (Belo Horizonte, 1957).

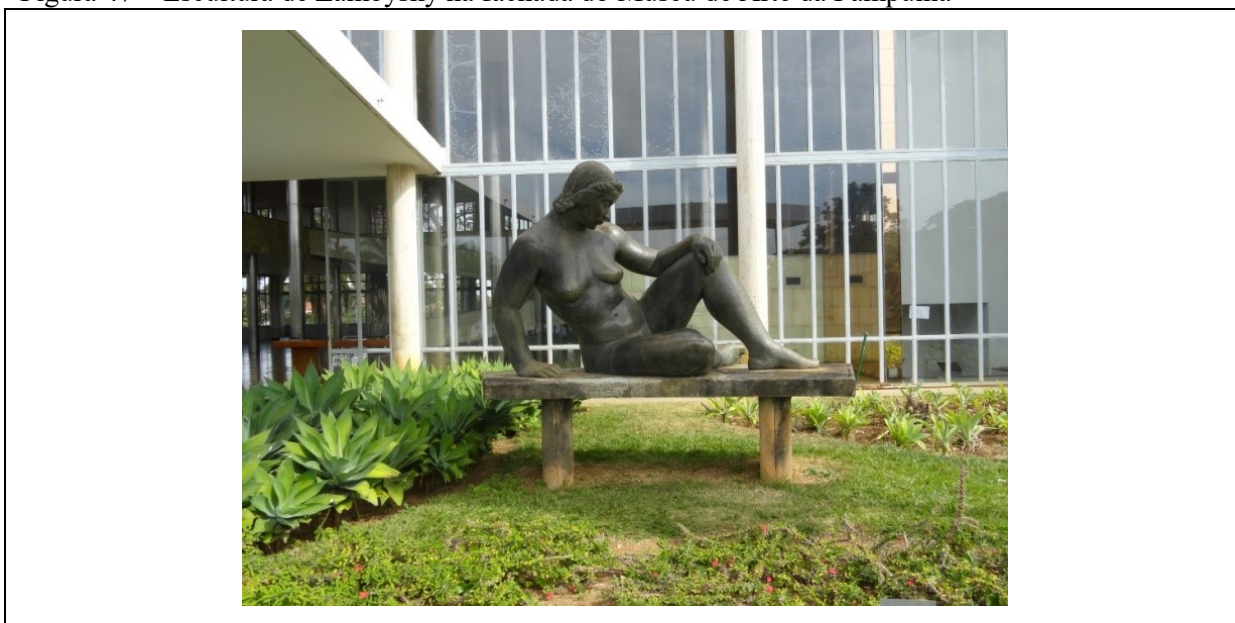
O relatório para o biênio 1940-1941 apresenta fotos da edificação finalizada e com a escultura de autoria August Zamoyski, fixada no local para qual foi projetada (APCBH- PBH, 2018a, p.41). A execução da obra se deu no Rio de Janeiro (Figura 46), cidade onde o artista polonês ministrava aulas em um curso artes, a convite do ministro Gustavo Capanema mantido pelo Ministério da Educação e Cultura, tendo José Pedrosa como aluno (Correio da Manhã, 1941).

²⁸ O ‘Museu de Arte de Belo Horizonte’ foi criado por meio da Lei Ordinária Municipal nº 674, de 23 de dezembro de 1957 (Belo Horizonte, 1957)

Os recibos do pagamento a Zamoyski pela escultura entre fins do ano de 1941 e início de 1942, e que descrevem o serviço como “serviços de arte que o mesmo está executando para a ornamentação da Pampulha” (APCBH-PBH, 2005, p. 33), sendo a ordem para o pagamento manuscrita e assinada pelo então prefeito Juscelino Kubitschek.

A obra naturalista apresenta uma mulher nua (Figura 47), sentada lateralmente sobre uma base elevada de pedra e segundo Cavalcanti (2006, p. 202), estabelece “um interessante contraste com as formas abstratas do prédio” enquanto que, em contraste, o paisagismo de Burle Marx “estabelece um diálogo formal ao ecoar as formas abstratas da construção” (Cavalcanti, 2006, p. 202).

Figura 47 – Escultura de Zamoysky na fachada do Museu de Arte da Pampulha



Fonte: Foto da autora, 2024.

Sobre a execução e sobre a destinação específica da obra, o artigo relata a experiência da visita ao ateliê do artista no Rio de Janeiro e fragmentos da entrevista com Zamoyski:

Ao ver-nos, vai descobrir, no centro do salão, uma enorme estátua de mulher; trabalha um instante nela, dócil aos empenhos fotográficos do Bueno, pondo Barral a fazer cócegas num pé gigantesco, de barro cinza-verde, molhado e mole. Percebemos que trabalham apenas com os dedos; todo o grande corpo feminino tem a epiderme sulcada por dedos. Esculpem-no como se longamente o arranhassem com uma ternura firme. Pensamos romanticamente que essa grande mulher seja a alma polonesa, pensativa e robusta. Zamoyski diz: - Vai para o jardim público de Belo Horizonte, diante do Cassino sobranceiro à linda Lagoa da Pampulha (Correio da Manhã, 1941, p. 3).

A importância da vinculação entre obra de arte plástica e edificação no modernismo da arquitetura também pode ser exemplificada com a publicação *Brasil Builds: architecture new and old 1652-1945*, em 1943, pelo Museu de Arte Moderna de Nova York. Na publicação, a descrição do local pensado para a escultura, “uma cúpula protege uma figura de mulher semi-inclinada, grande obra de bronze do escultor Zamoiski” (Goodwin 1943, p. 101) mostra seu planejamento como elemento de integração entre edificação, jardins e ambiente. Esse pensamento é explicado por Goodwin (1943), ao falar das esculturas integradas à arquitetura moderna:

A escultura não pode ser esquecida quando se fala de um prédio moderno. Os velhos parques e avenidas estão cheios de monumentos, o que não acontece ainda com os novos. O alpendre, à entrada do cassino de Pampulha, foi projetado para abrigar uma figura de mulher de bronze (Goodwin, 1943, p. 101).

Naquele momento observa-se a consolidação do reconhecimento da parceria, livre de estruturas hierarquizadas, estabelecida entre a obra de arte plástica e a arquitetura e que pode ser exemplificada na fala do artista e crítico da arte moderna, Quirino Campofiorito.

[...] o conjunto arquitetônico do Lago da Pampulha (Belo Horizonte) oferece nova oportunidade, e igualmente importante, senão mais decisiva, para as artes plásticas no convívio com a arquitetura brasileira. E, sem receio pode-se julgar seja o conjunto da Pampulha a afirmação de quanto, a partir de então, deve ser creditado à extraordinária invencibilidade que alcança a arquitetura moderna brasileira, numa contribuição surpreendente ao movimento modernista mundial [...] No conjunto da Pampulha ainda vamos encontrar, no Cassino e no Late Clube (hoje Museu de Artes), a escultura sempre com sua participação coerente e decididamente harmoniosa nos espaços que a arquitetura de Oscar Niemeyer sabe destinar-lhe. O monumental nu feminino de August Zamoisky que cria uma silhueta impressionante e sólida em contraste com as aberturas luminosas do exterior (Campofiorito, 1976).

No ano de 1946, o Cassino, que protagonizava a movimentação em torno do conjunto, foi fechado devido à proibição da prática de jogo no país pelo então presidente Eurico Gaspar Dutra, causando um forte abalo no funcionamento das outras edificações. O prédio passou a ser utilizado em outras atividades que não se firmaram, como apresentações artísticas e bailes de formatura (IEPHA, 1984).

Apesar das tentativas de utilização da edificação, o Relatório do Prefeito para o ano de 1948 informa que os jardins do conjunto eram conservados, porém que o prédio continuava fechado, sendo aproveitado para eventos e cedido ao IPHAN que instalou, provisoriamente uma “Exposição de Arte Tradicional de Minas” (APCBH-PBH, 2018b, p. 141).

Em 1957, após reformas, as instalações do Cassino passaram a ser utilizadas pelo Museu de Arte de Belo Horizonte, abrigando exposições e eventos de artes plásticas em geral. Após receber diversas denominações, passou a ser conhecido como Museu de Arte da Pampulha (APCBH-PBH, 2005, p.10).

Ao ser instituído como museu, a edificação se qualificou em condições de armazenar outras esculturas do conjunto que estavam acondicionadas nos depósitos da prefeitura e que são aquelas de José Pedrosa e de Alfredo Ceschiatti para a Casa do Baile e o Golfe Clube, respectivamente. Na década de 1970, fotografias da edificação mostram seu posicionamento na edificação (Figura 48 A e B).

Nesse momento surgem os primeiros documentos que dão títulos às esculturas do Cassino, observados nas fichas de catalogação do acervo do Museu de Arte da Pampulha, e que correspondem, justamente, às três primeiras entradas do acervo (CPDOC- MAP, 2010). Por meio das fotos históricas do Museu é possível observar que as esculturas permanecem posicionadas hoje nos mesmos locais (Figura 49).

Retomando o tema da identificação da obra, na catalogação do museu a obra de Zamoyski é identificada com título de “Nu” sendo a primeira peça do acervo e sob o registro de número 0001 e incorporada no ano de 1957 (CPDOC- MAP, 2010).

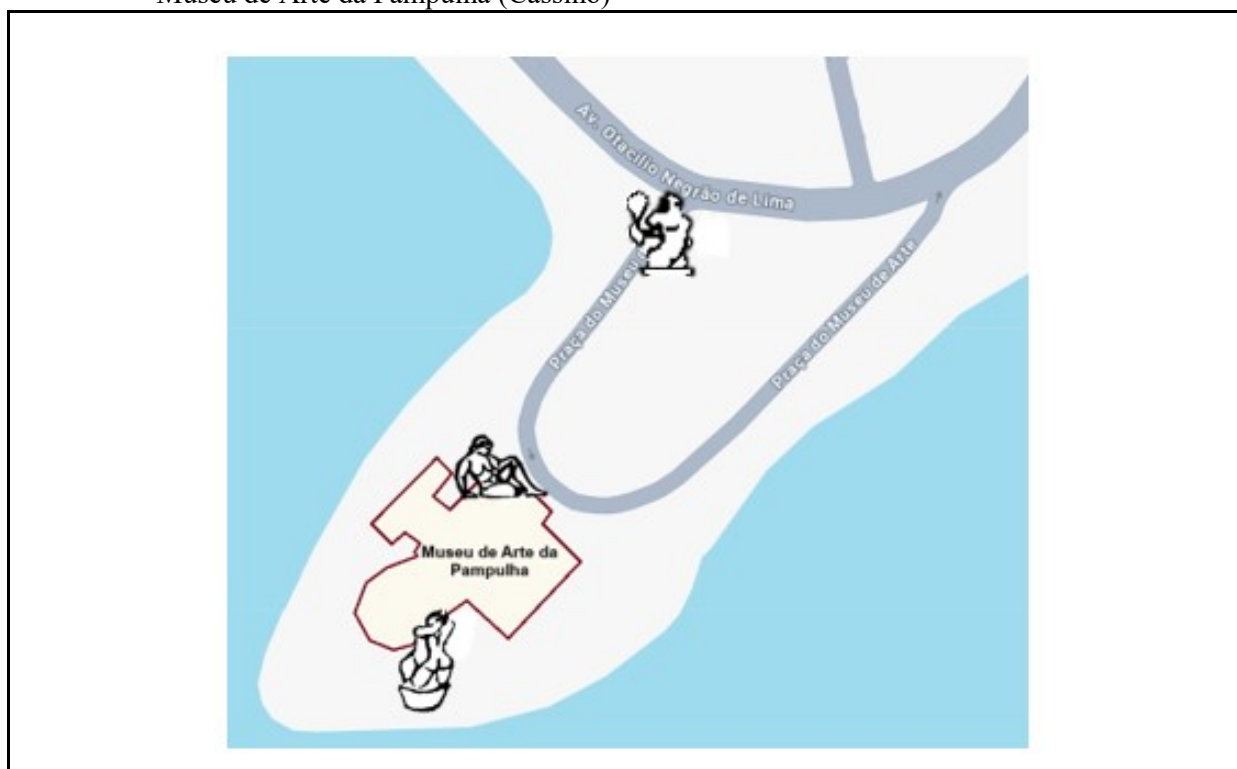
Figura 48 – Esculturas de José Pedrosa e de Alfredo Ceschiatti instaladas no Museu de Arte da Pampulha na década de 1970



Fonte: APCBH, 1971, sendo A) Pampulha_24318 e B) Abraço_24314.

Legenda: A) Escultura de José Pedrosa no jardim frontal;
B) Escultura de Ceschiatti no jardim posterior.

Figura 49 – Diagrama com posição ocupada pelas esculturas da Casa do Baile e Golf Club nos jardins Museu de Arte da Pampulha (Cassino)



Fonte: Montagem da autora, 2025.

3.3.3. A escultura de José Pedrosa e a Casa do Baile

Com seu funcionamento precoce e de função acessível, a Casa do Baile logo se estabeleceu como local de destaque junto às construções do conjunto, “frequentada com entusiasmo pelas elites belorizontina e brasileira” (IEPHA, 2018, IPAC 2363).

Diferente do glamour que envolveu o projeto de construção do Cassino, a Casa do Baile (Figura 50) como espaço destinado a “diversões populares” teve sucinta inclusão de materiais nobres nos seus revestimentos, como bens integrados (APCH-PBH, 2018, p.44). Pouco mobiliário e bens móveis foram adquiridos para a edificação, já que configurava esse espaço de convivência social popular, explicado pelo engenheiro responsável pela obra, Joaquim Cardozo (1956 *in* Macedo e Sobreira, 2009).

A Casa do Baile, lugar de reunião para pessoas mais modestas, embora revele essa feia discriminação que ainda perdura na sociedade em que vivemos, representava um esforço em dotar a população mais pobre de um ambiente acima das gafeiras e só comparável aos bailes populares de qualquer país civilizado. A Casa do Baile poderia acolher algumas das festas populares de que é tão rica a nossa tradição (Cardozo, 1956 *in* Macedo e Sobreira, 2009, p. 127).

Dentre os revestimentos da edificação, além das placas de mármore e pastilhas sextavadas em tom claro, é marcante o uso extensivo do mesmo azulejo de padrão floral azul empregado no Cassino e Iate, inclusive na mureta longa e sinuosa que serve de banco sob a marquise lateral. Esse banco une os dois corpos da edificação, o salão de danças, à esquerda e os espaços originariamente designados como palco e vestiário, à direita (IEPHA, 2018). Além disso, no conjunto, chama a atenção a ponte arqueada de concreto armado de guarda-corpo vazado e que interliga a edificação à avenida, cortando as curvas do jardim (IEPHA, 2018).

Figura 50 – Esculturas de José Pedrosa e de Alfredo Ceschiatti instaladas no Museu de Arte da Pampulha na década de 1970

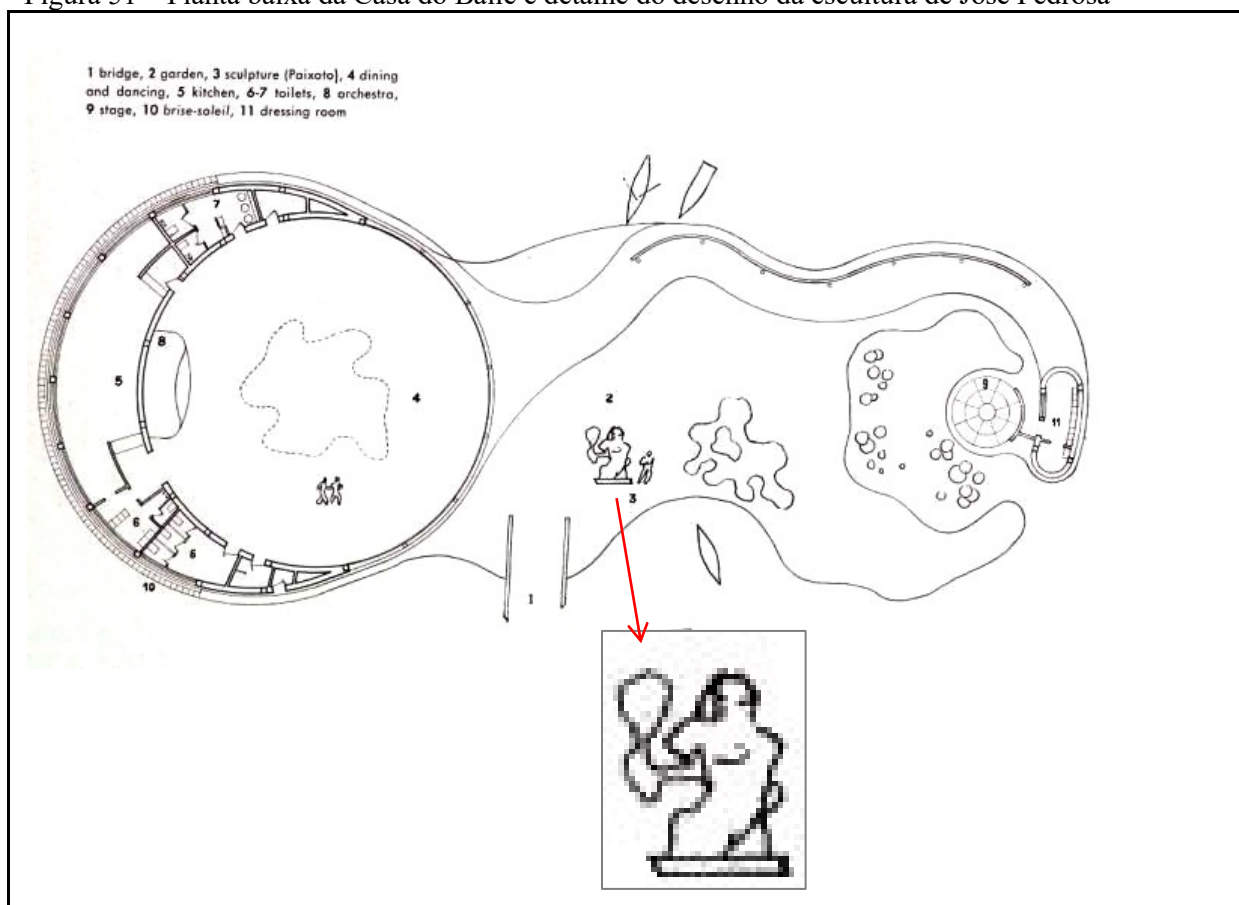


Fonte: Foto da autora, 2025.

Para a edificação Niemeyer contabilizou a instalação da escultura do torso de uma mulher que, de acordo com o projeto seria instalada logo após a ponte, à direita, numa posição central entre os dois corpos da edificação. Entretanto, a pesquisa aqui apresentada não localizou documentos que indiquem a instalação da escultura no local planejado.

O desenho da escultura é indicado na planta original do projeto de Oscar Niemeyer divulgada em publicações da época sobre o conjunto e a edificação. Uma delas é o desenho do projeto apresentado em 1943, na publicação *Brasil builds: architecture new and old 1652-1945*, pelo Museu de Arte Moderna de Nova York, por Phillip Goodwin (Figura 51). Nela a edificação é descrita e se observa, na reprodução da planta, a posição da escultura na legenda, entre parênteses, mesmo que a indicação de autoria esteja equivocadamente como “Peixoto”. A mesma planta foi apresentada, em 1947, na revista *L'Architecture d'Aujourd'hui* e, em 1950, no livro *The Work of Oscar Niemeyer* de Stamo Papadaki (IEPHA, 2018).

Figura 51 – Planta baixa da Casa do Baile e detalhe do desenho da escultura de José Pedrosa



Fonte: Goodwin, Phillip, 1943, p.188.

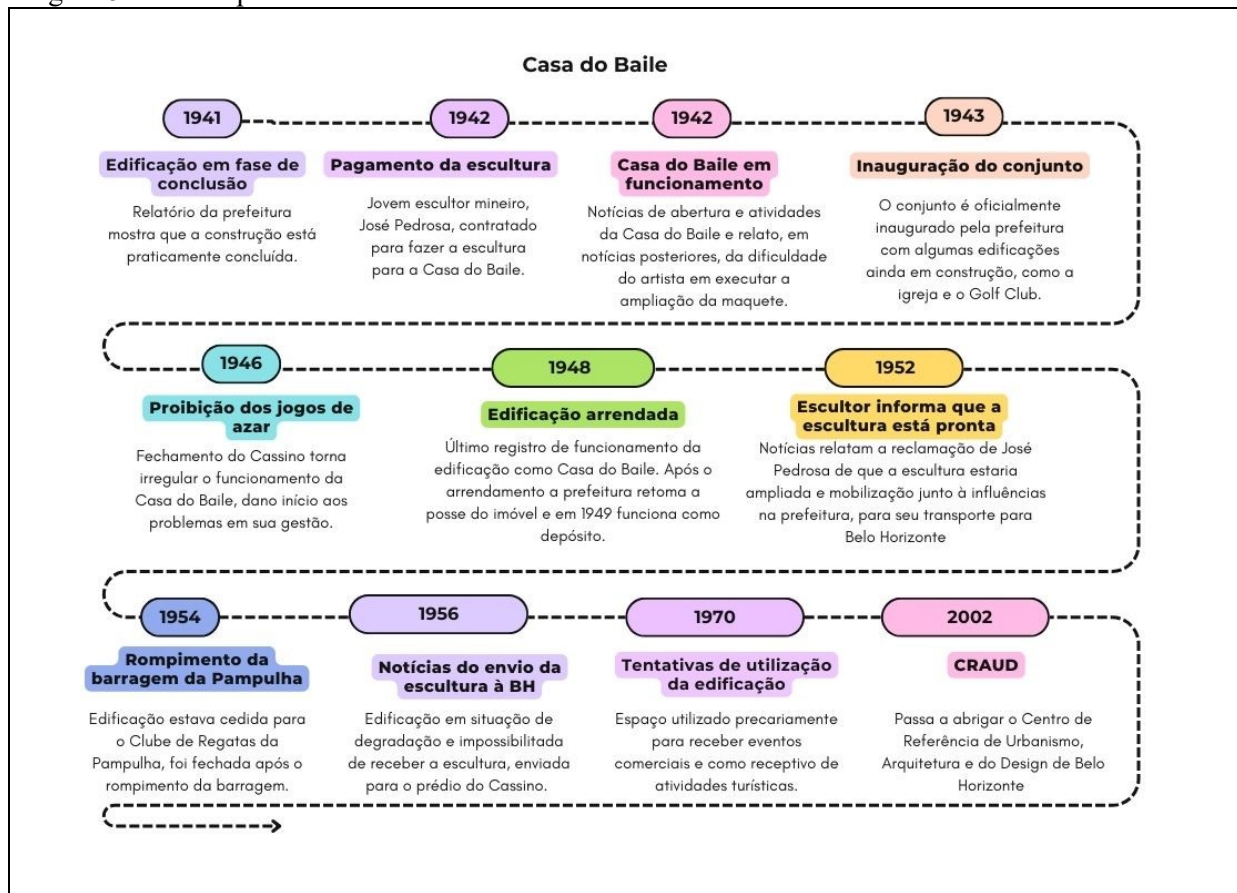
A atribulada vivência da Casa do Baile, que será apresentada a seguir, possivelmente, impediu essa instalação da escultura (Figura 52).

A Casa do Baile, juntamente com o Cassino, iniciou seu funcionamento em 1942, antes da inauguração do conjunto, e, nessa estreita relação, também teve o processo de encerramento de suas atividades acelerado no ano de 1946 pela proibição dos jogos de azar, conseqüente fechamento do Cassino e funcionamento irregular do conjunto como um todo (APCBH-PBH, 2005).

Em 1948 o Relatório do Prefeito informa que as instalações da Casa do Baile “continuam sob arrendamento” (APCBH-PBH, 2018b, p, 141), e foi esse o último ano em que se encontram registros de seu funcionamento como local de festas, ou seja, como Baile (APCBH-PBH, 2005).

Nos anos seguintes ao fechamento o edifício esteve no centro de discussões, inclusive judiciais, sobre responsabilidade de sua gestão e utilização. Em 1949, a Prefeitura retomou a posse do imóvel que foi desativado, funcionando por um longo período como depósito e posteriormente como um restaurante arrendado a particulares (APCBH-PBH, 2005, p, 10).

Figura 52 – Principais eventos envolvendo a Casa do Baile e a escultura de José Pedrosa



Fonte: Montagem da autora, 2025.

Em 1954 a edificação estava cedida para o Clube de Regatas da Pampulha e após o rompimento da barragem da Pampulha, nesse mesmo ano, foi novamente fechada (IEPHA, 1984a, p.138).

No ano de 1957 a prefeitura tenta estabelecer parceria com o Museu de Arte de São Paulo para que as edificações inutilizadas da Pampulha começassem a receber exposições, período em que foi negociada a utilização da Casa do Baile como ponto de apoio à instituição de um museu. O plano não se conclui por inteiro e naquele ano, somente o antigo Cassino conseguiu lograr uma nova utilização, como museu de arte municipal (IEPHA, 2018).

Assim, até a década de 1970 as diversas e sucessivas tentativas para utilização do espaço se mostraram ineficazes ao longo do tempo. Nesse período a edificação foi utilizada para receber eventos comerciais e como receptivo para atividades turísticas, funcionando precariamente (IEPHA, 2018).

Na década de 1980, com o tombamento estadual do conjunto, foi realizada uma grande intervenção de restauro no prédio, que também não conseguiu consolidar uma utilização

definitiva para a Casa do Baile. Ela foi reaberta, no ano de 2002, como Centro de Referência de Urbanismo, Arquitetura e do Design de Belo Horizonte (CRAUD) (IEPHA, 2014, p.195). Os três recibos de pagamento feitos a José Pedrosa, encontrados registros do Acervo Fazendário da Prefeitura de Belo Horizonte, comprovam a destinação da escultura para a Casa do Baile. Os dois primeiros recibos, emitidos 1942, citam especificamente “pagamento a que o mesmo tem direito pela confecção da estátua para o Baile da Pampulha” (APCBH-PBH, 2005, p.42).

Mesmo com o pagamento inicial pela escultura e com a inauguração do conjunto da Pampulha, em 1943, a escultura ainda não estava concluída. Em 1945 tem-se notícia de que a obra ainda não havia sido fundida, por meio de correspondência do próprio artista, encaminhada ao “Dr. Juscelino Kubitschek”, onde José Pedrosa escreve (APBCH- PBH)²⁹.

Prezado Senhor Prefeito/ Tendo já terminado meu trabalho de escultura para o Baile da Pampulha, que me foi confiado por V. Excia., e de acordo com nossa conversa de sábado último, venho solicitar-lhe o obsequio de ordenar o pagamento da quantia de Cr\$ 30.000,00 (trinta mil cruzeiros), afim de que possa ser fundida em bronze a referida estátua e afim de que a mesma possa ser entregue dentro de poucas semanas. Desde já muito grato, subscrevo-me como Amigo e Admirador (Pedrosa, 1945 *in* APCBH, Caixa 274, p. 5).

O terceiro recibo emitido pela Prefeitura de Belo Horizonte a José Pedrosa, liberado três anos após a contratação da escultura, em 1945, cita que se refere ao pagamento da “Produção de escultura para a Casa do Baile” (APCBH-PBH, 2005 p. 93).

Em janeiro desse mesmo ano de 1945 a escultura é citada por Joaquim Cardozo³⁰, em reportagem para O Jornal, do Rio de Janeiro, como destinada à Casa do Baile, ratificando a destinação pensada para a escultura e mostrando a obra já ampliada ao lado do artista (O Jornal, 1945) (Figura 53).

Após a quitação do pagamento da ampliação da escultura a dificuldade de seu transporte para Belo Horizonte aparece como novo fator que agrava a situação de desencontro com a edificação.

²⁹ APCBH-PBH. Arquivo Público da Cidade de Belo Horizonte. Correspondência de José Pedrosa de 05 de março de 1945. Acervo fazendário do Arquivo Público da Cidade de Belo Horizonte: 1936-1947. CC.03.01.01 – Caixa 274 p. 5. Belo Horizonte: ACAP-BH/ APCBH.

³⁰ CARDOZO, Joaquim. O escultor José Pedrosa (artigo) in O Jornal, ano 27, n. 7594 de 28 de janeiro 1945. Disponível em: http://memoria.bn.gov.br/DocReader/110523_04/25662. Acesso em 25 br. 2019.

Figura 53 – Fotografia da escultura ampliada, em 1945, em reportagem O Jornal, do Rio de Janeiro



© escultor José Pedrosa ao lado da figura para a "Zefa" da Pampulha

Fonte: O Jornal, 1945.

Muitas vezes contraditórias nas publicações das mídias de comunicação, as reclamações do escultor falam, de forma geral, que a escultura foi paga, porém, a prefeitura não tomava providências para buscá-la, visto que havia sido produzida no Rio de Janeiro. Em 1952, o escultor se queixava do descaso da prefeitura em relação à encomenda de suas esculturas para o jornal Correio da Manhã. Na matéria intitulada “As estátuas estão prontas e pagas e a prefeitura de Belo Horizonte não as quer” (Correio da Manhã, 1952, p. 4)³¹. Pedrosa, que estava em Belo Horizonte para à Exposição de Arte Moderna, cita três obras, porém não foram localizados documentos referentes às outras duas obras, que ficam sem explicação.

[...] há anos, se encontram em seu atelier três esculturas encomendadas para adornar a Casa do Baile, na Pampulha, e que já foram pagas, por um preço que hoje equivaleria a mais ou menos o preço do material empregado. As esculturas já estão em bronze, encaixotadas e pagas. No entanto, prefeitos sucessivos, apesar de cientificados, não se dispõem a arrecadar patrimônio que pertence à coletividade belorizontina. Em companhia do prof. Silvio Vasconcelos, presidente do Instituto dos Arquitetos Mineiros, o escultor J. Pedrosa procurou o atual prefeito, repetindo-lhe o pedido de providências para a arrecadação das esculturas que se acham em seu poder (Jornal Correio da Manhã, 1952, p. 4).

³¹ Nota no jornal Correio da Manhã, do Rio de Janeiro, em 02/08/1952, p. 4. Disponível em: http://memoria.bn.gov.br/DocReader/089842_06/19185

Um curioso artigo de Rubem Braga para a revista *Manchete*, em 1955³², demonstra, de forma sintética, as relações do grupo de Niemeyer ao falar sobre a contratação e execução da escultura, mostrando os desafios enfrentados pelo jovem artista José Pedrosa. Braga (1955) relata,

[...] então já conhece a turma de arquitetos, artistas e escritores novos que formiga na Araújo Porto Alegre. Oscar Niemeyer recebe a encomenda da Pampulha e convida Pedrosa a fazer um torso para a Casa do Baile: vai executá-lo em Belo Horizonte e lá improvisa um atelier, o primeiro da terra, que vários escritores novos passam a frequentar, como Rubião (seu colega do Colégio Arnaldo), Paulo Mendes Campos, Fernando Sabino, etc. Trabalha muito; é então que, sozinho, errando inúmeras vezes e refazendo o trabalho, sem ninguém que o oriente, ele aprende seu *métier*. Na escola, não lhe haviam ensinado sequer o método de trabalho; depois de suar quatro anos com a tal mulher da Casa do Baile é que descobre que primeiro é preciso estudar bem, no desenho, a figura; depois fazer a maquetinha, depois aumentá-la, depois fazer em grande. O serviço nunca será entregue. Em 1943, volta ao Rio (...) amplia o trabalho para a Pampulha (Braga, 1955, p. 52).

Segundo Lana (2009) o envio da escultura para Belo Horizonte só se deu em 1956 e diretamente para os jardins do Cassino, no ano em que estava sendo acertada sua utilização como museu:

Pedrosa teria instruído o amigo, o escritor Murilo Rubião, para acompanhar sua instalação na Casa do Baile. Como a Casa do Baile achava-se em ruínas, a prefeitura municipal decidiu, sem consultar Rubião, instalá-la nos jardins do MAP. O escultor tentou reverter a situação através do ex-governador Juscelino Kubitschek, que o recomendou ao então governador de Minas, Clóvis Salgado, a quem procurou. O governador argumentou que nada podia fazer: a questão era da esfera municipal e não da estadual, e assim a Pampulha ficou instalada nos jardins do MAP, onde, segundo o próprio Pedrosa, perdeu a escala (Lana, 2009, p. 179).

A informação de Lana (2009) se encaixa na cronologia dos documentos do inventário do acervo Museu de Arte da Pampulha (MAP) com a incorporação da obra em 1957, sob o número de registro NR: 0002, pela Fundação Municipal de Cultura.

Outro fato curioso sobre a obra é sua denominação nas fichas de catalogação do artista/obra, no então Museu de Arte da Prefeitura de Belo Horizonte que identifica a escultura como “Sereia alada”, de autoria de José Pedrosa (Figura 54). O cadastro de entrada da escultura no museu se deu no ano de 1957, com a anotação “incorporação ao museu de arte (escultura do jardim, feita em 1943)” (MAP, 2010).

³² BRAGA, Rubem. José Pedrosa: escultor (artigo). *Manchete*, Rio de Janeiro, v. 151, p. 52-53, mar. 1955. Disponível em: <http://docvirt.com/DocReader.net/DocReader.aspx?bib=AcervoRubemBraga>. Acesso em 14 ago 2018

Figura 54 – Vista da escultura de José Pedrosa no jardim frontal do Museu de Arte da Pampulha



Fonte: Foto da autora, 2024.

No ano de 1976, o artista e crítico de arte, Quirino Campofiorito escreve um artigo para a Revista Módulo que cita a escultura, deixando dúvida sobre a possibilidade de ela ter sido, mesmo que por pouco tempo, instalada no local previsto: o “Baile Público, em que a arquitetura é envolta pelos contornos caprichosos de represa, a escultura grave de José Pedrosa rítmica e graciosa a um tempo e delineando reflexos no espelho d’água” (Campofiorito, 1976, p. 58)³³.

Com esse relato fica certo que, com a situação de abandono da Casa do Baile nesse período a instalação da escultura nos jardins do MAP se configurou como solução viável (Figura 54). A obra de arte estaria resguardada fisicamente como acervo de museu e registro histórico, além de estar preservada no contexto do conjunto arquitetônico e, mesmo que deslocada da sua função original junto à edificação, ainda carrega em si resquícios do ideal da integração das artes, pretendido no projeto.

Os levantamentos realizados para a abertura do processo de tombamento pelo IEPHA (1984) e posteriormente, para a abertura do dossiê do IPHAN (1994), aparentam desconhecer a posição originariamente determinada para a escultura de José Pedrosa, uma vez que ambos

³³CAMPOFIORITO, Quirino. As artes plásticas na Arquitetura Moderna Brasileira (artigo). Revista Módulo n. 03. Rio de Janeiro: Avenir Editora, 1976.

colocam a escultura, de forma pacífica, como objeto pertencente ao prédio do Cassino que, durante os processos já era um museu.

Nos documentos do IPHAN, a primeira menção ao deslocamento da escultura da Casa do Baile é feita num projeto de requalificação dos jardins da edificação, pela empresa de arquitetura e paisagismo contratada no ano 2000, que fala da “repatriação da escultura” (Oliveira e Lana, 2000, *in* IPHAN, 2000, p. 4).

Uma vez que o funcionamento do Cassino como museu se deu como solução viável para a manutenção da edificação a partir de 1957, mesmo com a falta de recursos para sua melhor gestão, a instalação da escultura em local distinto do previsto originariamente, se deu sem maiores polêmicas. Conceitualmente, discussão semelhante e sobre o mesmo tema havia sido rechaçada, anos antes, quando da proposta da utilização da igreja como museu de arte e com a única finalidade de resguardar as obras de arte no contexto do conjunto.

Não obstante, Lana (2009) relata tentativas malsucedidas de retornar a escultura para o local a que se destina:

No projeto de requalificação dos jardins da Casa do Baile, propôs-se o traslado da escultura para o local que ela deveria ocupar segundo o projeto original de paisagismo. Apesar de aprovado em todas as instâncias, a escultura manteve-se nos jardins do MAP (Lana, 2009, p. 179).

Apesar de não ter recebido efetivamente a escultura de José Pedrosa, conforme dados compilados pelo inventário do IEPHA, que será apresentado adiante, a Casa do Baile pode ter abrigado, mesmo que por pouco tempo, a escultura de Alfredo Ceschiatti, destinada ao Golfe Clube, e que hoje também se encontra instalada nos jardins do Museu de Arte da Pampulha (IEPHA, 2018).

3.3.4. A escultura de Alfredo Ceschiatti para o Golf Club

O Relatório do Prefeito para o biênio 1940-1941 informa a intenção de construir, também na região, um parque, o ‘Parque da Pampulha’, onde seria instalada uma igreja e “seriam construídas várias obras, entre as quais [...] a *Club House*, sede do grêmio de golfe [...] pistas para equitação e hipismo e um clube de caçadores” (APCBH-PBH, 2018a, p.50). O relatório acrescenta que o clube seria um local nobre “do golfismo que ali se praticará pelos adeptos do esporte dos reis” (APCBH-PBH, 2018a, p.50).

Essa identificação mostra a ideia, ainda não consolidada, da construção de uma grande área de lazer e complementar às edificações do Cassino e Casa do Baile, já em execução no lado oposto da orla da lagoa. O parque ocuparia extensa área cortada por avenida e contaria com a construção de uma igreja e um clube de golfe (APCBH-PBH, 2018a, p. 50).

Nesse parque, como anteriormente apresentado, se instalaria o Golf Club, um dos espaços do “Yacht Golf Club”, sendo, o outro espaço dedicado à prática do iatismo e esportes náuticos, o atual Iate Tênis Clube.

Além da implantação desses equipamentos públicos, foi pensada a ocupação residencial do bairro com a criação de um loteamento para a venda, com vista para o Parque, e o “próprio JK, em uma iniciativa para estimular a ocupação do bairro, fixou ao lado da lagoa, uma residência de campo” (APCBH-PBH, 2005, p. 12).

O projeto da edificação para ‘Golf Club Pampulha’ (Figura 55) foi contratado ao arquiteto Oscar Niemeyer em 1943 e a parte construída da edificação, que nunca funcionou para o Golf, integrou a inauguração do conjunto, no ano de 1946 (APCBH-PBH, 2005).

Figura 55 – Vista da fachada da antiga sede do Golf Club



Fonte: Foto da autora, 2025.

O parque junto ao Golf não chegou a ser instituído de acordo com o projeto e as notícias sobre a mudança da destinação da área do parque e do Golf foram apresentadas pelo prefeito

Otacílio Negrão de Lima, em 1948³⁴, sendo que “os terrenos do Golfe Clube foram divididos em glebas, que passaram a formar a Colônia Hortícola da Municipalidade” (APCBH-PBH, 2018b, p. 142).

Nos anos subsequentes não se consolidou qualquer espaço destinado ao Golf, quando a prefeitura planejou a montagem de um zoológico na área e, em 1950, após a divisão da área original do parque, pela prefeitura, a região que situava a edificação foi escolhida para sediar um zoológico, que receberia os animais que ficavam no parque municipal de Belo Horizonte (APCBH-PBH, 2005).

O jardim zoológico foi inaugurado em 1959 e a edificação é utilizada para fins administrativos da instituição e, posteriormente, com o crescimento da instituição incorporou também a sede da Fundação de Parques Municipais e Zoobotânica (FPMZB), em funcionamento até hoje (IEPHA, 2018). Nos documentos referentes aos tombamentos da edificação, nem tampouco nos materiais de divulgação do espaço da Fundação, não são encontradas menções à escultura.

Como, de forma efetiva o ‘Golf Club’ ou mesmo o ‘Iate Golfe Clube’ nunca existiram com a função planejada de espaço para a prática do golfe, e a edícula que foi construída para a sede não chegou a ser concluída e possivelmente, a escultura contratada para esse espaço nunca foi ali instalada. Essa condição precária da construção ainda era agravada pela localização erma e afastada da sede do Golf das demais edificações.

Escultura de Alfredo Ceschiatti para o Golfe Clube

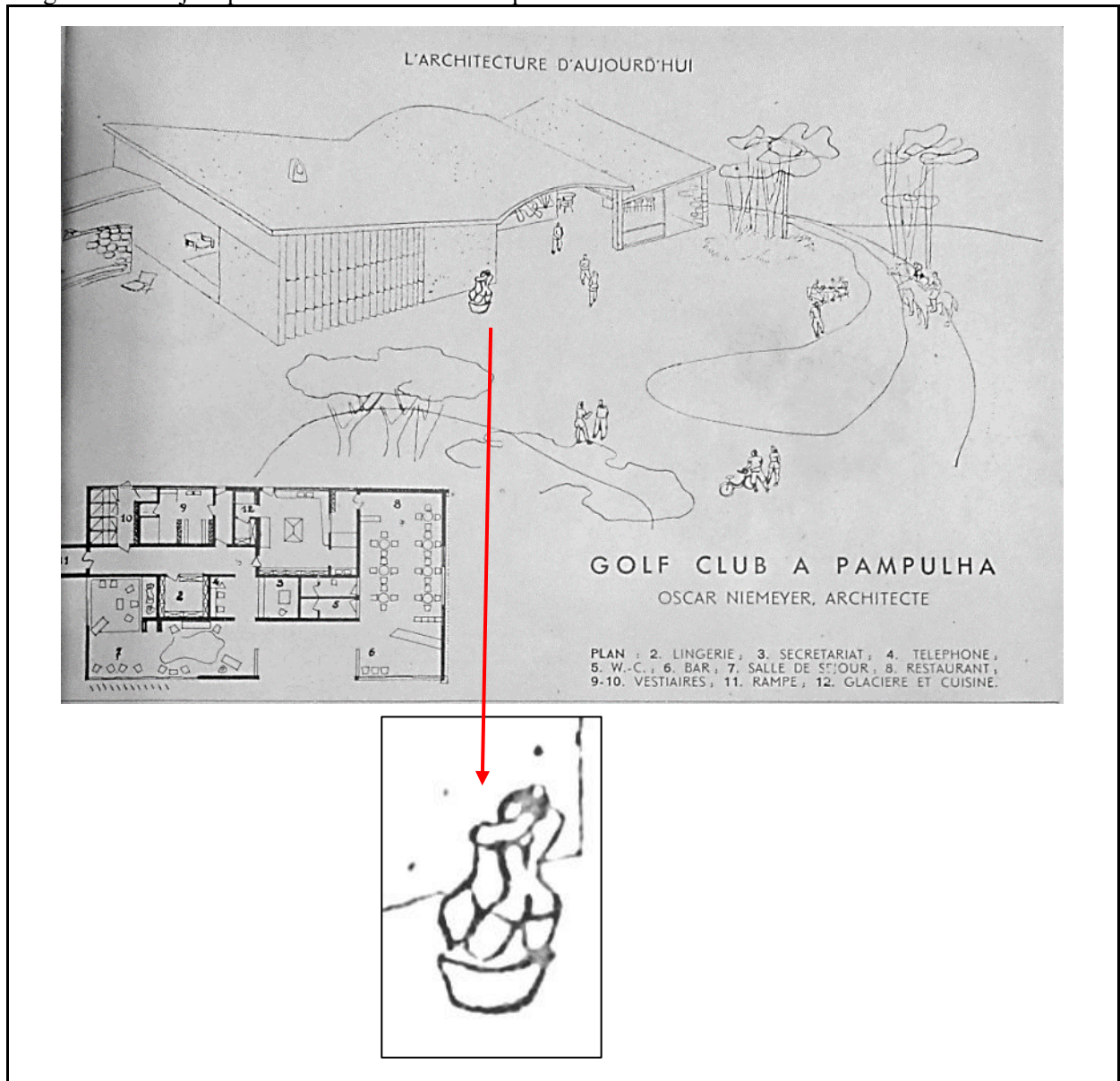
Para o Golfe Clube foi prevista e contratada uma escultura em mármore branco, dos torsos de duas jovens mulheres nuas, se abraçando. A obra de Alfredo Ceschiatti hoje faz parte do acervo do MAP, instalada em seu jardim posterior.

Os documentos do acervo fazendário da Prefeitura de Belo Horizonte possuem os recibos de pagamento ao escultor Alfredo Ceschiatti, no ano de 1943, pela “execução e fiscalização de montagem de uma estátua de mármore a ser colocada na Pampulha” (APCBH- PBH, 2005).

A documentação que vincula a escultura à edificação é observada no projeto do Golfe, em desenho de Oscar Niemeyer, publicado pela revista *L'Architecture D'Aujourd'hui – Bresil* de 1947 (Figura 56). Notícias sobre a escultura também foram veiculadas em jornais e revistas na época da inauguração do conjunto.

³⁴ APCBH - PBH. Arquivo Público da Cidade de Belo Horizonte. Relatório de 1948: Apresentado à câmara municipal pelo prefeito Octacílio Negrão de Lima. 1948. Belo Horizonte, 1948.

Figura 56 - Projeto para o Golfe Clube da Pampulha e detalhe do desenho da escultura de Ceschiatti



Fonte: *L'Architecture D'Aujurd'hui* – BRESIL, 1947. p.39

Apesar da edícula que seria a sede do Golfe já estar em construção no ano da contratação da escultura o espaço destinado ao golfe nunca funcionou efetivamente conforme o projeto (APCBH, 2005). Essa situação pode explicar a escassez das informações sobre o percurso da escultura, que aparecem incompletas ou contraditórias nos poucos documentos encontrados sobre ela.

Após a entrega da obra pelo escultor a informação sobre seus locais de acondicionamento e anteriores à sua integração ao acervo do Museu de Arte da Pampulha não é totalmente esclarecida.

O cronista e escritor Rubem Braga (1913-1990), em notas e artigos de jornal e revista da época, descreve a possível trajetória da escultura. Na coluna “Gente da cidade” para a revista

Manchete 1953³⁵, apresenta a explicação do artista Alfredo Ceschiatti (1953) sobre o percurso das “irmãs suspeitas”³⁶ e fala da obra:

[...] Explica que as duas mulheres abraçadas que fez para o Golfe Clube da Pampulha estiveram defronte da Casa do Baile, o governador Benedito Valadares achou indecente, as mulheres foram transferidas para a Ilha dos Amores, depois para a Feira de Amostras de Belo Horizonte onde ficou por dois anos até que um líder católico escreveu no “Diário” que aquilo era imoral, e as mulheres estão no Almojarifado da Prefeitura; uma réplica ficará na nova e linda casa de Oscar Niemeyer na Estrada das Canoas. “Mas as mulheres não são imorais - afirma Ceschiatti; essa gente é que tem maldade na cabeça, eu creio que são duas irmãs se abraçando” (Braga, 1953, p. 44).

Como a escultura foi entregue em 1943 e a implantação do Golf Club não foi efetivada, mesmo após a inauguração do conjunto com parte da edificação executada em 1946. O relato de Rubem Braga, já no ano de 1953, fala que a escultura está guardada nos almojarifados da prefeitura, e que esteve, mesmo que temporariamente, diante da Casa do Baile.

Essa estadia possivelmente ocorreu até o ano de 1945, ano que coincide com o encerramento do mandato de Valadares no governo de Minas Gerais, de JK da prefeitura e também com o funcionamento precário da Casa do Baile. Assim, no período entre os anos de 1945 a 1953 a escultura pode ter ficado entre a Ilha dos Amores (Figura 57) e a Feira Permanente de Amostras de Belo Horizonte.

³⁵BRAGA, Rubem. O escultor Alfredo Ceschiatti (artigo). Revista Manchete. 31 de outubro de 1953. p.44. Disponível em: <http://memoria.bn.gov.br/DocReader/004120/5131>. Acesso em 20 abr. 2025.

³⁶ O relato sobre a escultura é reiterado nos artigos e crônicas disponíveis no Arquivo Rubem Braga, da produção do escritor para periódicos (1913 – 1990) da Fundação Casa de Rui Barbosa e disponível em: <https://docvirt.com/DocReader.net/AcervoRubemBraga/13500>. Acesso em 02 out. 2025.

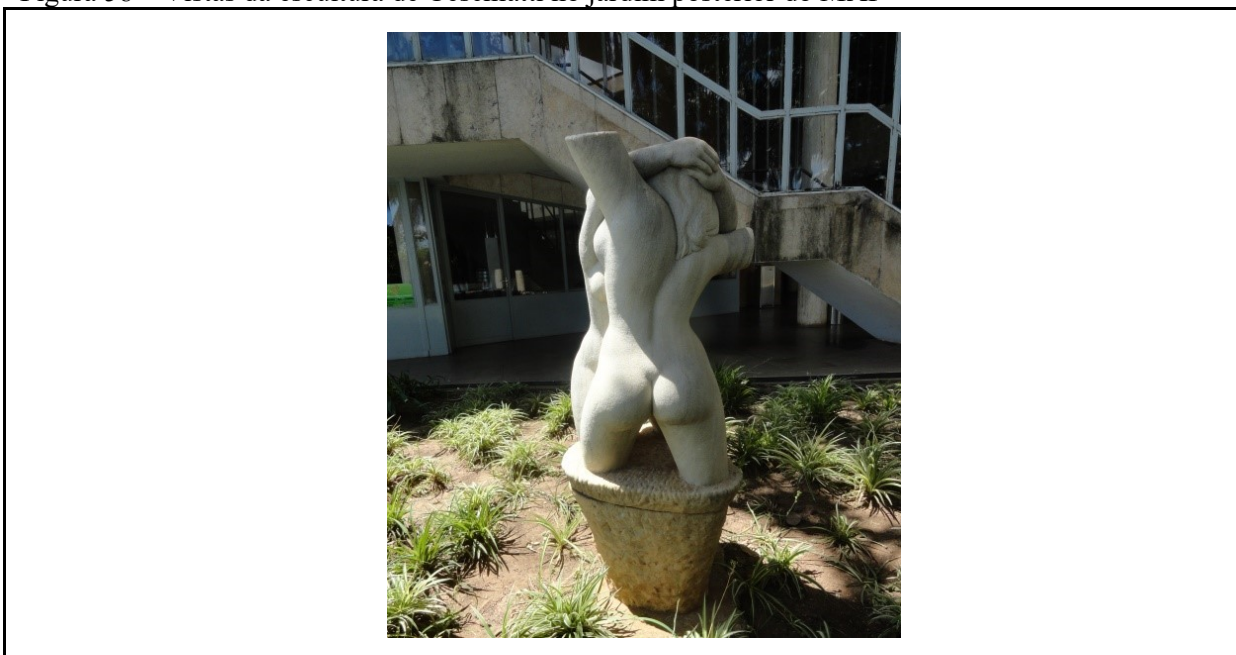
Figura 57 – Localização da Ilha dos Amores na Lagoa da Pampulha



Fonte: Montagem da autora, 2025.

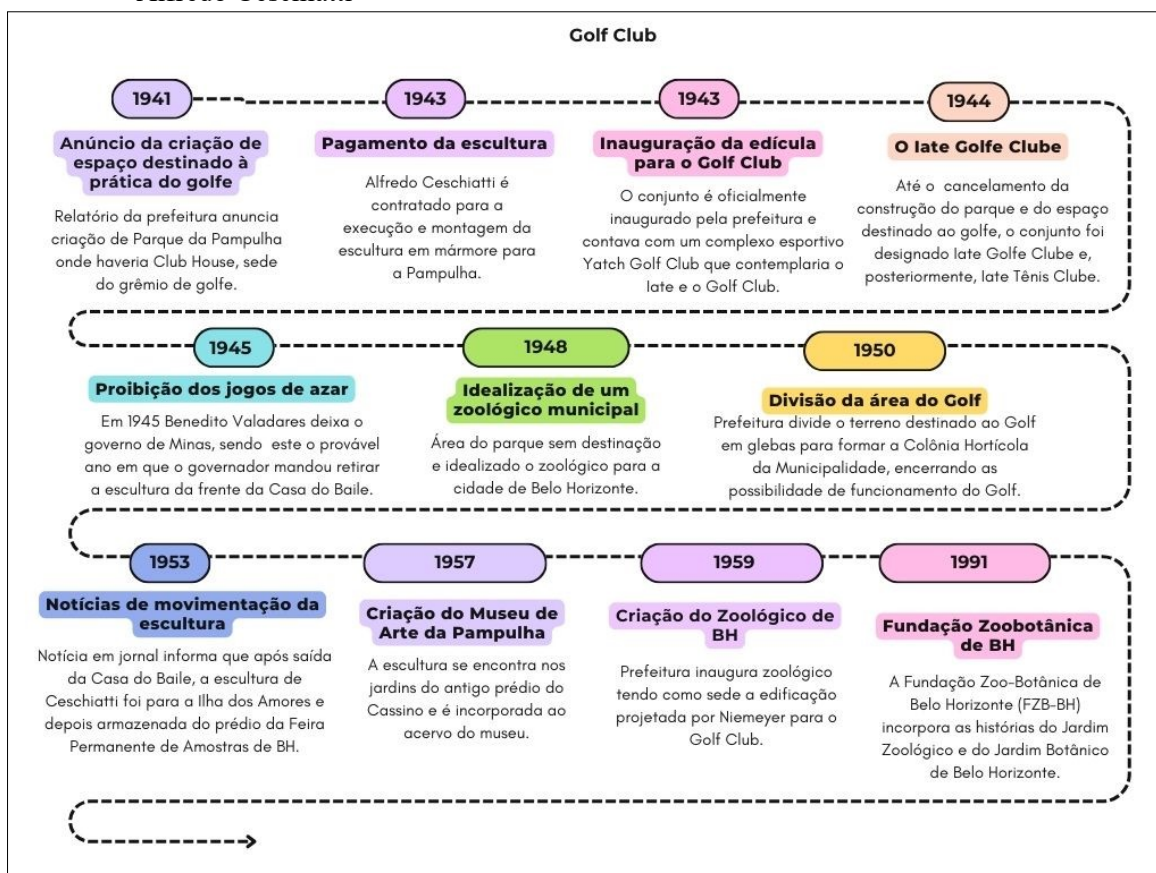
A escultura fica hoje situada no jardim posterior do Museu de Arte da Pampulha (Figura 58) e, uma linha do tempo com os fatos marcantes e notícias que podem dar indícios da movimentação da obra, antes de sua instalação no Museu é apresentada na Figura 59.

Figura 58 – Vistas da escultura de Ceschiatti no jardim posterior do MAP



Fonte: Fotos da autora, 2018.

Figura 59 – Principais acontecimentos vinculados à instalação da sede do Golf Club e escultura de Alfredo Ceschiatti



Fonte: Montagem da autora, 2025.

Rubem Braga (1976) reitera essa informação, no ano de 1976, em artigo para a revista Módulo Brasil Arquitetura, acrescentando a sua incorporação ao acervo do MAP,

[...] as senhoras em questão eram suspeitas de práticas censuráveis. As pobres damas levaram uma longa temporada e se aborreceram mortalmente recolhidas ao Almoxarifado da Prefeitura de Belo Horizonte; mas a passagem do tempo, com a permissividade crescente, deixou que elas voltassem a Pampulha, onde estão no jardim do Museu de Arte Moderna, no antigo Cassino (Braga, 1976, p. 50).

Como confirmação da informação de Braga, Theobald (1984) entrevista Ceschiatti e escreve para o Jornal do Brasil sobre a obra, em 1984, reforçando que permaneceu algum tempo diante da Casa do Baile.

Mas uma de suas esculturas, duas mulheres abraçadas, ocasionou uma verdadeira revolução na moral e nos costumes. Feitas para o Golfe Clube de Pampulha, estiveram algum tempo diante da Casa do Baile até que foram banidas para a Ilha dos Amores, depois para a antiga Feira de Amostras de

Belo Horizonte. - Ali elas ficaram dois anos até que uma denúncia, no Diário, questionou se elas não estariam em atitude suspeita. Ficaram algum tempo recolhidas no Almoxarifado da Prefeitura de Belo Horizonte até que lhes foi permitido retornar a Pampulha, onde estão no Jardim do Museu de Arte Moderna, antigo cassino (Theobald, 1984. p.6).

Após a instituição do Museu de Arte da Pampulha a obra é, no ano de 1957, oficialmente incorporada ao acervo do museu, permanecendo no mesmo local anteriormente instalada, no jardim posterior do Cassino (Figura 60 A). A obra apresenta a assinatura do artista na base (Figura 60 B).

Figura 60 – Vistas da escultura de Ceschiatti no jardim posterior do MAP



Fonte: Fotos da autora, 2018.

Legenda: A) Escultura destinada ao Golf Club e instalada no jardim posterior do Museu de Arte da Pampulha (Cassino); B) Assinatura do de Alfredo Ceschiatti na base da escultura.

A Ilha dos Amores, uma ilha artificial, é integrante do conjunto da Pampulha, tendo sido noticiada no Relatório do Prefeito para o biênio 1940-1941. Descrita como “A Ilha dos Amores, em pleno lago, construída artificialmente será o ponto mais pitoresco daquele futuro bairro da capital. [...] Para atingi-la, somente em barcos será possível” (APCBH-PBH, 2018a, p.51). Já o prédio da Feira Permanente de Amostras foi construído pela prefeitura no ano 1936, em substituição ao antigo Mercado Municipal. Demolido em 1965, e possuía áreas que funcionavam como depósito municipal (Munaier, 2014). Outra versão da estada da escultura na Ilha dos Amores é apresentada pelo arquiteto Ricardo Lana (2009), que também identifica sua localização na Ilha dos Amores, antes de se instalar no MAP:

[...] foi para os jardins da Ilha que Alfredo Ceschiatti esculpiu O Abraço, lá instalada em junho de 1943, serviço que o escultor acompanhou. Uma placa de identificação, de bronze, com a denominação “Ilha dos Amores”, foi afixada no local de acesso à ilha... Quando a Pampulha soçobrou no seu prematuro e progressivo arruinamento, a escultura lá ficou esquecida. Foi assim, completamente abandonada, que o atleta do Yacht Club, Levínio Castilho, empresário e colecionador a encontrou (Lana, 2009. p. 217).

As fichas de documentação da obra, já como acervo do MAP, informam a sua incorporação no ano de 1957, sendo que uma delas descreve no campo de observações: “obra esculpida para ornamentar a ilha dos Amores posteriormente foi destinada ao Cassino onde permaneceu no salão do andar térreo, quando instalado o Museu, a escultura passou a ocupar o jardim do museu” (MAP-CPDOC). Ainda no ano de 2025 a obra se encontra instalada no jardim posterior do museu (Figuras 58 e 59).

3.3.5. Os painéis pictóricos de Portinari e Burle Marx para o Iate Tênis Clube

Alinhado ao ideal político de construção do novo perfil da cidade e do homem moderno, a proposta da construção do conjunto não poderia deixar de contar com um equipamento voltado para as atividades físicas de lazer. O Iate Clube (Figura 61), originariamente identificado nas notícias da época como “*Yacht Golf Club*” (A Noite, 1943, p.5), funcionaria conjuntamente com a sede do Golf Club e teve sua instituição justificada no Relatório do Prefeito para o biênio 1940-1941, que relata sua construção:

Não hesitámos em dar à Pampulha os elementos destinados ao aprimoramento do corpo. Conhecedores que somos da importância dos exercícios ao ar livre, preparámos um centro de prática intensiva dos esportes [...]. Surgiu, então, o Iate Golfe Clube, dotado de instalações modernas e que, em breve, estará com todas as obras concluídas, para que esportes como os do remo e da vela possam ser praticados pela mocidade, completando-se as finalidades de um plano de aperfeiçoamento da raça [...] (APCB-PBH, 2018a).

Com a construção do clube, destinado à prática do iatismo e dos esportes náuticos, a lagoa deixaria de ser somente um local para pesca, mas encontraria sua vocação na prática desses esportes (IEPHA, 2018). Enaltecida pela imprensa como exemplo da edificação, pelo governo, do desenvolvimento cultural e econômico da nação, a inauguração o Iate, apoiada pela construção da barragem e lagoa da Pampulha, favoreceria o cidadão na educação física,

na disciplina e no “espírito de cooperação e fortalece o vigor que a defesa da Pátria reclama” (A Noite, 1945, p.5).

Figura 61 – Vista do Iate Tênis Clube



Fonte: Fotos da autora, 2018.

Joaquim Cardozo descreveria em um artigo o Iate como “centro indispensável de atrações para as tardes luminosas do campo mineiro: passeios de lanchas, de barcos à vela, regatas, etc.” (Cardozo, 1956 *in* Macedo e Sobreira, 2009, p. 127).

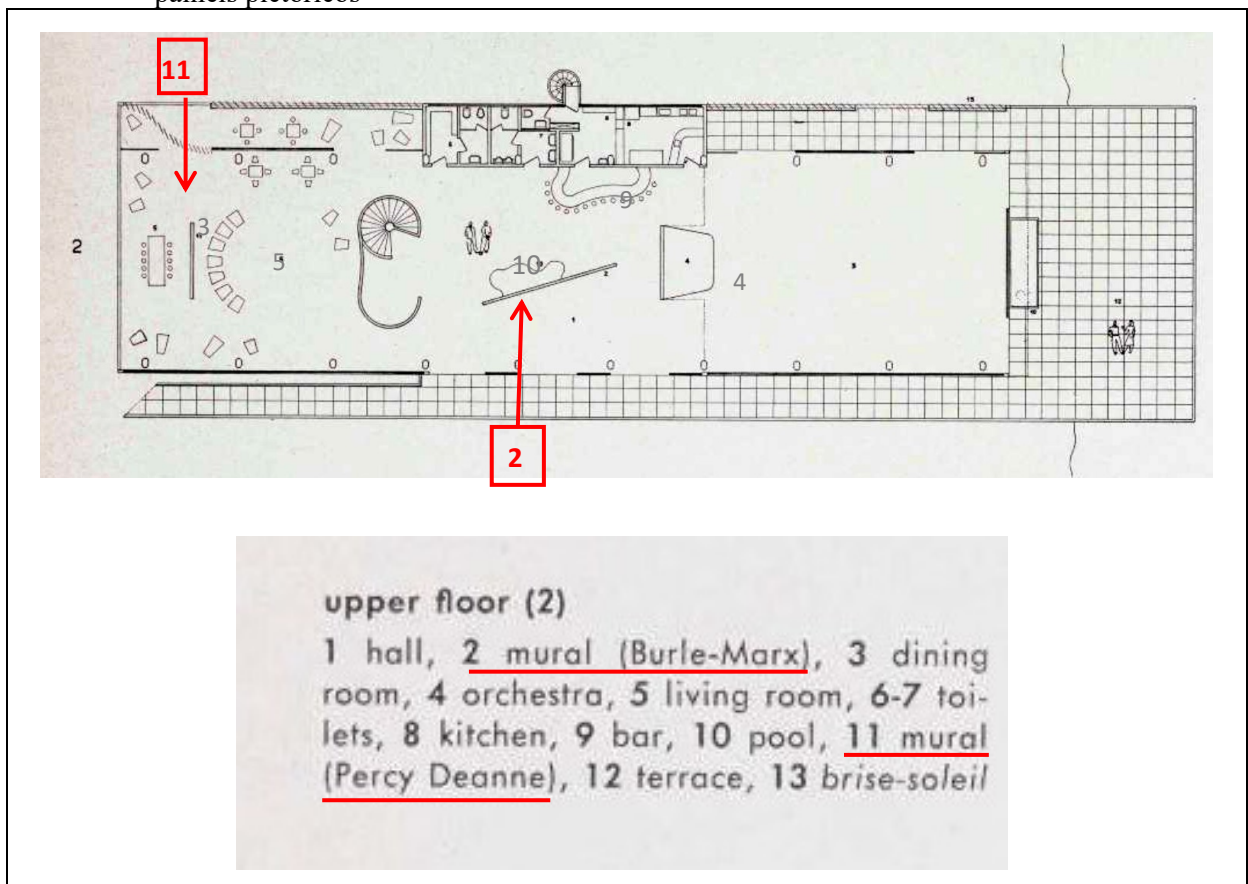
As obras de arte plástica previstas para o Iate foram dois grandes painéis pictóricos, um de autoria Cândido Portinari (Figura 61) e o outro de Roberto Burle-Marx, ambos datados e assinados, nas próprias obras, pelos artistas. As disposições originais que foram previstas para os painéis são apresentadas na planta baixa da edificação que foi publicada nas revistas do MoMA de Nova York, *Brazil builds: architecture new and old 1652-1942* (Figura 62), e na revista francesa *L'Architecture d'Aujourd'hui*, na edição especial sobre o Brasil em 1947, consagrada exclusivamente à arquitetura moderna brasileira.

Na observação da planta baixa, os painéis compartilhavam o amplo espaço do salão principal, estabelecendo, juntamente com o mobiliário, os ambientes, cada qual em um lado (Figura 62). A revista francesa acrescentou fotos dos edifícios que tiveram sua construção concluída naquele ano, inserindo, assim, imagens tanto do Iate quanto da igreja de São Francisco.

Entretanto, mais uma vez se observa a dificuldade e confiabilidade da documentação sobre as obras na identificação do painel de Portinari que não coincide com a autoria indicada no item 11 como “mural (Percy Deanne)”, ao passo que o item 2, coincide, com “mural (Burle-Marx)” (Goodwin, 1943, p. 190). A possibilidade do pintor amazonense, Percy Deane ter sido convidado ou participado da construção das obras foi reiterada em notícia da época, conforme identificado no inventário do IEPHA (2018), porém a informação não foi confirmada por documentos ou junto aos levantamentos apresentados.

A obra de Portinari (Figura 63) é cadastrada em seu *Catálogo Raisonné* sob a numeração 1469, como procedente do Rio de Janeiro, “executada para decorar o salão de baile do Iate Tênis Clube, Pampulha, Belo Horizonte, MG, projeto do arquiteto Oscar Niemeyer”, executada a óleo sobre tela e pertencente à série de espantelhos pintada pelo artista nessa fase de sua carreira (Projeto Portinari, s.d.).

Figura 62 – Planta baixa do Iate Tênis Clube com detalhe da indicação, na legenda, da localização dos painéis pictóricos



Fonte: Goodwin, 1943, p. 190.

Figura 63 – Pannel de Portinari para o Iate Tênis Clube



Fonte: Foto da autora, 2018.

No ano da construção do Iate, o painel de Robert Burle Marx, (Figura 64), foi executado em têmpera sobre tela, sendo assinado e datado de 1942 (IEPHA, 2018). Ao descrever a obra, a publicação *Brazil builds: architecture new and old, 1652-1942* do Museu de Arte Moderna de Nova York, que fala dos vários talentos artísticos do paisagista. “Não só pintou um magnífico painel no Yacht Club, mas ainda uniu os diversos edificios num agradável conjunto de vegetação e decorou a piscina do restaurante de lindas plantas aquáticas” (Goodwin, 1943, p. 94).

Figura 64 – Pannel de Roberto Burle Marx na parede do fundo do Salão Portinari em 2024



Fonte: Foto da autora, 2024.

Um aspecto que prejudica o conhecimento das obras de arte plástica previstas para o conjunto da Pampulha e principalmente aquelas do Iate Tênis Clube são as notícias com informações imprecisas e que não encontram comprovação na materialidade remanescente dos objetos. Um exemplo dessa dificuldade é a nota do Jornal Estado de Minas de 31 de maio de 1942 relata que Portinari havia pintado um painel para o Cassino, e não para o Iate. Além disso, a nota afirma que a obra se encontrava em situação de abandono (Projeto Portinari, s.d.).

Aumentando a confusão, o artigo Pampulha – A Copacabana de Belo Horizonte no jornal ‘Diretrizes: Política, Economia, Cultura do Rio de Janeiro’³⁷, traz a informação que “Especialmente convidados pelo prefeito Juscelino Kubitschek, o escultor José Pedrosa e o pintor Percy Deane estão fazendo esculturas e painéis com que serão ornamentados o Cassino e o Yacht Clube” (Jornal Diretrizes, 1942, p. 30).

O painel de Roberto Burle Marx (Figuras 65) ficaria numa posição central do *living room*, em leve diagonal, defronte aos espaços do bar e restaurante e ladeando a concha acústica da orquestra e diante de um espaço identificado como *pool* (Goodwin, 1943, p. 190), que possivelmente seria uma pequena piscina. O espaço designado para o painel de Portinari ficaria na região próxima à parede cega do salão e dividindo os ambientes identificados na planta baixa do projeto como *dining room* e *living room* (Goodwin, 1943, p. 190).

O posicionamento dos painéis no salão, pela da observação da planta baixa, acrescida de outras informações sobre seus nomes e técnica construtiva, são descritos por Lana (2009),

Originalmente, o segundo pavimento abrigava o salão social – restaurante, com um pequeno palco para orquestra, bar e sala para repouso. O tênue limite entre os diferentes usos era estabelecido apenas por divisórias, de modo que o ambiente interno transmitia uma sensação de se estar flutuando no lago. Para o salão social, Roberto Burle Marx pintou O Esporte, amplo painel em têmpera sobre tela. O painel ficava disposto em diagonal defronte ao acesso pela rampa, dissimulando o bar ao fundo. Junto ao painel, voltado para o bar, via-se um pequeno espelho d’água sinuoso. Para o mesmo ambiente, Cândido Portinari pintou O jogo, que ficava localizado em um mural paralelo à superfície cega da fachada frontal, dividindo em dois ambientes a sala de repouso [...] (Lana, 2009, p.152).

Assim, após sua inauguração, em 1943, o Iate Golfe Clube “foi poupado de intolerâncias religiosas ou proibições governamentais – como foi o caso da igreja e do Cassino” (Cavalcanti, 2006, p. 204). No ano de 1944 ao passo que não se têm qualquer notícia no

³⁷Jornal Diretrizes: Política, Economia, Cultura. Pampulha – A Copacabana de Belo Horizonte (artigo). Rio de Janeiro, 23 de abril de 1942, p 30.

sentido da efetivação da implantação da área destinada ao Golf Club, mesmo com a construção da edificação já iniciada, o Iate Club já estava em pleno funcionamento. Nesse período o clube se torna referência na formação de atletas de esportes náuticos, acolhe as “Regatas da Pampulha”, e passa a ser identificado como Iate Clube Pampulha (IEPHA, 2018), possivelmente por se desvincular efetivamente da gestão da área destinada ao Golf.

Figura 65 – Posição original de instalação do painel de Burle Marx, no ano de 1947



Fonte: *L'Architecture d'Aujourd'hui – Bresil*, 1947, p. 29.

Ao apresentar o ‘Yacht Club’, a publicação descreve o ambiente do salão principal, local que abriga as obras. O salão é assim descrito, “ao alto da rampa, no centro, entra-se num vestíbulo amplo subdividido por um muro baixo decorado com pintura mural de Burle-Marx e duma combinação de flores e fontes em caixas como serpentinhas. À esquerda, uma sala de estar, à direita, a sala de jantar” (Goodwin, 1943, p. 190).

Novamente, no ano de 1947, a revista *L'Architecture d'Aujourd'hui – Bresil*, de 1947, nº 13 e 14, reitera a posição ocupada pelo painel de Burle Marx, que é apresentado no interior do primeiro pavimento por detrás da parede curva, atualmente demolida, e que era destinada a abrigar a orquestra.

Outra publicação que mostra a obra de Burle Marx, no ano de 1950, é a revista *The Work of Oscar Niemeyer*, que mostra fotografias do interior da edificação, creditadas a Marcel

Gautherot. Na fotografia estão apresentados os dois painéis instalados nos mesmos locais, sendo, na página 91 a obra de Cândido Portinari, parcialmente retratada e ocupando o hall de entrada e, na página 90, o painel de Burle Marx (Figura 66) (Papadaki, 1950, p.90).

Figura 66 – Reprodução da obra de Roberto Burle Marx na revista *The Work of Oscar Niemeyer*, em 1950



Fonte: Fotografia de Marcel Gauderot. *The Work of Oscar Niemeyer*, 1950, p.90.

Entretanto, assim como as outras edificações do conjunto, não tardaram a surgir os problemas em sua gestão. O primeiro foi uma infestação por moluscos e tornando-se foco de contaminação pela esquistossomose (Cavalcanti, 2006, p. 204). Na década de 1950 se avolumam notícias sobre o estado de decadência e abandono do clube, agravado com o rompimento da barragem da Pampulha em 1954 (IEPHA, 2018).

Em 1951 foi estabelecida uma parceria de gestão do clube, entre a prefeitura e o estado, por meio de lei municipal³⁸ que “declarou entregues ao Estado de Minas Gerais, pelo prazo de cinco anos, [...] os prédios e respectivos terrenos ocupados pelo Iate Clube e Cassino da Pampulha”, sendo que, nessa parceria, o Estado promoveria a “remodelação do prédio substituindo a Prefeitura na escolha da diretoria do clube”, porém o próprio processo informa que nenhuma alteração foi realizada nesse período (IEPHA, 1984a, p. 163).

No ano 1953, uma dívida do Clube colocou o painel de Portinari como objeto de ação executiva fiscal, movida pela Fazenda do Estado de Minas Gerais, que cobrava o pagamento de impostos devidos pelo bar e restaurante. Notícias em jornais da época apresentam o caso da penhora do painel em pagamento de dívida do bar, enquanto a prefeitura, proprietária da

³⁸ Lei municipal Nº 179 de 26 de janeiro de 1951, segundo o Processo de Tombamento Estadual (IEPHA, 1984a, p.163).

obra, alegava que o bar funcionava em concessão, não podendo ser responsabilizada (Projeto Portinari, s.d.).

O assunto foi objeto de nota nos principais jornais de 07 de fevereiro de 1953, no Rio de Janeiro, A Manhã, Correio da Manhã e O Diário Carioca, e nos de São Paulo, O Correio Paulistano, A Gazeta e a Folha da Manhã. A questão foi resolvida e o auto de penhora da tela foi suspenso na justiça, no mês de outubro do mesmo ano (Projeto Portinari, s.d.).

Frente às alegações de abandono do clube e a dificuldade financeira da prefeitura, principalmente necessitando arrecadar fundos para a construção de um novo açude que abasteceria a capital, a prefeitura municipal decide, em 1961, privatizar o clube que passou a ser denominado de Iate Tênis Clube (IEPHA, 2018).

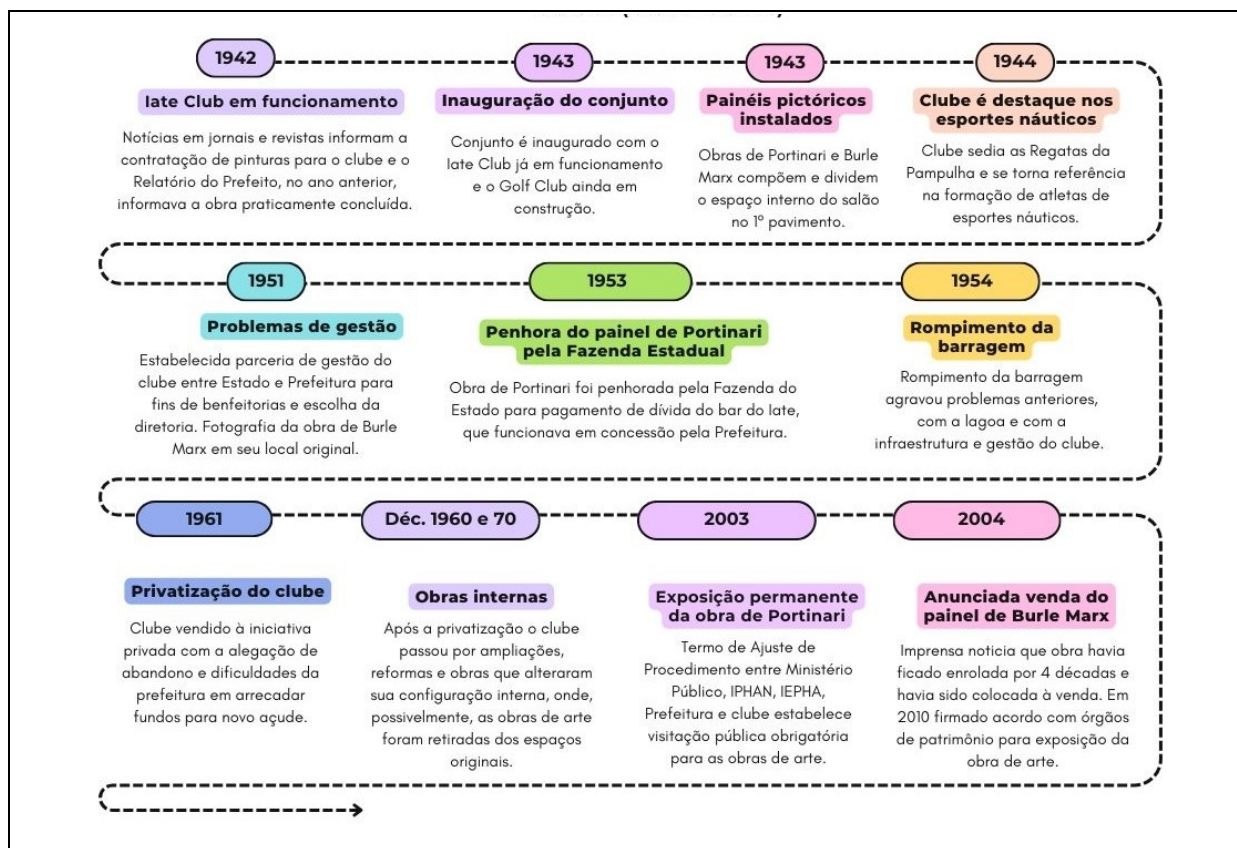
A primeira informação localizada sobre a alteração na circulação vertical, que estruturava as divisões do salão principal, por meio de escada em caracol, e que era posicionada no centro do ambiente, vem de uma vistoria realizada em 2007, pelo IPHAN, que notificou a observação do fechamento da escada. O Ofício 045/07, do Gabinete da 13ª SR do IPHAN é citado no inventário para o Iate Tênis Clube, no levantamento feito pelo IEPHA (2018). Juntamente com o cancelamento da escada, possivelmente, a parede que suportava o painel de Burle Marx já havia de ter sido demolida.

A ficha do inventário do IEPHA (2018) para o Iate também conclui que toda a configuração interna do amplo espaço dedicado ao salão principal sofreu alterações fazendo com que os ambientes propostos pelo arquiteto Oscar Niemeyer no projeto fossem eliminados. Esses ambientes perdidos seriam voltados para a “convivência e confraternização dos usuários, como as mesas para os grupos, sofás e poltronas, sala de estar em círculo, bar, e do lado do salão de festas, a concha acústica que abrigava a orquestra” (IEPHA, 2018).

Na Figura 67 estão apresentados os principais eventos noticiados que se referem ao clube e ao painel de Portinari, e que dão um panorama de sua vivência no Iate Tênis Clube.

Além das alterações anteriores, na década de 1970, o Iate Tênis Clube voltou a ser objeto de reformas significativas com a construção de um anexo com salão de festas e um andar de estacionamento. Na década de 1980 o clube é cercado por grades e passa por sucessivas obras, como a construção de duas caixas d’água, uma piscina e uma varanda anexada ao restaurante (IEPHA - IPAC, s.d.).

Figura 67 – Principais ocorrências relacionadas aos painéis pictóricos do Iate Tênis Clube

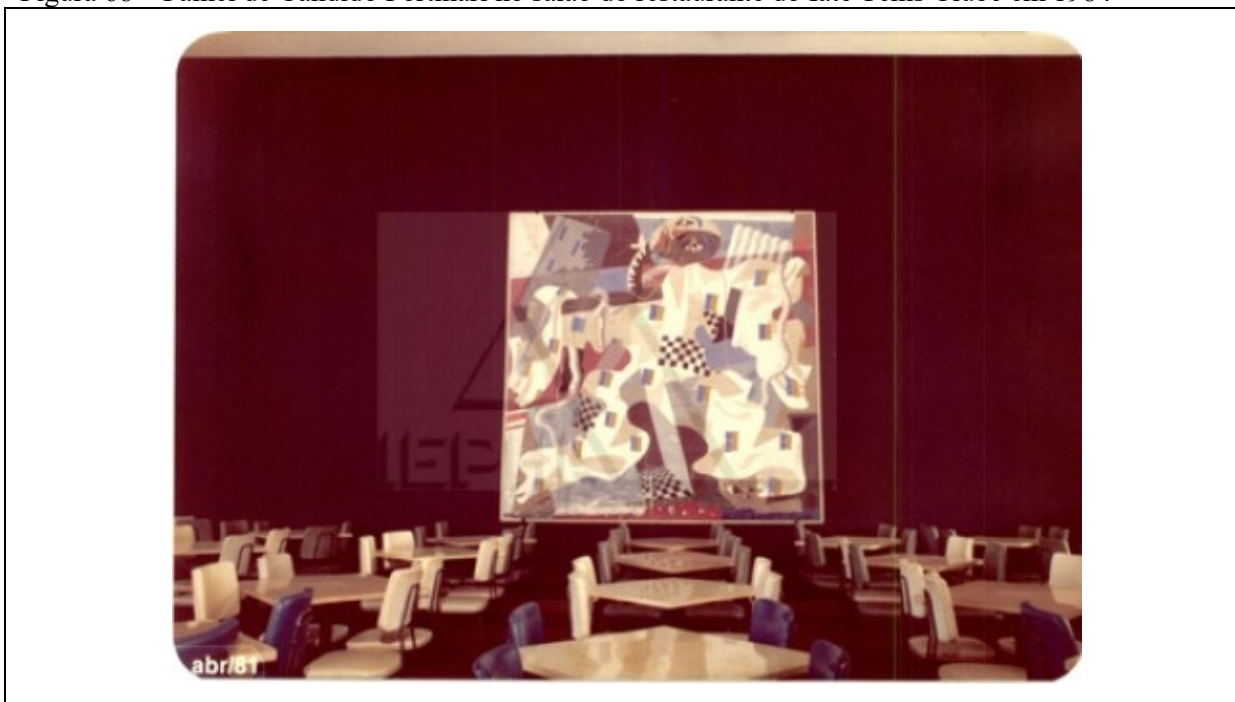


Fonte: Montagem da autora, 2025.

No ano de 1984, apesar da obra de Cândido Portinari não ser inserida no texto do Dossiê de Tombamento Estadual o painel é apresentado em uma fotografia desse dossiê (Figura 68) que indica, em sua legenda, que ficava localizado no salão do restaurante (IEPHA, 1984, p. 183). A fotografia, entretanto, não permite identificar o posicionamento preciso ocupado pela obra, naquele ano.

Da década de 1950 até as notícias até nova polêmica envolvendo as obras de arte, a partir do ano de 2003, não foram localizadas notícias sobre o painel de Roberto Burle Marx nos documentos avaliados. Um ex-presidente do clube, alegando ser o proprietário, colocou a obra à venda. De forma semelhante ao ocorrido com o painel de Portinari, a obra de Burle Marx chegou a ser arrematada (Estado de Minas, 2004).

Figura 68 – Painel de Cândido Portinari no salão do restaurante do Iate Tênis Clube em 1984



Fonte: IEPHA, 1984, p. 183.

Foi necessária intervenção dos institutos do patrimônio estadual e nacional, além do Ministério Público do Estado de Minas Gerais (MPMG), para que o ex-presidente do clube a devolvesse para sua permanência junto à edificação. Na reportagem, o técnico do IPHAN explica ao jornal (Jornal Estado de Minas, 2004):

Inicialmente, a tela – pintura à base de água sobre tecido - ficava fixada em uma parede do salão principal do clube. Mas em 1960, o prédio foi reformado e a parede demolida. Desde então, ela ficou enrolada, guardada no almoxarifado do Iate. Nesse período, teve a pintura e as bordas danificadas, ganhou manchas provocadas pela umidade, além de ter ficado suja (Jornal Estado de Minas, 2004).

No ano de 2004, notícias sobre a venda frustrada e restauração da obra a nomeiam como “O esporte”. Nesse ano é anunciado em uma reportagem do Jornal Estado de Minas (2004) que informa que o painel de Burle Marx seria restaurado após ter ficado guardada por quatro décadas, sendo o processo de restauração acompanhado pelo IPHAN (Jornal Estado de Minas, 2004).

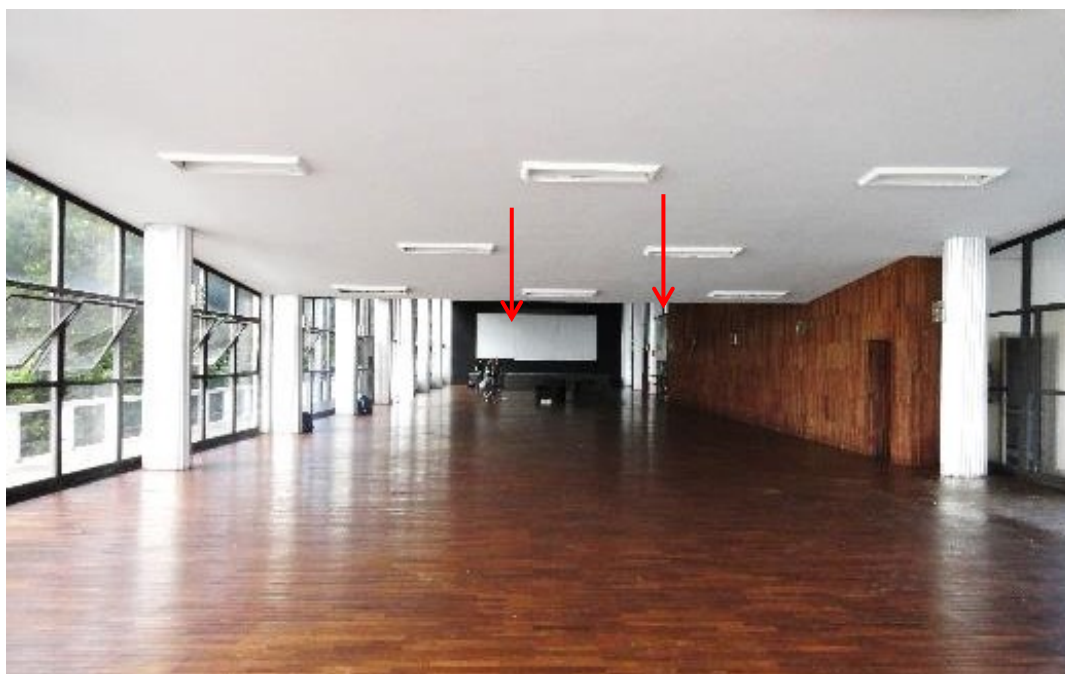
Após a restauração e no desenvolvimento desse processo, uma nota técnica do IEPHA relata que o painel de Portinari se encontrava afixado na parede cega, ao fundo do salão principal do 1º pavimento, identificado como Salão Portinari, e o painel de Burle Marx encontrava-se apoiado no chão, em sala junto às dependências do anexo construído em 1984, identificada como ‘sala contígua ao Salão Espelho d’água’.

Para pacificar a situação dos painéis, como bens integrados à edificação, o Ministério Público Federal, com a interveniência do IPHAN, IEPHA/MG e Secretaria Municipal de Cultura de Belo Horizonte, estabeleceu um Termo de Ajuste de Procedimento. Nele o Iate se comprometeu a guardar e conservar os painéis nas dependências do clube e de acordo com orientações dos órgãos de preservação além de estabelecer as condições de visitação pública às duas obras (IEPHA, 2018).

Em 22 de setembro de 2010, a Secretaria Municipal de Governo da Prefeitura Municipal de Belo Horizonte – PBH publicou no Diário Oficial do Município (DOM), por meio da Deliberação nº 100/2010, a aprovação da proposta para instalação provisória dos painéis de Burle Marx e Cândido Portinari, que ficariam nessa condição até que fosse possível a reinstalação em seus locais originais.

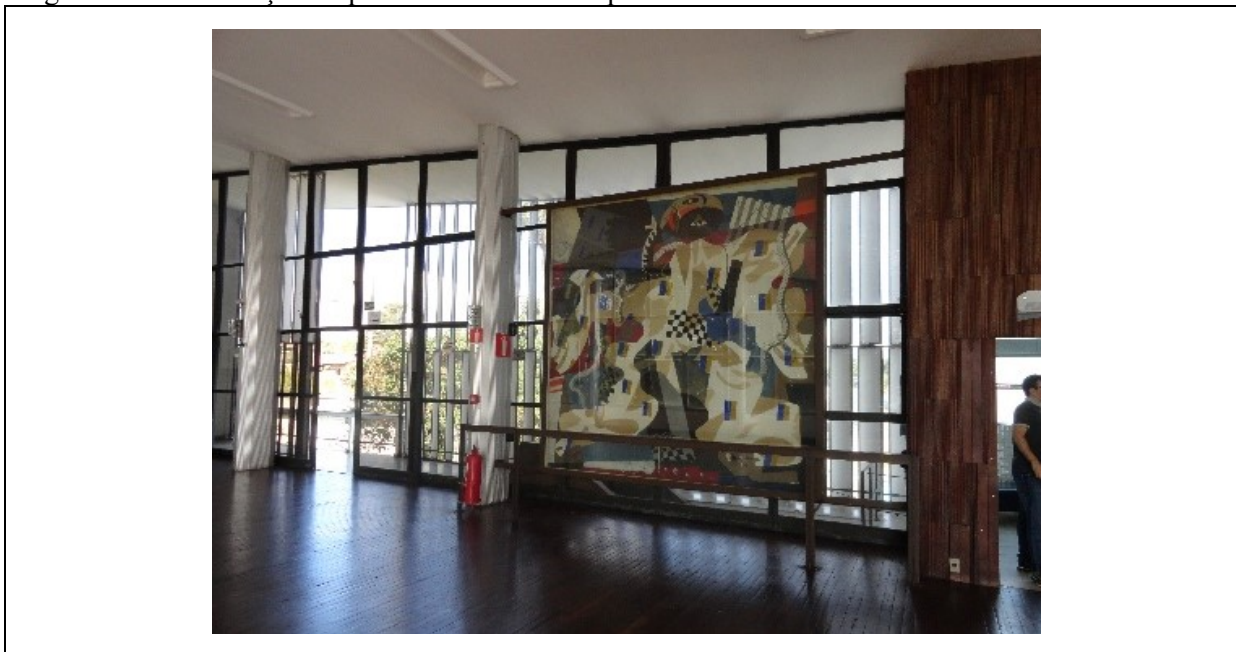
No ano de 2025, durante levantamento para essa pesquisa, foi observado que os dois painéis compartilham o espaço do salão principal, agora denominado Salão Portinari, no mesmo pavimento do projeto, porém, em novas em posições em conformidade com a atual configuração do salão, sem divisão de ambientes e sem a escada interna (Figuras 69, 70 e 71).

Figura 69 – Atual Salão Portinari com indicação da localização atual dos painéis do Iate Tênis Clube



Fonte: Foto da autora, 2025.

Figura 70 – Localização do painel de Portinari na parede lateral do Salão Portinari em 2024



Fonte: Foto da autora, 2024.

Figura 71 – Painel de Roberto Burle Marx na parede do fundo do Salão Portinari em 2024



Fonte: Foto da autora, 2024.

3.3.6. Mosaico e painel de azulejos da residência de Juscelino Kubitschek

A residência para uso particular de Juscelino Kubitschek foi construída concomitante com a construção do conjunto, ficando pronta em 1943 (Figura 72). Foi utilizada como casa de campo pelo prefeito até 1945, quando vendeu para seu assessor e amigo íntimo, Joubert Guerra, no ano de 1950 (IEPHA, 2009).

Como propriedade particular, o imóvel passou por várias reformas internas, principalmente na área onde se encontra o mosaico de Paulo Werneck, no pátio interno, além da fachada. No ano de 2002 a residência foi ratificada no perímetro de entorno do tombamento estadual do conjunto, de 1984. Em 2008 a casa é adquirida pela Prefeitura de Belo Horizonte e destinada a sediar o museu Casas JK (IEPHA, 2009).

A residência de Juscelino Kubitschek sofreu alterações significativas ao projeto no ano de 1951 enquanto propriedade particular (IEPHA, 2018), assim pouco se sabe sobre a história das obras de arte. Com o falecimento de Dona Juracy Guerra, esposa e herdeira do proprietário, a edificação passou a ser administrado pela Prefeitura Municipal de Belo Horizonte que instituiu ali, no ano de 2008, o museu Casa JK (IEPHA, 2018).

No ano de 1997 a casa de JK havia sido inserida entre as edificações do conjunto da Pampulha, contempladas no tombamento do IPHAN e em 2003 foi incluída no perímetro de tombamento estabelecido para o Conjunto Arquitetônico e Paisagístico da Pampulha, realizado pelo IEPHA-MG em 1984. Em 2003 o município de Belo Horizonte ratificou a proteção da casa, agora em nível municipal, incluindo o imóvel ao conjunto arquitetônico da Pampulha (IEPHA, 2018).

Figura 72 – Residência de Juscelino Kubitschek, atual Museu Casa de JK



Fonte: Foto da autora, 2024.

Grande parte da informação documental sobre a edificação foi levantada após o primeiro tombamento da casa como patrimônio, em 2008, sendo, portanto, baseada em levantamentos posteriores à sua construção, o que implica nas escassas informações sobre as obras de arte para a residência. Nesse caso, o processo de tombamento do IEPHA (2008) informa que, depois de 1964, JK foi exilado em Paris e toda a documentação arquitetônica da casa desapareceu inclusive a documentação do conjunto da Pampulha.

A edificação mantém duas obras de arte plástica como bens integrados, um mural formado por mosaico de pastilhas cerâmicas e um painel pictórico realizado sobre azulejos, que, mesmo sendo fixado à alvenaria é identificado como painel pelas suas menores dimensões, formato delimitado e se destinar ao interior da edificação.

O mosaico, de autoria de Paulo Werneck (Figura 73), à semelhança da obra da fachada lateral da igreja de São Francisco, reveste um muro que fecha o pátio interno é composto por uma forma abstrata, em peças brancas e azuis.

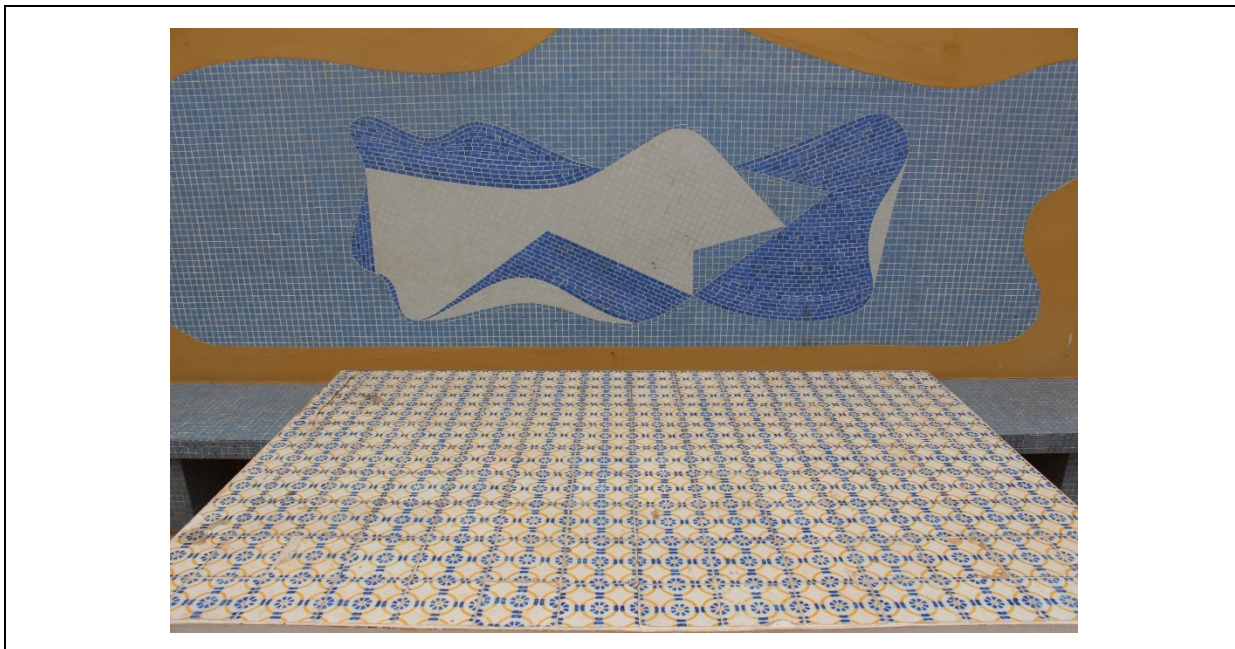
Figura 73 – Painel de Paulo Werneck em muro do jardim interno da residência de Juscelino Kubitschek



Fonte: IEPHA, Processo de tombamento da Casa JK, 2018.

O mosaico é encerrado, na linha inferior, por um banco em balanço na alvenaria, que é coberto pela continuação da pastilha que forma o fundo do mosaico, integrando o muro e o banco de forma indissociável (Figura 74). Além disso, à frente do banco existe uma mesa com tampo revestido por azulejos cerâmicos pequenos, com lado de 10,0 cm, decorados por um delicado padrão geométrico de repetição e apoiada em perna de tubo metálico dobrado em “V”, fixada ao chão (IEPHA, 2018).

Figura 74 – Detalhe da composição do mosaico e da cerâmica de revestimento do tampo da mesa, na residência de Juscelino Kubitschek



Fonte: Foto da autora, 2018.

O espaço estabelecido pelo mosaico, banco e mesa, no jardim interno, na continuação própria da obra de arte, estabelece um espaço de convivência físico e conceitual entre o pátio e a casa, além de integrar o jardim e a casa como um todo. Assim, esse mosaico ao ar livre rouba a cena no espaço de lazer situado no centro da construção (Figura 75).

Pode-se conjecturar que a composição revestiria toda a parede, a exemplo de outros painéis do artista, como o da igreja da Pampulha e o do Colégio Cataguazes, na cidade de mesmo nome, em Minas Gerais, também projetado por Niemeyer. O mosaico da casa de JK é recortado e se encerra na forma ameboide central, sendo o restante do muro finalizado com cimento pintado em amarelo. A montagem do mosaico, como ocorre no revestimento da igreja de São Francisco, é formada pela oposição de duas cores da pastilha, que constroem as formas intercalando linhas retas e curvas (Figura 75).

Apesar do Dossiê de Tombamento informar que “embora não esteja assinado, é atribuído a Paulo Werneck” (IEPHA, 2009, p. 170), a autoria e a data da obra são registradas em catálogos de exposição do artista que conta, inclusive, com a maquete que traz o desenho do mosaico (Figura 76) (Saldanha, 2011, p.12).

Figura 75 – Mosaico, banco e mesa de Paulo Werneck e painel de azulejos pintados na residência de JK



Fonte: Foto da autora, 2018.

Legenda: Conjunto de bens integrados formado pelo painel e banco revestidos por pastilha cerâmica e mesa, com tampo revestido em cerâmica decorada e pés metálicos

Figura 76 – Maquete com desenho de Paulo Werneck na residência de JK

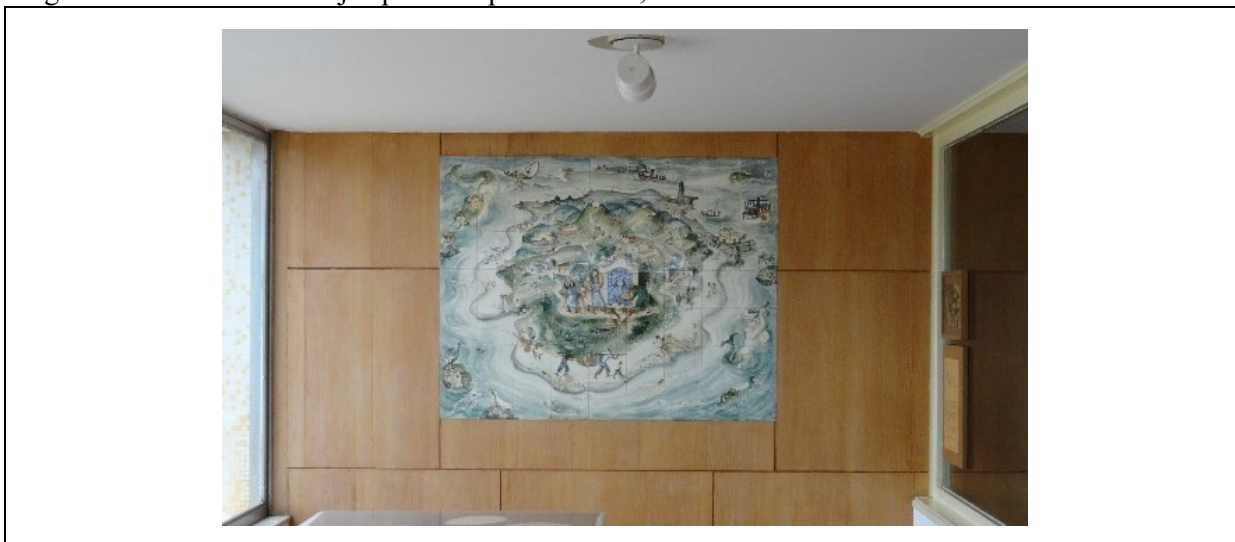


Fonte: Saldanha, 2011, p.12.

A obra não apresenta os tradicionais “P. W.” cortados em pequenas partes das pastilhas e aplicado nos cantos inferiores da composição que acompanham suas obras e que aparecem na igreja de São Francisco e em outros mosaicos do artista em Minas Gerais. Porém, o fato da parede de seu suporte já ter sido alvo de reformas anteriores levanta a possibilidade da perda das pastilhas ao redor da figura central.

O painel de azulejos existente na casa JK (Figura 77), de pequenas dimensões, é fixado na parede do fundo da varanda, como bem integrado. No canto inferior direito é assinado, “Osirarte”, seguido das informações: “Composição Volpi – Osir” e “Execução - Volpi-Zanini” (Figura 78).

Figura 77 – Painel de azulejos pintados pela Osirarte, na residência de JK



Fonte: Foto da autora, 2018.

Legenda: Vista da varanda com painel de azulejos criado pela parceria entre Paulo Rossi, Alfredo Volpi e executado por Mário Zanini e Volpi, na Osirarte, ao fundo.

A prática da fabricação desses azulejos, desenvolvida por Paulo Rossi Osir a partir da execução dos painéis de azulejos de Portinari para o Ministério da Educação e Saúde do Rio de Janeiro e para a Pampulha, ganhou notoriedade como forma de releitura moderna da fabricação colonial de azulejos artísticos. Os azulejos eram produzidos no ateliê por diversos artistas e comercializados no Brasil e exterior. A respeito da equipe que participou do processo de pesquisa, Paulo Rossi Osir, durante divulgação de exposição identifica:

Os resultados de três anos de trabalhos aí estão. Não imagino ter alcançado integralmente o que visei, mas creio que essa equipe de artista deu mais um passo para frente no caminho da libertação do colonial. Talvez tais resultados venham a ser um incentivo para outros pioneiros desejosos de romper com as formulas convencionais. [...]. Quero ainda tornar públicos os nomes de Alfredo Volpi, Mario Zanini e Hilda Carioba, que, ao lado de outros mais modestos, pesquisaram comigo e comigo realizaram a obra que se expõe aqui. (Osir *in* A Manhã, 1943 p.8).

A obra é uma pintura sobre azulejos, realizada à mão, é uma peça da Osirarte, executada por Alfredo Volpi e Mário Zanini e a partir da concepção de Paulo Rossi Osir e Alfredo Volpi, conforme inscrição no azulejo. A Osirarte produzia este tipo de painéis pictóricos para comercialização no Brasil e exterior, conforme noticiado durante exposição das obras no Rio de Janeiro (Revista Carioca, 1943, p. 4). A observação dos painéis comercializados chama a atenção na similaridade da composição e da estética com a obra instalada na residência de JK. (Figura 78)

Alfredo Volpi foi um pintor italiano radicado no Brasil que produziu intensamente durante toda sua carreira, iniciando em exposições em 1922 e, nos anos 1930, já atuante nos movimentos modernos em São Paulo como a Família Artística Paulista - FAP³⁹. Trabalhou em parceria com Paulo Rossi Osir e iniciou sua produção numa linha figurativa alinhada com os ideais modernos, que apresentava “grande interesse pela variedade e vigor”, pintando paisagens, marinhas e naturezas mortas e criando uma “série de paisagens urbanas” (Schenberg, s. d. *apud* Pontual, 1969, p. 547).

Figura 78 – Notícia da exposição dos painéis de azulejos pintados e comercializados pela Osirarte e detalhe do painel Ilha Grande



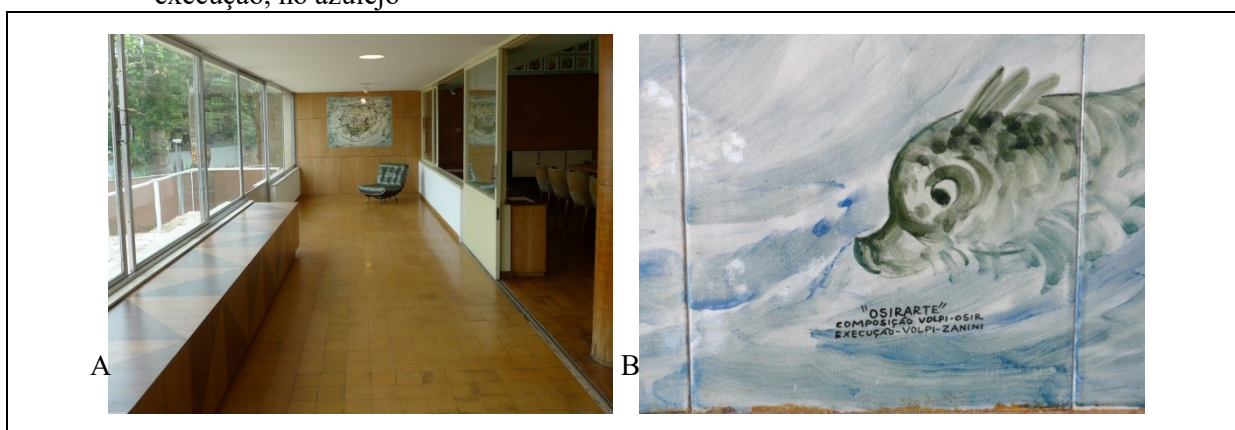
Fonte: Revista Carioca, Rio de Janeiro, 1943. Edição 00408, p. 4.

Legenda: A) Página da revista Carioca, de 1943, que anuncia a exposição da Osirarte; B) Vista do painel intitulado Ilha Grande, à venda durante a exposição.

³⁹O Movimento da Família Artística Paulista, composto por artistas modernistas, estabeleceu um elo entre as propostas da Semana de Arte Moderna de 1922 e a geração modernista de 1945. Atuando em São Paulo a partir de 1937, o grupo propunha a linguagem moderna por meio de rigor técnico, figurativismo e valorização da temática da identidade brasileira em suas obras (Zanini, 1983).

O painel pictórico é composto pela montagem de 63 azulejos quadrados, de fundo branco, com 15 por 15 cm de lado e dispostos em sete linhas e nove colunas (Figura 79A). A pintura sobre os azulejos foi realizada, a exemplo da igreja da Pampulha, com pigmento aplicado com pincel, em baixo-esmalte e diretamente no “biscuit”, antes de ser envernizado (IEPHA, 2018).

Figura 79 – Local da fixação do painel de azulejos na parede da varanda e detalhe da autoria e execução, no azulejo



Fonte: Fotos da autora, 2019.

Legenda: A) Vista da varanda com painel fixado na parede, ao fundo. B) Detalhe do registro da autoria e execução da obra, no próprio azulejo.

A execução do painel, como ocorreu nos azulejos da igreja, contou com a participação do pintor, desenhista e gravador paulista Mário Zanini (Figura 79B), outro artista integrante da Família Artística Paulista e que também atuou na execução dos azulejos da Pampulha, pela Osirarte (Pontual, 1969).

Na comparação entre o painel pintado para a Casa JK e o conjunto dos azulejos da igreja de São Francisco, realizada pela mesma equipe, se observa a diferente paleta de cores, aqui variada, com tons verdes, azuis, roxo, amarelos e terrosos, para a residência. Entrevistado pelo Jornal A Manhã, do Rio de Janeiro, em reportagem de 14 de julho de 1943, Paulo Rossi, relata as dificuldades do desenvolvimento da técnica, ainda não consolidada na indústria nacional e dos desafios conceituais da produção, como linguagem artística alinhada aos ideais modernos.

Foi durante as experiências exigidas pela encomenda de amostras de azulejos pintados sob esmalte, feita pelo ministro Gustavo Capanema, para a execução do revestimento externo do Ministério da Educação e Saúde Pública, que, na tentativa de obter determinado azul, comecei a misturar cores suscetíveis de resistir a temperaturas acima de 1.200 graus. Em verdade devo confessar que não consegui, apesar de três a quatro meses de ensaios, o azul desejado de conformidade com o azulejo tirado da igreja da Glória no Rio, e que me fora remetido para modelo. Tratava-se

provavelmente de um óxido de cobalto que os portugueses recebiam outrora de Angola e cujo segredo se perdeu sem dúvida, porquanto bem nem mesmo em Portugal foi possível obtê-lo novamente. Minhas pesquisas permitiram-me encontrar azul intenso, transparente e atraente, que satisfaz as exigências do ministro, o qual me confiou, então, a execução do revestimento de azulejos do Palácio da Educação (Osir, 1943, p.3).

A obra com elementos figurativos minuciosos tem temática fantasiosa, sendo que o painel representa uma ilha, contornada por um mar com seres mitológicos e preenchida por exuberante vegetação e relevo. Numa referência direta à valorização da cultura brasileira, a ilha é preenchida por povoados em cenas envolvendo pessoas e animais, procissões, festas, circo, cenas de costumes e de folclore (Figura 51).

Essa temática buscava a valorização da cultura e do homem nacional e é descrita em uma crônica de Manuel Bandeira (1943) sobre as “Artes Plásticas: a exposição de azulejos da Osirarte de S. Paulo”, publicada no jornal A Manhã, de 23 de julho de 1943, e que retrata a temática apresentada no painel da casa de JK:

[...] Empenhados todos a criar alguma coisa nova na arte do azulejo, de a libertar do puro e canhestro pastiche do colonial. [...] Conseguida a solução técnica, procurou fundar os motivos na vida brasileira, e sua história, em seus costumes, em suas tradições. Todavia, não restringiu ao pitoresco saudosista do passado: o Brasil se nos apresenta tão encantadoramente nesta fina coleção de azulejos, já magistralmente executados do ponto de vista da arte do esmalte, não é apenas um Brasil de baianas e balangadans, quase exótico, dentro da nossa atual realidade. Ao lado de temas como o Bumba-meu-boi, o Boi do Divino, as Festa de S. João, etc., ao lado dos motivos indianistas ou caipiras, há também a evocação do labor com que concorreremos para a civilização de hoje – a cultura do algodão, do café, do mate, do milho, a rude faina dos jangadeiros do Nordeste, paisagens urbanas com o céu riscado de aeroplanos, as cidades que crescem. [...] Enfim, todo o Brasil. Cem motivos do nosso folclore reproduzimos num só azulejo e várias composições maiores, chegando ao emprego de cento e quarenta e três azulejos (Bandeira, 1943).

Como registro histórico da relação entre arte e indústria, além de resultante da atuação de vários artistas em parceria, o painel é uma manifestação não usual da pintura moderna comercializada naquele período e imortalizada no conjunto da Pampulha.

Ao identificar as obras de arte plástica em sua materialidade e da forma que nos chega hoje, não se pode deixar de notar como a observação física dessas obras ainda serve como de ponto de partida para o aprofundamento da pesquisa documental. A consolidação do testemunho material dado pela sua presença, acrescido dos levantamentos documentais e indícios

históricos permitiu a construção do pensamento elaborado sobre a participação e relevância dessas obras no conjunto.

Apesar de a edificação ter sido, em sua origem, de propriedade particular, a inserção das obras de arte, como bens integrados, seguiu o padrão proposto pelo arquiteto. Além disso, como ocorreu com a igreja de São Francisco, o fato das obras serem fixadas à alvenaria garantiu sua permanência junto à edificação.

Principalmente pelo fato de estarem uma residência e das obras se voltarem para os espaços íntimos, as obras de arte como bens integrados cumprem de forma muito clara esse papel como elemento de integração.

Como a integração das artes na arquitetura constitui, até hoje, um assunto mal compreendido, acho útil transcrever um trecho do meu texto que define a posição do arquiteto como coordenador de todos os acabamentos, mobiliários e obras de arte inseridos na arquitetura.

Oscar Niemeyer (1998)

4. OBRAS DE ARTE PLÁSTICA COMO BENS INTEGRADOS NOS INSTRUMENTOS DE PROTEÇÃO

A história do conjunto da Pampulha se confunde e acompanha o amadurecimento dos órgãos de patrimônio e de suas políticas no país, no estado e na cidade de Belo Horizonte. O protagonismo da igreja da Pampulha, reconhecida em 1947 como monumento moderno e patrimônio nacional, por meio de seu tombamento federal (IPHAN – SPHAN, 1947), como bem isolado, pelo então SPHAN, coincide com o início da prática cada vez mais ampliada dos processos de tombamento.

A ação subsequente para proteção do Conjunto Arquitetônico e Paisagístico da Pampulha no âmbito estadual, em 1984, e constituiu o nono processo de tombamento aberto pelo IEPHA, há quase dez anos do início das atividades desse órgão. Em 1994, mais uma vez o conjunto da Pampulha foi reconhecido com a abertura do processo de tombamento do conjunto no âmbito federal, agora incluindo a residência de Juscelino Kubitschek e o que seria a sede do Golf Club, no processo concluído no ano de 1997.

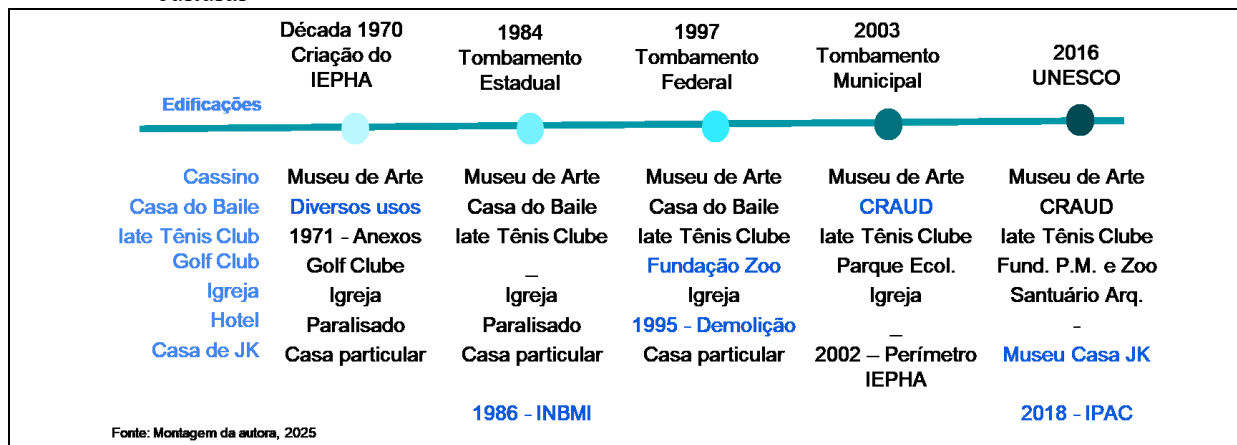
Em 2003 foi a vez de a Prefeitura Municipal tomar o “Conjunto Urbano Lagoa da Pampulha e Adjacências - edificações de uso coletivo e seus bens integrados”, contemplando, dentre as edificações, a igreja, o Cassino, o Iate Tênis Clube, a Casa do Baile e a Casa de JK. A edificação do Golfe Clube foi inserida na delimitação do perímetro de proteção do conjunto, pelo tombamento estadual, no ano de 2002, e, por fim, inserida na área de proteção prevista pelo tombamento municipal do conjunto, em 2003 (IPHAN, IEPHA e DIPC).

No ano de 2008 o IEPHA tombou, a residência de Juscelino Kubitschek e seu acervo na categoria de Bem Isolado (BI). Por fim, em 2014, parceria entre a Prefeitura Municipal, por meio da Fundação Municipal de Cultura e o IPHAN, lançou a candidatura do Conjunto Moderno da Pampulha como patrimônio da humanidade, junto à UNESCO, que foi validada no ano de 2016.

O Conjunto Moderno da Pampulha, situado em uma das regiões mais tradicionais de Belo Horizonte (MG), recebeu o título de Patrimônio Mundial durante a 40ª Reunião do Comitê do Patrimônio Mundial, que aconteceu em Istambul (Turquia), no dia 16 de julho de 2016. A Pampulha é o primeiro bem cultural a receber o título de Paisagem Cultural do Patrimônio Moderno. O IPHAN tombou todo o Conjunto, em 1997. Para a UNESCO, representa uma obra-prima do gênio criativo humano, e o próprio Oscar Niemeyer o considerou uma de suas obras mais importantes (IPHAN, 2024).

Na Figura 80 está apresentada a linha do tempo dos tombamentos relacionados ao conjunto da Pampulha.

Figura 80 – Linha do tempo dos processos de reconhecimento das edificações como patrimônio cultural



Fonte: Montagem da autora, 2025.

Assim, em paralelo com a história do conjunto, vemos o amadurecimento, instrumentalização e descentralização das ações voltadas para proteção do patrimônio pelas instituições criadas com esse fim, e a busca de um alinhamento dessas práticas com os pensamentos contemporâneos de preservação cultural.

Reiterando a intrínseca relação social do patrimônio cultural, após a construção e primeiros anos de vivência, o conjunto foi objeto constante de acompanhamento e denúncias de má conservação pela sociedade, passando pelas diversas tentativas de utilização por aqueles envolvidos em sua gestão. Essa constante constatação das dificuldades enfrentadas na manutenção das edificações do conjunto aparece direta ou indireta, relatada dentre as motivações pelos órgãos de patrimônio, nas diferentes esferas de proteção, ao propor o tombamento.

Assim, as obras de arte plástica que estão vinculadas às edificações são protegidas pelo instrumento legal do tombamento. Ao integrarem o acervo dos bens citados nos processos de proteção, encontram-se jurídica e fisicamente protegidas. Entretanto, a dificuldade da gestão dessa proteção é facilmente exemplificada na dispersão que se observa para os bens móveis. Apesar de alguns dos processos de tombamento incluírem os bens móveis no seu contexto geral, a ausência de uma lista indicativa de quais seriam esses bens não favoreceu sua permanência como objeto de preservação. Nos casos anteriormente citados da igreja e da Casa

do Baile, observa-se que não existem bens móveis originariamente protegidos pelo tombamento que ainda se encontrem junto às edificações.

Para os bens integrados, sua parcial imobilidade favorece a sua permanência junto ao local de origem; porém, a escassez da circulação de informações e de dados históricos sobre as obras de arte plástica, assim como sobre os jardins, amplia o desconhecimento de sua importância no conjunto e em sua parceria com a arquitetura. A insuficiência da informação consistente e circulante sobre esses dois pilares de valoração do conceito da integração das artes presente no conjunto da Pampulha acaba, indiretamente, prejudicando o reconhecimento das nuances conceituais e históricas do todo.

Outra situação, como a do painel pictórico de Burlle Marx pertencente ao Iate Tênis Clube, a permanência da obra na edificação já tombada nas esferas federal, estadual e municipal, só foi consolidada por meio de um Termo de Ajustamento de Conduta conduzido pelo Ministério Público Estadual em parceria com os órgãos de gestão patrimonial.

Assim, ao se observar a condição específica de algumas dessas obras de arte plástica nos sucessivos processos de tombamento, e confrontar esses dados com a intenção original dos projetos e com os procedimentos de gestão dos espaços que as abrigam, observa-se que lacunas de informação em relação à sua memória, lhe são devidas.

Numa leitura geral todos os processos tratam as obras de arte plástica, assim como o paisagismo, numa abordagem ampla e focada na integração do conjunto. De forma específica cada um deles trata as obras de arte plástica a seu modo sendo observadas formas distintas de apresentação e de abordagens para identificação das obras.

Apesar da leitura desses processos trazer na observação dos tratamentos dado às obras de arte plástica como bens integrados a constatação de diferentes e mais completas abordagens práticas para a sua identificação, percebe-se que relevantes dados históricos sobre essas obras não foram contabilizados ou são citadas como informação acessória.

Os sucessivos processos de tombamento e reconhecimento como patrimônio mundial, envolvendo as edificações da Pampulha, nas diferentes esferas de proteção, além dos valores elencados para esse reconhecimento e que se relacionam ao livro de tombo são apresentados a seguir (Tabela 3) e mostram também as alterações nas abordagens de apresentação dos bens integrados que serão discutidas no Capítulo 4.

Tabela 3 – Processos de reconhecimento como patrimônio das edificações do conjunto da Pampulha avaliadas na pesquisa

ESFERA DE PROTEÇÃO (ANO FINAL)	OBJETO DA PROTEÇÃO	VALORES DE RECONHECIMENTO
FEDERAL IPHAN - SPHAN (1947)	1. Igreja 2. BENS INTEGRADOS 3. Bens móveis	Livro de Tombo II - Belas Artes
ESTADUAL IEPHA (1987)	1. Igreja 2. Cassino 3. Casa do Baile 4. Iate Tênis Clube 5. Orla da lagoa 6. Bens integrados	Livro de Tombo I - Arqueológico, Etnográfico e Paisagístico Livro de Tombo II - Belas Artes Livro de Tombo III - Histórico Livro de Tombo IV - das Artes Aplicadas
FEDERAL IPHAN (1997)	1. Igreja 2. Cassino 3. Casa do Baile 4. Iate Tênis Clube 5. Orla da lagoa 6. Golfe Clube 7. BENS INTEGRADOS 8. Casa de JK 9. Bens móveis	Livro de Tombo I - Arqueológico, Etnográfico e Paisagístico Livro de Tombo II - Belas Artes Livro de Tombo III - Histórico
MUNICIPAL CDPCM – BH DIPC/FMC BH (2003)	1. Igreja 2. Cassino 3. Casa do Baile 4. Iate Tênis Clube 5. Casa JK 6. Área de Diretrizes Especiais	Livro de Tombo I - Arqueológico, Etnográfico e Paisagístico Livro de Tombo II - Belas Artes Livro de Tombo III - Histórico Livro de Tombo IV - das Artes Aplicadas
ESTADUAL IEPHA (2003)	1. Perímetro de proteção do entorno do Conjunto Arquitetônico e Paisagístico da Pampulha	Perímetro de Entorno e Diretrizes de Proteção do Conjunto Pampulha
ESTADUAL IEPHA (2009)	1. Casa JK	Livro de Tombo II - Belas Artes Livro de Tombo III - Histórico Livro de Tombo IV - das Artes Aplicadas
MUNDIAL UNESCO (2016)	1. Igreja, 2. Cassino 3. Casa do Baile 4. Iate Tênis Clube 5. Casa de JK 6. Espelho d'água e orla da lagoa	(i) representar uma obra-prima do gênio criativo humano. (ii) exibir um evidente intercâmbio de valores humanos, ao longo do tempo ou dentro de uma área cultural do mundo, que teve impacto sobre o desenvolvimento da arquitetura e da tecnologia, das artes monumentais, do urbanismo ou do paisagismo. (iv) ser um exemplar excepcional de um tipo de edifício, conjunto arquitetônico ou tecnológico ou paisagem que ilustre (um) estágio(s) significativo(s) da história humana.

Fonte: Montagem da autora, 2025.

A compilação dos dados listados na Tabela 3, pelos processos em ordem cronológica, levou em consideração a apresentação de qualquer informação individualizada e relacionada a cada uma das obras, ou seja, em sua denominação, autoria, técnica ou material construtivo. Também foram selecionados trechos relacionados à história da obra, além da localização identificada no processo de tombamento e sobre seu estado de conservação. Principalmente, foram observados os critérios apresentados para o reconhecimento e valorização da obra de arte junto ao contexto de sua edificação de origem e perante o conjunto.

4.1. Tombamento federal da igreja de São Francisco como bem isolado

O primeiro processo institucional de proteção relacionado ao conjunto da Pampulha foi o tombamento preventivo e isolado da igreja de São Francisco de Assis pelo SPHAN⁴⁰. A valoração para o tombamento da igreja foi embasada em seu “excepcional valor artístico da igreja e de seu significado como monumento nacional” (Feres, 2010, p.222). Além disso, trazia como motivação a preocupação em evitar a depredação ou mesmo a ruína da igreja (IPHAN - SPHAN, 1947).

Essa iniciativa foi realizada num período que coincide com a fase de afirmação do patrimônio cultural e consolidação da atuação do órgão federal, recém-criado. O SPHAN, embasado em sua responsabilidade simbólica, contava com um grupo de intelectuais e especialistas que selecionavam os exemplares representativos da cultura nacional em suas diversas áreas de atuação. Os processos de tombamento daquele período eram “instruídos apenas com a simples indicação da denominação do bem e da sugestão do respectivo livro para sua inscrição” (IPHAN, p. 12, 2025).

Esse período também coincide, segundo Castriota (2007), com o modelo inicial de atuação das políticas de patrimônio, voltado para a preservação do bem material se utilizando do instrumento legal do tombamento e com o objetivo imediato de evitar a perda. Em paralelo à proteção física se buscava consolidar e edificar uma consciência da preservação patrimonial.

Dessa forma, o processo que compõe o tombamento da igreja, de número IPHAN 0373 T-47, de 1947, é sucinto e a solicitação do tombamento, proposta por Lúcio Costa, à época diretor do Departamento de Estudos de Tombamento (DET), corresponde a um documento de duas páginas que descreve, em linhas gerais, a motivação e a proposta das ações decorrentes do tombamento. Nelas o arquiteto relata a situação de ruína e abandono da edificação, incluindo suas obras de arte, além dos bens móveis destinados à capela (IPHAN - SPHAN, 1947) (Figura 55).

No documento (Figura 81) observa-se a objetividade e o inegável reconhecimento da edificação como obra de arte e a intenção de proteger todos os elementos da edificação, bens integrados ou bens móveis, que funcionariam como um conjunto de partes indissociáveis.

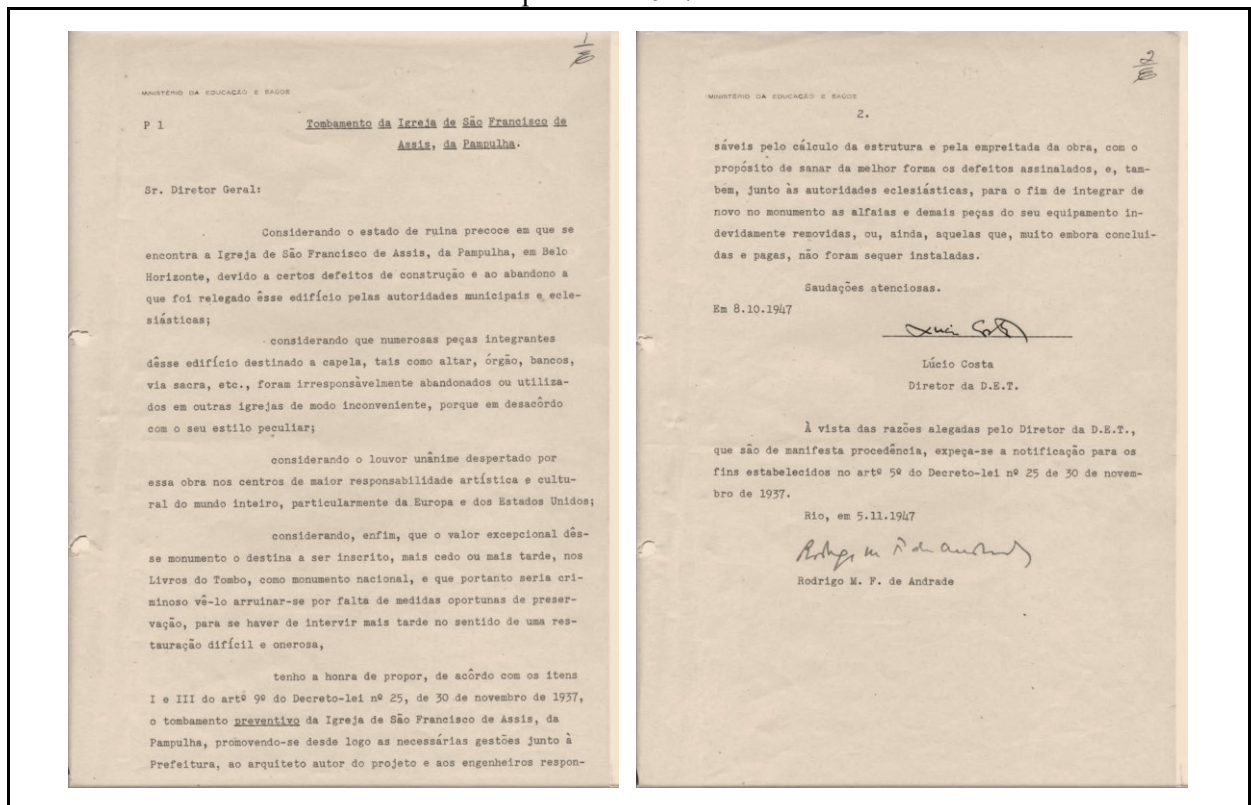
[...] considerando o louvor unânime despertado por essa obra nos centros de maior responsabilidade artística e cultural no mundo inteiro [...]; considerando, enfim, que o valor excepcional desse monumento o destina a

⁴⁰ No ano de 1947 o Processo de Tombamento Federal foi apresentado pelo Ministério da Educação e Cultura, pelo Departamento do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (DPHAN) e Departamento de Estudos Técnicos (DET), cadastrado sob o número 373-T47 pelo DPHAN/DET – Seção de História (IPHAN, 1947).

ser inscrito, mais cedo ou mais tarde, nos livros do Tombo como monumento nacional [...] (IPHAN - SPHAN, 1947, p. 2).

Naquele momento, Lúcio Costa já relatava que os bens móveis da igreja haviam sido irresponsavelmente abandonados ou dispersados e pede a reintegração “no monumento, das alfaias e demais peças do seu equipamento, indevidamente removidas” (IPHAN, 1947, p.3). Além disso, o arquiteto apresenta uma condição que possivelmente se encaixa na situação da escultura de José Pedrosa, que foi projetada, ampliada e não foi colocada junto à edificação, ao relatar que algumas obras “muito embora concluídas e pagas, nem sequer foram instaladas” (IPHAN- SPHAN, 1947, p. 3).

Figura 81 – Figura Documentos do Ministério da Educação e Saúde solicita o tombamento da igreja de São Francisco de Assis da Pampulha em 1947



Fonte: Arquivo IPHAN – SPHAN 0373-T-47,1947.

A força da ação simbólica pretendida na gestão do patrimônio é comprovada pela agilidade de tramitação do processo, efetivado em apenas um mês, com a solicitação imediatamente

acatada por Rodrigo Melo Franco de Andrade, presidente do órgão⁴¹ e, em seguida notificada ao proprietário, a Prefeitura de Belo Horizonte (IPHAN - SPHAN,1947).

Mesmo que a intenção simbólica da preservação da igreja visasse à proteção imediata do bem cultural e, indiretamente, para servir de exemplo a todo o conjunto arquitetônico, todas as edificações sofreram na gestão de seus bens móveis e integrados. Os bens móveis dessas edificações, em sua grande maioria, não são observados nos ambientes internos e também os bens integrados, principalmente no que se refere às obras de arte plástica, passaram pelas atribuições descritas no capítulo anterior.

Assim, observa-se que, se por um lado o valor de preservação e a motivação do instrumento de acautelamento são claros e contundentes, sua apresentação sintética não fornece subsídios suficientes para a compreensão e assimilação desses valores numa amplitude acessível e sistematizada. Da mesma forma, a identificação dos bens que integram o tombamento, à exceção da edificação, é sumária, fazendo referência aos conjuntos de bens móveis e integrados, ou seja, eles não foram objeto de levantamento que determinasse seu nome, conceito, localização, técnica, material, estado de conservação ou história junto à edificação.

Em 2025 o IPHAN lança a publicação “Normas de preservação para bens tombados em contextos urbanos” (IPHAN, 2025) identifica a ambiguidade enfrentada pela atuação operacional do órgão, ao relatar em seu prefácio que, “mesmo reconhecendo fragilidades do ponto de vista da gestão dos bens protegidos” o IPHAN persistiu em suas atribuições, ampliando os objetos e contextos de preservação (Schlee *in* IPHAN, p. 12, 2025).

[...] o que atualmente se constata é que, ao longo de sua exitosa trajetória institucional, o Iphan estabeleceu estratégias e construiu frágeis mecanismos de atuação que – compreendidos em seu próprio contexto – ganharam legitimidade e garantiram a preservação de um diverso patrimônio cultural (Schlee *in* IPHAN, p. 12, 2025).

A ausência de uma catalogação, contendo denominação, apresentação da forma, da função e da situação dos bens móveis e integrados, perante o conjunto, prejudicou diretamente a gestão técnica e objetiva desses bens ao longo do tempo. No caso da igreja a ausência dessas informações para os bens integrados fica atenuada pela sua condição física indissociável da

⁴¹ A indicação para a inscrição no livro do tomo é manuscrita no próprio documento de recibo do tombamento, por Rodrigo Melo Franco, que solicita a inscrição no Livro do Tombo de nº 3, das Belas-Artes. A inscrição é ratificada no mesmo documento, pelo então diretor do DET, o poeta e escritor mineiro, Carlos Drummond de Andrade (1902 – 1987), onde se lê “inscrito em l. XII, 1947, sob nº 312, no Livro nº 3, fl. 65” (IPHAN, 1947, p. 6).

estrutura e que pressupunha, naquele momento, uma impossibilidade de sua retirada daquele ambiente.

Sobre os bens móveis da igreja, quarenta anos depois, no processo de tombamento do IEPHA, aparecem informações sobre a destinação de algumas das peças do mobiliário originário. Esses bens foram distribuídos entre outras igrejas, conforme notícia do Estado de Minas de 1948, “os elementos estão facilmente ao alcance, pois é sabido que o altar se encontra atualmente na Igreja São Sebastião do Calafate, os bancos na Igreja da Floresta e o órgão na capela do Palácio Arquiepiscopal” (Pereira, 1948, *apud* IEPHA, 1984a, p. 48).

Para os bens integrados da igreja a observação de sua degradação se vinculou diretamente aos problemas estruturais enfrentados pela construção. As informações que tratam desses problemas encontrados pela igreja são citadas em documentos institucionais pelos órgãos de proteção municipal, estadual e federal, sendo alguns desses documentos juntados aos processos de tombamento subsequentes, apresentados a seguir.

4.2. Tombamento estadual do conjunto

O processo estadual de tombamento para o conjunto da Pampulha, instituído em 1984, pelo IEPHA-MG ampliou física e conceitualmente a proteção anterior, dada ao monumento moderno e abrangendo outras edificações. O processo cuida do “Conjunto Arquitetônico e Paisagístico da Pampulha”, contemplando agora a igreja, o Cassino, a Casa do Baile e o Iate Tênis Clube (IEPHA, 1984). Essa ampliação aponta para o aprimoramento da compreensão dos valores patrimoniais na necessidade de ampliar a proteção à orla da lagoa como elemento de interlocução e integração entre os diferentes valores de cada edificação.

O Processo de Tombamento (PT- 09) corresponde ao nono dossiê aberto pelo órgão estadual de proteção do patrimônio, e coincide com o nono ano de funcionamento da instituição e de sua atuação no âmbito estadual. As pesquisas para a abertura do processo haviam sido iniciadas três anos antes, e propostas pelo pesquisador Affonso Ávila, criador do instituto e que, naquele ano retornando à casa, estava à frente da Superintendência de Pesquisa, Tombamentos e Divulgação (IEPHA, 2022).

A observação inicial desse dossiê, quase quarenta anos após seu precedente federal, demonstra as alterações da metodologia e da apresentação do processo. Além da natural

demanda decorrente da ampliação física do objeto, nele é nítida a ampliação do volume de informações e da quantidade de documentos juntados e envolvidos nas discussões para a formalização do processo. Também iniciais passos em direção à participação social e aprimoramento das políticas de patrimônio pode ser observado na participação do Conselho Curador do IEPHA⁴².

A motivação apresentada pelo Decreto n.º 23.646, de 26 de junho de 1984, justifica que “o Conjunto Arquitetônico e Paisagístico da Pampulha representa o marco da moderna arquitetura brasileira e que a sua importância transcende as fronteiras do Estado e do País” formalizando o parecer favorável do Conselho Curador do IEPHA (MINAS GERAIS, 1984).

Além disso, a justificativa para o tombamento encontra o conjunto diante da iminência de perdas, não só do conceito, mas também da materialidade das edificações e de seus acervos. A motivação para a iniciativa do tombamento se insere num programa de valorização e preservação de “Bens Culturais do Estado de Minas Gerais” e da memória histórica da capital que se encontra em “rápido e voraz de crescimento e transformação” (Reis, 1981, p. 2, *in* IEPHA, 1984a, p. 191).

As avaliações pelo conselho curador são apresentadas em atas e acrescidas da pesquisa histórica e cadastral das edificações, bem como são juntados documentos e pareceres vinculados ao processo, mostrando a consciência da mudança necessária na seleção e operacionalização da gestão patrimonial de bens tombados (IEPHA, 1984a).

Os bens integrados aparecem como objetos efetivos da proteção, indicados no Artigo 1º do decreto, apesar de não serem objetivamente identificados:

Fica aprovado o tombamento realizado pelo Instituto Estadual do Patrimônio Histórico e Artístico – IEPHA/MG – do Conjunto Arquitetônico e Paisagístico da Pampulha, em Belo Horizonte, composto da igreja de São Francisco de Assis, dos prédios do Cassino (atual Museu de Arte), Casa do Baile e do Prédio inicial do Iate Tênis Clube, com seus jardins, estatuárias e elementos artísticos ornamentais e complementares relacionados no respectivo processo, incluindo a lagoa e margens delimitadas pela Avenida Otacílio Negrão de Lima, para efeito de sua inscrição no Livro I, do Tombo Arqueológico, Etnográfico e Paisagístico, no Livro II, do Tombo de Belas Artes, no Livro III, do Tombo Histórico e no Livro IV, do Tombo das Artes Aplicadas (MINAS GERAIS, 1984).

O foco do processo estadual no conjunto arquitetônico e paisagístico é refletido na formatação mais descritiva e minuciosa das edificações, ao passo que as obras de arte como bens

⁴² O Conselho Curador do IEPHA/MG é uma unidade colegiada responsável por deliberar sobre a política de gestão do patrimônio estadual, incluindo sua receita e o funcionamento (IEPHA, 2024).

integrados aparecem de forma discreta, como informação complementar ou mesmo indistinta. No exemplo acima se forem excluídas as esculturas, as obras de arte plástica poderiam ser compreendidas como os “elementos artísticos ornamentais e complementares relacionados” (MINAS GERAIS, 1984).

Nesse processo de 1984, a abordagem da arte, como integração, é atenuada no mérito estabelecido em 1947, da arte como novidade, de acordo com a categorização de valores proposta por Riegl (2014), e que foi validado no tombamento da igreja pelo IPHAN e inscrição exclusiva no Livro do Tombo das Belas Artes. O valor artístico, como manifestação das Belas-Artes, previamente atribuído à igreja busca agora sua distribuição aos demais elementos do conjunto, como representantes da integração das artes em várias abordagens de materialização, e principalmente embasados pelo reconhecimento do valor histórico, consolidado pela a passagem do tempo.

A pesquisa histórica para o tombamento tem destaque no processo e foco na arquitetura moderna. O reconhecimento e valorização do bem cultural se dão na natureza pioneira da construção da cidade e de seu desenvolvimento urbano e a experiência da forte influência da intervenção estatal, na construção do monumento. Para tanto o dossiê pontua que a construção do conjunto marca o momento “quando a Belo Horizonte coube o mérito e vanguardismo de ter acolhido a primeira manifestação de uma arquitetura de fato, expressão dos novos tempos, que é a criação de Oscar Niemeyer, na Pampulha” (IEPHA, 1984a, p. 24).

A valorização integração proposta entre as manifestações da arte materializada na arquitetura inclui as obras de arte plástica do conjunto, porém, nesse contexto, o processo trata as obras de arte plástica mais como elementos de reforço à linguagem artística de Niemeyer, sem um modelo regular de abordagem para a identificação dessas obras. Um trecho de identificação inicial do conjunto, no processo de tombamento, mostra que a história das obras de arte plástica possivelmente se vinculou e restringiu à existência dessa obra junto à edificação, no local em que se encontravam durante a elaboração do processo:

No conjunto arquitetônico, artístico e paisagístico da Pampulha, associando-se à criatividade de Niemeyer, atuaram o paisagista Burle Marx, que criou todo o magnífico entorno das edificações, o pintor Portinari, autor dos murais e afresco da Igreja de São Francisco, e o escultor Alfredo Ceschiatti, que criou os painéis em baixo relevo da igreja e também esculturas dos jardins do Cassino (IEPHA, 1984a, p. 24).

Não obstante o fato das obras de arte plástica funcionar como elemento de integração na observação do geral conjunto, nesse trecho notam-se indícios da desagregação da memória e

vínculo entre a obra e edificação e local específico para os quais foi projetada. No texto, as esculturas de Ceschiatti são creditadas ao Cassino enquanto que para a Casa do Baile e para o Golf Clube, que apesar de não contemplado nesse tombamento, não têm reconhecimento pelo mérito de seu aspecto de integração como Belas-Artes.

No que trata do reconhecimento da obra de arte plástica como elemento de integração, a igreja, pela grande quantidade de obras a ela destinada, acaba tomando para si o protagonismo como manifestação das Belas-Artes. Essa hierarquia estabelecia pelo volume de obras, acaba por enfraquecer o aspecto artístico e de integração das artes para todas as outras edificações do conjunto, e que também contaram com obras de arte plástica previstas nos seus projetos.

No trecho do tombamento acima reproduzido, o processo, ao valorizar as esculturas existentes nos jardins do Cassino, parece almejar também um lugar de destaque, pela quantidade, como representante dessa forma de integração artística. Por outro lado, as demais edificações sequer conhecem as obras de arte plástica projetadas para cada uma delas.

Após a valoração e identificação do contexto do conjunto arquitetônico, o Processo de Tombamento (IEPHA, 1984) passa à descrição individualizada de cada edificação, apresentando sua história, de forma sucinta, passando do projeto às dificuldades encontradas na gestão das edificações. As obras de arte como bens integrados, apesar de não serem identificadas de forma sistematizada ou individualizada em sua identificação, categorização, função e valoração são regularmente citadas no conjunto, como símbolo das artes no conjunto.

Sobre as esculturas não originárias do Cassino, possivelmente, durante a elaboração do dossiê, o próprio instituto não tinha, naquele momento, a informação do deslocamento dessas obras de arte. Como diretriz de proteção do ideal de integração proposto pelo conjunto, essa inclusão e ausência da informação histórica acabam por regulamentar e oficializar os bens culturais como bens históricos numa posição que demanda justamente esse esclarecimento.

Igreja de São Francisco de Assis

Em todos os detalhes de sua composição é inegável o reconhecimento da igreja como bem cultural inovador e representante moderno da integração das artes. É a “primeira igreja brasileira de partido realmente moderno”, e suas soluções internas são inovadoras, como os espaços definidos por abóbodas e “o painel de Portinari eliminando o retábulo” (IEPHA, 1951, p. 54).

Assim, mesmo que de forma simplificada, as obras de arte plástica da igreja são identificadas individualmente e em sua quase totalidade, no texto do processo que descreve a edificação.

[...] trabalhos de Cândido Portinari (azulejos da fachada posterior, executado no Atelier Osirarte de São Paulo por P.C. Rossi Odir, M. Zanini e E. L. Germek, azulejos do batistério e bancada lateral, execução do mesmo atelier, afresco do retábulo da capela-mor datado de 1945 e quadros da via-sacra), de Paulo Wernwck (mosaicos nas laterais da nave) e de Alfredo Ceschiatti (painéis em baixo relevo em bronze na parede inferior do batistério) (IEPHA, 1984a, p.46).

Entretanto, a identificação das obras de arte da igreja se encerra nessa descrição que reflete o desafio para o processo de tombamento como insumo documental de informações sobre as obras. Nela são observados alguns aspectos aqui pontuados, se iniciando pela função específica do tombamento e da necessidade de sua síntese frente ao volume de informações que se apresentam necessárias para identificar e caracterizar o conjunto, em detrimento da individualidade de cada obra. Assim, essa identificação acaba por fundir a descrição da obra plástica com sua forma arquitetônica, buscando valorizar também seus aspectos ornamentais.

Entretanto, a dificuldade do levantamento documental prévio e consistente, é observada nas incorreções dos nomes dos artistas e nas informações difusas e algumas vezes truncadas sobre autoria, técnica, localização e execução. Por outro lado, a observação da materialidade encontrada nesses bens poderia auxiliar e garantir correção na sua identificação, o que é impreciso no texto do tombamento apresentado anteriormente. Por exemplo, a execução do painel de azulejos da fachada posterior é creditada de forma específica à Osirarte, com participação de Mário Zanini e E. L. Germek, e que são dados apresentados na queima dos azulejos e que estão preservados pela sua instalação e observação direta, na obra.

Nos levantamentos técnicos, os campos que identificam e distinguem ‘Características Arquitetônicas’ e os ‘Elementos Artísticos’ apresentam um conteúdo semelhante, mostrando a dificuldade de adaptação das características da linguagem moderna aos processos majoritariamente realizados, até aquela época, para bens integrados de igrejas coloniais mineiras.

Assim, a descrição das ‘Características Arquitetônicas’ (IEPHA, 1984a, p. 57) repete a descrição transcrita anteriormente para identificação principalmente o material do suporte, azulejos pintados, pastilhas cerâmicas e placas de bronze. Além disso, o campo de ‘Elementos Artísticos’ acrescenta poucas informações que podem ser consideradas complementares,

sendo “azulejos da fachada posterior, do batistério e bancada lateral – Portinari afresco da capela-mor e via-sacra em bronze – Alfredo Ceschiatti” (IEPHA, 1984a, p. 57).

Assim, sobre a identificação das obras de arte como bens integrados da igreja, o processo estadual cita os principais bens observados na edificação, dando os primeiros passos para resolver informações de autoria, técnica, material e localização específica desses elementos. Porém, nos campos apresentados para descrição desses elementos não são citados os azulejos que recobrem o púlpito, confessionário e o guarda-corpo da escada do coro.

Os aspectos correspondentes aos valores de preservação e ao estado de conservação das obras de arte plástica se inserem, de forma geral, na descrição da igreja, ocorrendo o mesmo para as esculturas existentes junto ao Cassino. Para a Casa do Baile e Iate Tênis Clube, essas obras não são contabilizadas.

Por outro lado, a documentação fotográfica que documenta as obras, parece buscar para si a responsabilidade de identificá-las e preservá-las no âmbito do tombamento, subentendendo dificuldades de corpo técnico e infraestrutura para pesquisa e levantamento durante a elaboração do processo.

Cassino e Casa do Baile

As informações históricas relacionadas ao Cassino e à Casa do Baile são geralmente vinculadas à do conjunto e, pela estreita relação da construção, funcionamento, destinação e fechamento, se misturam e se confundem.

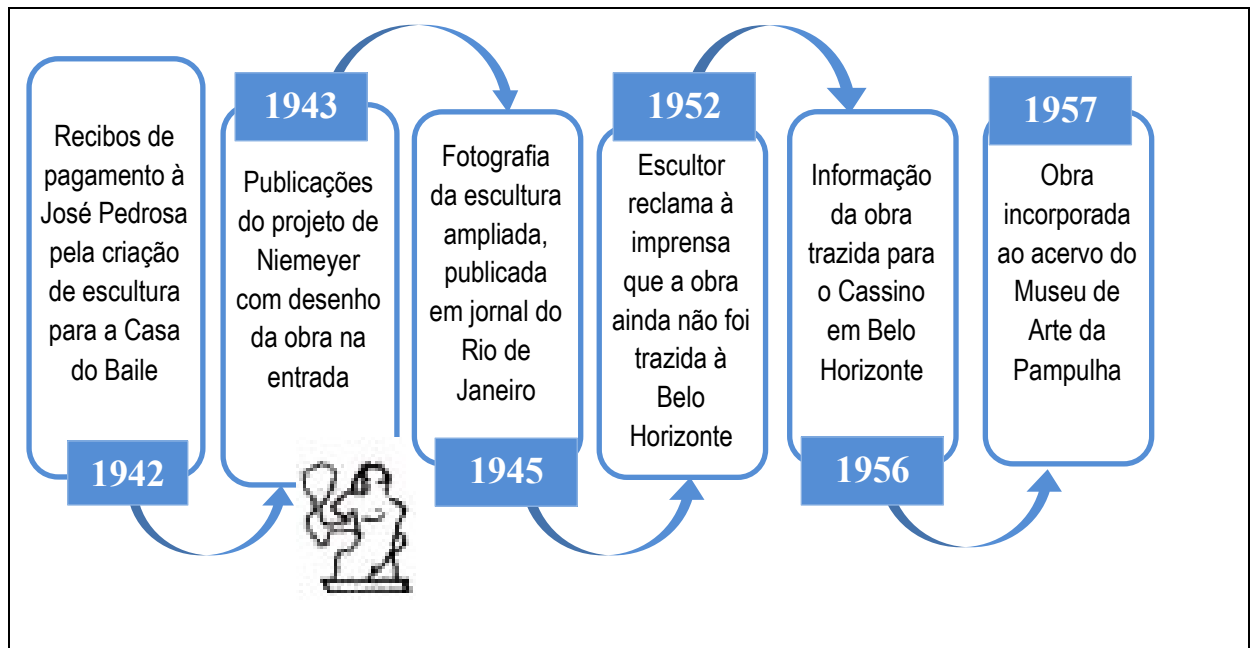
Ao apresentar a história da edificação desses prédios, o campo de ‘Informe Histórico’ do Processo de Tombamento (IEPHA, 1984a) traz notícias de jornais da época da inauguração, salientando a seguir as sucessivas tentativas de ocupação dos espaços após a proibição dos jogos, fala das tentativas de utilização das duas edificações em parceria como museu, e que culminou na utilização efetivação, apenas do Cassino, como Museu de Arte de Belo Horizonte, no ano de 1957.

Entretanto, informações de como se deu a entrada física das esculturas no museu e dados históricos do processo de incorporação das obras ao acervo não são citados. Na descrição da edificação, espaço onde poderiam ser especificadas as obras de arte previstas para cada um dos espaços, e que correspondem aos campos ‘Informe Arquitetônico’, ou mesmo na ‘Ficha

Técnica’, não são feitas menções à escultura de Zamoyski, que é a escultura originariamente pensada para o Cassino e instalada junto à fachada.

Uma linha do tempo apresentando os principais indícios levantados sobre os possíveis percursos das esculturas de José Pedrosa e a de Ceschiatti, antes de serem incorporadas ao acervo do Museu de Arte da Pampulha, em 1957, e também anteriores ao tombamento estadual, concluído em 1987, estão indicados nas Figuras 82 e 83..

Figura 82 – Linha do tempo dos principais eventos documentados sobre a escultura de José Pedrosa para a Casa do Baile

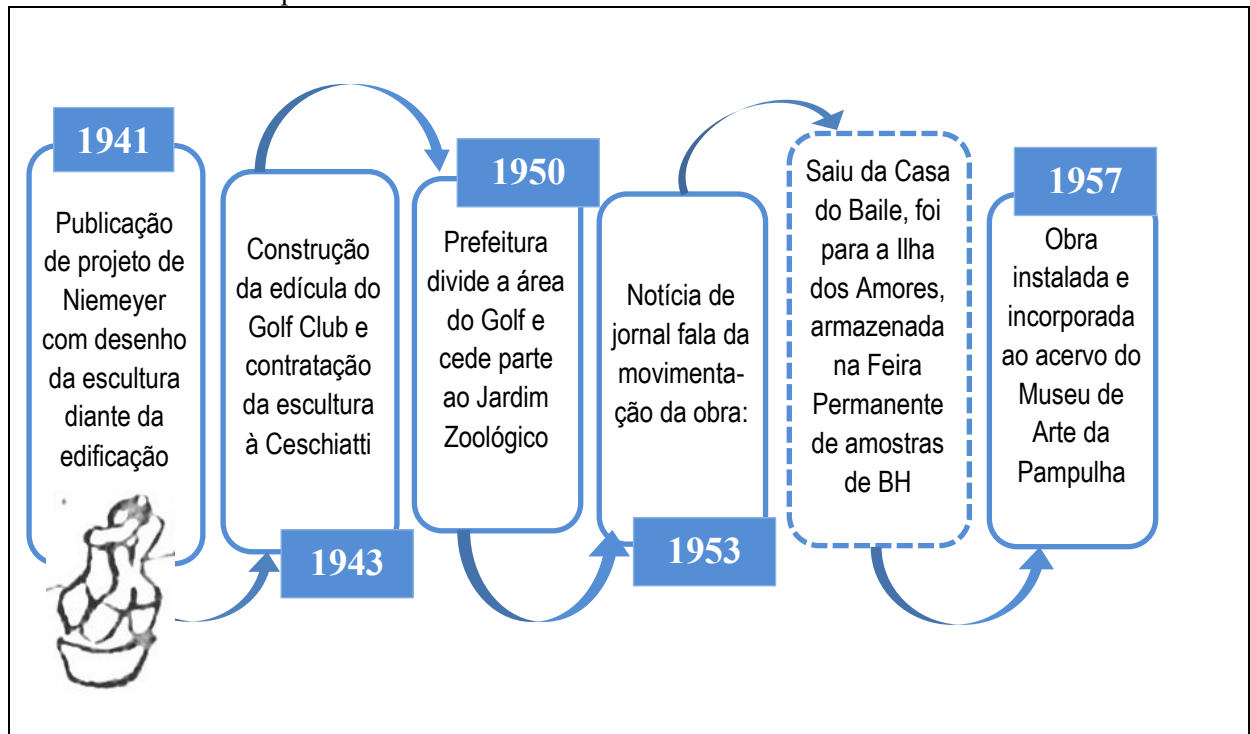


Fonte: Montagem da autora, 2025.

As três esculturas que atualmente se encontram no museu são apresentadas em fotografias externas à edificação, numa sequência de imagens que aparentam ter a função de contextualização do conjunto, principalmente pelo fato de serem seguidas por fotos dos mobiliários existentes no espaço, identificadas com a legenda “Cassino – (Museu de Arte), Ambientação, móveis do início do século” que, possivelmente, faziam parte do acervo em exposição no museu (IEPHA, 1984a).

Nesse momento as obras são apresentadas no contexto dos espaços que ocupam nos jardins do museu, ou seja, a pesquisa não toma conhecimento da destinação original pensada para as obras e as consolida, como integração, na configuração em que foram encontradas.

Figura 83 – Linha do tempo dos principais eventos documentados sobre a escultura de Alfredo Ceschiatti para o Golf Club



Fonte: Montagem da autora, 2025.

A escultura de August Zamoyski, posicionada à entrada da edificação, aparece ao longe nas vistas da fachada e, em primeiro plano em uma foto identificada como “Escultura de Zamoiski” (IEPHA, 1984a, p. 122). Na sequência de apresentação de imagens aparecem os ambientes, móveis e áreas externas da edificação, ali figura uma foto da “Escultura de Ceschiatti” (IEPHA, 1984a, p. 122). Enquanto isso, a escultura de José Pedrosa, é observada apenas na foto correspondente à “Vista geral da edificação e seu entorno”, e a legenda complementar, “À frente – escultura – Figura Alada – de José Pedrosa” (IEPHA, 1984a, p.114).

A ausência de falas sobre integração ou síntese das Belas-Artes ou sobre obras de arte plástica nos informes para a Casa do Baile no processo de tombamento estadual reitera a hipótese de que, durante a pesquisa para o tombamento, a equipe técnica do instituto não tomou conhecimento do vínculo entre a edificação e a escultura de José Pedrosa, ou mesmo pela possível da passagem da escultura de Alfredo Ceschiatti, pela edificação, enquanto depósito.

Em relação à identificação e caracterização dessas obras de arte plástica, como bens integrados, observa-se que ora foram chamadas de estatuárias, ora como esculturas, sem, no entanto, apresentar características de distinção como técnica ou material de construção. À

exceção de Alfredo Ceschiatti, a atribuição de autoria das esculturas de José Pedrosa e Zamoyki é citada como uma informação de legenda das fotografias, dando mais a impressão de serem obras do acervo do que símbolos da integração da arte no conjunto moderno.

Dessa forma, os valores das esculturas, como bens integrados à edificação, são atenuados ou quase ignorados. Também o fato das obras que não foram originariamente pensadas para compor o prédio do Cassino, as esculturas de José Pedrosa e Ceschiatti, compartilhar os jardins com a escultura de Zamoyki, pode induzir uma compreensão equivocada de sua participação na edificação. Como conjunto, as esculturas distribuídas pelos jardins podem passar a mensagem de que foram pensadas para compor o acervo do museu, eliminando totalmente o papel de memória que deveriam desempenhar junto à edificação.

Iate Tênis Clube

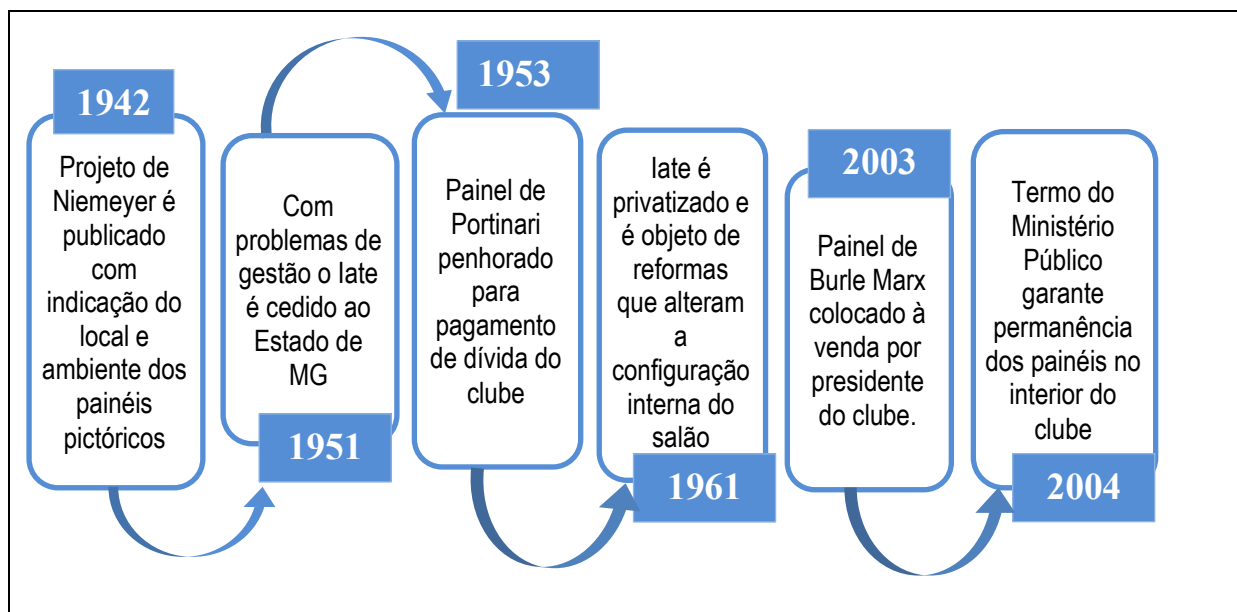
Em suportes diferentes da igreja e do Cassino e da Casa do Baile, o Iate recebeu grandes painéis pictóricos como obras de arte, consideradas bens integrados. Talvez por esse formato mais tradicional e reconhecido das Belas-Artes, a informação sobre essas obras para o Iate Tênis Clube seja ainda mais escassa. No levantamento do informe arquitetônico do processo, no restaurante é citada a existência de um “mural decorado” (IEPHA, 1984a, p. 175).

Já na sequência de fotografias que mostram os ambiente e espaços da edificação é mostrada uma fotografia com data de 1981, e na legenda está descrito “Painel de Cândido Portinari” (IEPHA, 1984a, p. 183). Reiterando essa informação na ficha “Identificação do Edifício”, o campo “Elementos Artísticos” é preenchido com a informação “Painel pintado no restaurante – Portinari” (IEPHA, 1984 a, p. 169).

Assim como ocorreu com o Cassino, possivelmente o levantamento tomou ciência do que foi encontrado no local durante o processo de proteção. Dessa forma, não há qualquer menção ao painel de Roberto Burle Marx no Processo de Tombamento do IEPHA. As primeiras indicações a seu respeito nos documentos levantados pelo inventario do IEPHA (2018) datam de 2003, a partir de notícias em jornais de denúncias sobre a venda da obra, seguida da restauração.

Um esquema com a linha do tempo das principais ocorrências envolvendo os painéis pictóricos projetados para o Iate Tênis Clube é apresentada na Figura 84.

Figura 84 – Linha do tempo dos principais eventos documentados sobre os painéis pictóricos para o Iate Tênis Clube



Fonte: Montagem da autora, 2025.

Em seguida, ao apresentar o trabalho artístico de Burle Marx e contextualizar a integração do paisagismo no conjunto Lana (2009) identifica os dois painéis feitos para o Iate, nomeando a obra de Roberto Burle Marx como “O Esporte”, e a de Cândido Portinari como “O jogo” (Lana, 2009, p.152).

No ano de 2010, a assinatura do Termo de Ajustamento de Procedimento entre Ministério Público Estadual e órgãos de patrimônio, que oficializam a permanência dos dois painéis nas dependências do clube e também sua visita pelo público. Nos documentos juntados ao processo observa-se também variação no nome da obra de Portinari, nomeado como “Suicídio da consciência” ou “Espantalho” (IEPHA, 2018).

Além disso, a sumária identificação do painel de Portinari, no processo de tombamento, com sua localização indicada ora como ‘mural decorado’, ora como ‘painel do restaurante’ reduz a aura ou intenção simbólica que poderia ser atribuída à obra de arte entendida como elemento ativo e fundamental para a integração das artes no espaço arquitetônico e social.

A identificação das obras pela sua designação apresenta variações desde a sua concepção, ora nomeadas de mural, pintura e painel. A designação da autoria também foi um problema para essas obras uma vez que, desde a publicação do projeto de Niemeyer, já se levanta dúvida sobre a contratação de Percy Deanne ou de Burle Marx para a execução do painel que não o de Portinari.

Como anteriormente apresentado, o local designado para as obras não logrou de se consolidar com o tempo, agravado pelas alterações físicas do espaço e consequente desarticulação dos ambientes previstos no projeto. O processo de tombamento do IEPHA descreve com desencanto o espaço do salão principal que acolhia dos ambientes previstos no projeto, “no interior, seus salões anteriormente separados apenas pela área da orquestra, protegida por parede elevada do piso, em curva quase de concha acústica, deixava amplas áreas livres nas laterais” (IEPHA, 1984 a, p. 168). Sobre as alterações, o processo constata que são poucos os vestígios do projeto original, “o clube não foi bem compreendido e hoje é apenas um grande restaurante que contraria toda sua arquitetura” (Bahia, 1979, *apud* IEPHA, 1984 a, p. 168).

Ainda hoje, diante da utilização do Salão Portinari em eventos e festas, a consolidação do local de fixação das obras não parece efetivada. No ano de 2018 o inventário do IEPHA coloca o painel de Portinari na parede da fachada enquanto que a obra de Burle Marx se encontrava guardada em sala do clube (IEPHA, 2018). Posteriormente foi criada uma estrutura que sustenta o painel de Portinari defronte a lateral que é revestida por vidros e o painel de Burle Marx passou a ocupar a parede cega da fachada.

Apesar do conhecimento da autoria e técnica construtiva, sua facilidade de movimentação e não consolidação do local por elas ocupado prejudica, de forma efetiva, tanto seu pertencimento a esse espaço físico e ambiente social, quanto sua valorização e entendimento como obras de arte plástica no contexto do bem integrado.

O tombamento estadual para o conjunto da Pampulha reconheceu os valores relativos à sua inclusão nos quatro livros existentes para o patrimônio material, Livro I, do Tombo Arqueológico, Etnográfico e Paisagístico; Livro II, do Tombo de Belas Artes; Livro III, do Tombo Histórico e Livro IV, de Artes Aplicadas (IEPHA, 1984a, p. 220). No que se relaciona à gestão do conjunto inserido em um ou outro livro, como explicado no Capítulo 2, não implica em informações ou identificação detalhadas de cada objeto vinculado ao bem tombado e ao respectivo livro.

Assim, constata-se que a identificação dos bens que compõem o processo de tombamento estadual se deu de acordo e no momento do levantamento. Essa afirmação que pode ser reforçado pela pouca e superficial referência aos jardins originais, no reconhecimento parcial das obras de arte plástica e na quase total ausência de identificação de bens móveis.

Em contraponto as informações das sucessivas reformas, de descaracterizações, de alterações nas edificações e do cada vez mais precário estado de conservação de bens integrados, nesse

caso sendo considerados os azulejos, pastilhas, pedras, placas de revestimento e vidros, estabelecem um panorama geral de preocupação com manutenção física da edificação naquele momento do tombamento (IEPHA, 1984a).

No ano de 2002, em complementação ao Dossiê de Tombamento do Conjunto Arquitetônico e Paisagístico da Pampulha, foi elaborada a complementação do tombamento com estabelecimento do Perímetro de Entorno e Diretrizes de Proteção para o conjunto. A ação teve como objetivo “resguardar a paisagem” do Conjunto, a partir de análise dos aspectos do uso do solo, características arquitetônicas, mobiliário urbano existente, estrutura viária e paisagismo (IEPHA, 1984b, p. 268). Apesar do documento não possuir em sua formatação espaço para caracterização específica dos bens integrados, num contexto geral, ele mostra o amadurecimento e a ampliação da abrangência dos instrumentos de proteção do patrimônio cultural.

4.3. Tombamento federal do conjunto

O tombamento do “Conjunto Arquitetônico e Paisagístico da Pampulha” foi aberto no ano de 1994, por meio do Processo 1341-T94 do IPHAN/Departamento de Identificação e Documentação (DID), e posteriormente cadastrado e digitalizado no Processo Administrativo número 01450.011612/2008-58, como integrante do arquivo Noronha Santos (IPHAN, 1994).

No contexto dos bens culturais materiais protegidos o tombamento federal ampliou o objeto acrescentando a “Casa que pertenceu a Juscelino Kubitscheck e a antiga sede do Golfe Clube, atual sede da Fundação Zoobotânica, em Belo Horizonte -MG” (IPHAN, 1994). Também delimitou o polígono de proteção com o perímetro que contempla as edificações e buscou solucionar a questão de bens móveis, pertencentes ao conjunto.

O tombamento foi publicado no Diário Oficial da União nº 203, de 21 de outubro de 1997, sendo indicada a inscrição do conjunto nos Livros do Tombo I, II e III, respectivamente, Livros de Tombo Arqueológico, Etnográfico e Paisagístico; Histórico; e das Belas Artes, com a seguinte denominação:

Conjunto Arquitetônico e Paisagístico da Pampulha, com área correspondente à poligonal de tombamento descrita às fls. 197 e 198 do Processo nº 1.341-T-94, especialmente as obras constituídas pelos edifícios do Cassino, atual Museu de Arte de Belo Horizonte, Iate Tênis Clube, Casa do Baile, Casa que pertenceu a Juscelino Kubitschek e antiga sede do Golfe

Club, atual sede da Fundação Zoobotânica, em Belo Horizonte- MG. O tombamento inclui os jardins e os bens integrados das edificações, e ainda, os bens móveis inventariados nos autos do processo (IPHAN, 1994, p. 264 a 241).

Uma primeira listagem dos bens integrados para as edificações protegidas é indicada no Parecer 018/95 para o processo de tombamento. Para a igreja são discriminadas as “obras de Portinari, Ceschiatti e Paulo Werneck”; no Museu de Arte Moderna, as “obras de Ceschiatti, Paulo Werneck e José Pedrosa”; no Iate Tênis Clube, “pintura de Cândido Portinari e mobiliário original”; na Casa do Baile, “mobiliário original”; na Casa de Juscelino Kubitschek, “painéis de Alfredo Volpi e Paulo Werneck”. (Parecer 018, 1995, p, 12 e 13, *in* IPHAN, 1994, p. 200 e 201).

Nos documentos referentes às primeiras tratativas para a elaboração do processo, o IPHAN já coloca o problema do “reduzido corpo técnico” disponível para a execução do levantamento, solicitando apoio dos órgãos estadual e municipal do patrimônio. Essa demanda visava seguir as normas de procedimento do órgão e, para tanto seriam necessários levantamentos precisos, documentação fotográfica, elaboração de plantas e estudo minucioso da área e de seu entorno (IPHAN, 1994, p.3).

Essa condição, possivelmente reflete a reiteração do que ocorreu com o tombamento estadual, uma vez que aparecem, novamente, informações incompletas sobre as obras de arte plástica. Aqui, o tombamento federal indica para o Museu uma obra de Paulo Werneck, não cita a escultura de Zamoyski, instalada junto à porta do Museu (Cassino) e não cita ou lista nenhuma obra que foi para a sede do antigo Golfê Club.

A ata da 10ª reunião do Conselho Consultivo do Patrimônio Cultural do IPHAN⁴³, de 27 de agosto de 1996, traz considerações relevantes da Relatoria pelo Conselheiro Ítalo Campofiorito e que se vincula à gestão do tombamento. A relatoria propõe o compartilhamento, com a Prefeitura, da fiscalização e controle das áreas de entorno (IPHAN, 1994). Além disso, discutem as incorreções das primeiras listagens apresentadas para os bens integrados que aparentam terem sido sanadas, uma vez que na leitura do parecer sobre as obras, para o Cassino, está atribuída a escultura de Zamoyski.

⁴³ O IPHAN conta com um Conselho Consultivo do Patrimônio Cultural que examina, aprecia e decide questões relacionadas a tombamentos e registros de bens culturais, além das saídas temporárias do País de bens culturais protegidos por lei, e opinar acerca de outras questões relevantes propostas pelo presidente do Iphan (IPHAN, 2014e).

Assim, foi proposta a seguinte listagem para as obras de arte, chamando a atenção que se seriam “As obras de arte a tombar seriam todas aquelas que se realizaram conforme os projetos originais de Oscar Niemeyer” (IPHAN, 1994, p. 218 e 222).

Juntar-se-iam aos destaques os painéis de Portinari na Igreja e no Clube; as esculturas de Ceschiatti (na igreja e no Cassino) e de August Zamoiski (no Cassino); o trabalho de Paulo Werneck (na Igreja, no Cassino e na Residência) e de Volpi (na Residência); e também de acordo com o levantamento do IPHAN o mobiliário que é design de Niemeyer, na Casa do Baile (IPHAN, 1994, p. 218 e 222).

Novamente, a exemplo do tombamento estadual, a materialidade do objeto do tombamento foca na configuração encontrada no momento do levantamento e elaboração do processo.

Na transcrição da ata, se observa a recorrente dificuldade da precisão de informação sobre as obras uma vez que a autoria da escultura de José Pedrosa, no Cassino, é questionada pelo relator e a partir de sua consulta às publicações e a um antigo álbum da inauguração da Pampulha. Nesse álbum, estaria indicado que as duas obras seriam creditadas a Zamoyski. Na ata, os créditos das esculturas são esclarecidos pelo Conselheiro Ângelo Oswaldo, político mineiro, que, no entanto, aparenta considerar que as três obras existentes nos jardins foram efetivamente projetadas para o Cassino (IPHAN, 1994).

[...] após esclarecer que a escultura de José Pedrosa está situada no meio do jardim fronteiro ao Cassino [...] Informou que o Cassino, fechado em decorrência da proibição do jogo no Brasil, está sediando o Museu de Arte da Prefeitura de Belo Horizonte, que, sob a direção de Priscila Freire, foi organizado de acordo com os princípios atuais da museologia e dispõe dos mais modernos equipamentos (IPHAN, 1994, p. 223).

Acrescentando informações sobre o funcionamento do Museu, o Conselheiro Ângelo Oswaldo fala do patrocínio nas intervenções para conservação das outras edificações, sem menção às obras de arte ou bens integrados do conjunto, à exceção da igreja de São Francisco.

[...] Comunicou que o recente restauro da Igreja da Pampulha, com a preservação dos elementos artísticos e do volume arquitetônico, contou com o patrocínio da Companhia Brasileira de Mineração e Metalurgia. Lamentou que o Iate Club, embora bem conservado, tenha sofrido acréscimos que mutilaram o contexto paisagístico. Quanto à Casa do Baile, restaurada recentemente para tornar-se sala de exposições, foi arrendada pela Prefeitura para ser utilizada como restaurante (IPHAN, 1994, p. 223).

Apesar de pontual, observa-se aqui uma curiosidade relacionada aos bens móveis e bens integrados pôde ser observada nessa 10ª reunião do Conselho do IPHAN e que representa os problemas operacionais de fluxo e gestão de informações junto aos processos patrimoniais.

Foi apresentada uma consulta, pelo Arquivo/IPHAN, solicitando à Coordenação Geral de Bens Móveis e Integrados que se manifestasse quanto à inclusão de bens móveis, “referente ao mobiliário original da Casa do Baile, que não foram localizados para arrolamento” (IPHAN, 1994, p. 255). Entretanto, na documentação avaliada no processo não foi localizada a continuidade ou resposta ao questionamento, ficando a questão, aparentemente, desconsiderada.

Nomes atribuídos às esculturas aparecem na certificação da área de tombamento apresentada pelo Arquivo do IPHAN, em 1998, que inclui “os jardins e os bens integrados das edificações, e, ainda, os bens móveis inventariados nos autos do mesmo processo” (IPHAN, 1994, p. 243), e apresenta a seguinte listagem desses bens:

[...] um tapete - passadeira - (395 x106 cm); um tapete - passadeira - (390x107 cm); um tapete retangular (485x212cm); um tapete retangular (426x342 cm), todos de origem do oriente; uma roleta de cassino; duzentas e setenta e seis cadeiras com desenho de Le Corbusier, com quatro pernas roliças despontadas inclinadas e abrindo para baixo mobiliário original do Cassino; uma escultura "Figura Alada" de autoria de José Pedroza; uma escultura "Nú" de autoria de Augusto Zamoyski; uma escultura "O Abraço" de autoria de Alfredo Ceschiatti; um painel de Azulejos "Paisagem de Ouro Preto" de autoria de Alberto da Veiga Guignard; uma mesa retangular, com dois pés sendo um colocado paralelamente e o outro perpendicularmente ao tampo, mobiliário original da Casa do Baile. Os bens móveis citados integram o acervo do Museu de Arte de Belo Horizonte e são de propriedade da Prefeitura Municipal de Belo Horizonte. Consta ainda, um Painel (pintura de Cavalete) de autoria de Cândido Torquato Portinari que integra o acervo do Iate Tênis Clube (IPHAN, 1994, p. 244).

Dessa forma, transcorridos dez anos da abertura do processo de tombamento pelo estado, o governo federal ratifica o reconhecimento do conjunto que havia dado, simbolicamente, à igreja, no ano de 1947. Naquele momento o conjunto já se firmara como obra precursora construção de Brasília. Além disso, aumentando a abrangência espacial dos bens protegidos o IPHAN amplia também o reconhecimento do conjunto no âmbito nacional e clama por seu reconhecimento mundial, como representante da arquitetura moderna (IPHAN, 1994).

Sobre a inclusão dos bens integrados, vemos no texto na publicação do tombamento a já consolidada caracterização do Bem Integrado, a partir da experiência anterior do órgão, vivida em 1987, com a produção do Inventário Nacional dos Bens Móveis e Integrados - INBMI, em nível nacional. Conforme apresentado no Capítulo 2, essa demanda decorreu, justamente, da constatação prática da importância e da necessidade de uma ferramenta operacional e

administrativa para a gestão dos bens móveis e integrados (bens materiais) que se vinculam e participam da caracterização do bem cultural tombado.

Nesse âmbito, todos os bens integrados da igreja já se encontram devidamente identificados em nome, título, técnica, material e localização, além de terem as imagens avaliadas em seus teores iconográficos e também trazerem breve histórico de sua construção, pelo inventário INBMI do IPHAN de 1987 (IPHAN – INBMI, 1987).

A respeito do local destinado às demais obras de arte plástica, à exemplo do tombamento estadual, nota-se que o levantamento federal não tomou conhecimento dos locais originariamente previstos para as esculturas do Cassino e os painéis do Iate, uma vez que não são citados. No processo federal a escultura de Ceschiatti é identificada como obra pertencente ao Cassino e, apesar de tomarem conhecimento das reformas no interior do prédio do Iate, que alteraram seu conceito original, não citam as movimentações dos painéis de Portinari e de Burle Marx. Por outro lado, os painéis instalados na casa de JK têm seus locais de instalação corretamente informados em documentos que encaminham o processo (IPHAN, 1994).

Entretanto, apesar da movimentação dos bens integrados, o IPHAN mostra a preocupação com a manutenção do conceito original de integração das artes e dos bens materiais que o representam, ao determinar que “As obras de arte a tombar seriam todas aquelas que se realizaram conforme os projetos originais de Oscar Niemeyer” (IPHAN, 1994, p. 218 e 222).

A respeito da identificação de autoria e caracterização das obras observa-se que o tombamento federal atribui título às esculturas, sendo "Figura Alada" para a obra de José Pedrosa, "Nú" para a escultura de Augusto Zamoyski e "O Abraço" para a de Alfredo Ceschiatti, nomes que já haviam sido indicados nos documentos de catalogação do acervo na instituição do Museu de Arte da Pampulha (MAP, 2010).

Posterior ao tombamento federal, no ano 2000, o IPHAN, em parceria com a Prefeitura de Belo Horizonte, por meio de sua Superintendência de Desenvolvimento da Capital (SUDECAP), coordenou a contratação de um Projeto Paisagístico para a Casa do Baile. Nesse documento aparece, pela primeira vez, a menção ao deslocamento da escultura de José Pedrosa, da Casa do Baile para o Cassino. O Memorial descritivo do ‘Projeto de Requalificação e Reestruturação de Paisagismo da Casa do Baile’ apresenta descrição histórica e considerações sobre o paisagismo da edificação, chamando a atenção para a escultura com uma descrição detalhada da obra:

A escultura cuja projeção aparece nas versões publicadas, é a ‘Pampulha’, esculpida em Belo Horizonte em 1941, pelo escultor mineiro José Pedrosa. Tendo se mudado logo após para o Rio de Janeiro, Pedrosa levou consigo a maquete reduzida da ‘Pampulha’. Lá, a maquete foi ampliada, resultando uma escultura de dimensão intermediária que, novamente ampliada, em 1945, resultou na versão definitiva, com a escala ajustada ao conjunto da Casa do Baile. Projetada especificamente para aqueles jardins, a escultura foi trazida do Rio de Janeiro em 1956 e, em decorrência do estado de ruínas em que se achava o edifício foi ela destinada aos jardins do MAP – Museu de Arte Moderna da Pampulha - onde acha-se instalada (Oliveira; Lana, 2000, *in* IPHAN, 2000, p. 4).

Além da formalização do deslocamento da obra, os arquitetos responsáveis pelo projeto propõem repatriação da escultura para os jardins da Casa do Baile, e acrescentam a intenção original do projeto e seu vínculo a questões de escala e proporção estética prevista para a obra vinculada à edificação específica.

A realocação da Pampulha é defendida pelo seu autor, escultor José Pedrosa, que argumenta ter ela sido projetada especificamente para a escala da Casa do Baile e que, onde foi instalada, perde-se na amplidão do espaço. A proposta merece uma discussão sensata visto tratar-se de providência que corrigiria uma distorção da concepção do projeto original do paisagismo de Roberto Burle Marx e, mais grave, deturpa a relação da escultura com o edifício que deveria lhe servir de contraponto (Oliveira; Lana, 2000, *in* IPHAN, 2000, p. 7).

Na documentação juntada a esse processo, apesar da manifestação favorável do superintendente da 13ª Superintendência Regional do IPHAN para início das tratativas formais de realocação da escultura na Casa do Baile, se segue com a execução do projeto paisagístico, sem nova menção à escultura, juntada ao processo (IPHAN, 2000, p.8).

Por fim, o arquivo do dossiê apresenta documentos até o ano de 2011, quando é publicada no Diário Oficial da União, de 04 de julho de 2011 (IPHAN, 1994, p. 263), a ratificação do tombamento definitivo do conjunto, seguida da notificação às partes.

4.4. Tombamento municipal do conjunto

A publicação da Deliberação n.º 116/2003, de 21 de outubro de 2003, pela Prefeitura de Belo Horizonte informa a aprovação da inscrição do “Conjunto Urbano Lagoa da Pampulha e Adjacências - edificações de uso coletivo e seus bens integrados” nos Livros do Tombo Histórico, do Tombo Arqueológico, Etnográfico e Paisagístico, do Tombo das Belas-Artes e

do Tombo das Artes Aplicadas. A Deliberação ratifica o tombado provisório anterior, de agosto do mesmo ano (DOM- PBH, 2003, p. 41).

O tombamento municipal do conjunto da Pampulha é justificado pelo “relevante valor cultural, e referência importante para a memória da cidade de Belo Horizonte”, descritos nos autos do Processo Administrativo n. ° 01.118070.99.04, que apresenta o processo de proteção municipal (DOM- PBH, 2003, p. 41).

A leitura do processo aponta para a valorização ampla, do conjunto em seu contexto de espaço simbólico e polarizador do momento moderno para a cultura e história da cidade, uma vez que “a herança do modernismo constituiu-se num fator crucial na trajetória da arquitetura de Belo Horizonte” (Carvalho, 2007, p.5).

As edificações protegidas no tombamento municipal se ampliam daquelas do estadual e federal, agora abrangendo também a sede do antigo Golf Club, aí nomeada como Sede da Fundação Zoobotânica de Belo Horizonte, e o Pampulha o Iate Clube (PIC). Esse clube privado, projetado por Niemeyer na década de 1960, fica situado junto à orla da lagoa e foi contratado com a diretriz de seguir o mesmo conceito e padrão das outras edificações do conjunto.

Uma vez que o tombamento enfatiza o aspecto urbano do conjunto moderno, ele inclui outras edificações do período e que dialogam com a contextualização ampliada do conjunto, como a Reitoria da Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG); o Estádio Governador Magalhães Pinto (Mineirão); e o Estádio Jornalista Felipe Drummond (Mineirinho). Além disso, a delimitação do perímetro de proteção compreende a Avenida Doutor Otacílio Negrão de Lima, com o tombamento do espelho d’água e da orla da Lagoa da Pampulha (Carvalho, 2007).

Dessa forma, a já ampliada materialidade dos bens culturais é acrescida de aspectos paisagísticos e imateriais do conjunto protegido no tombamento na esfera municipal. O tombamento contempla o “Patrimônio ambiental urbano - “Conjunto Urbano Lagoa da Pampulha e Adjacências” - Edificações de uso coletivo e seus bens integrados” e prevê sua inscrição nos quatro livros do tomo, apresentando como valores de patrimonialização “Arqueológico, Etnográfico e Paisagístico; Artístico, Histórico, Ambiental, Cultural, Social e Urbano” (Féres, 2021, p. 287).

No que trata dos bens integrados, observa-se mais uma vez o desafio temporal e material imposto a um tombamento de grande amplitude conceitual e material e a gestão de bens

integrados ou móveis inseridos nesse universo. A deliberação estabelece a proteção desses bens citando-os como conjunto, juntamente com suas edificações, de forma ampla. Não obstante, no próprio texto, algumas obras de arte plástica são individualmente discriminadas, ficando em destaque.

Para a igreja são citadas “as pinturas em azulejo de Cândido Portinari, painéis de bronze de Alfredo Ceschiatti, pintura alta-mór de Cândido Portinari, 12 quadros representativos da Via Sacra a óleo sobre têmpera de Cândido Portinari, mosaicos de Paulo Werneck”. Para o Cassino, a Casa do Baile e a Sede. Para o antigo Cassino, Casa do Baile e sede da Fundação Zoobotânica de Belo Horizonte (Golf Club) não foram levantados vínculos às obras de arte. A Casa de JK tem seu mobiliário e o mosaico de Paulo Werneck indicados como obra de arte. Para o Iate Tênis Clube são nomeados os dois painéis a “têmpera sobre tela” com indicação das autorias de Cândido Portinari e Roberto Burle Marx (DOM- PBH, 2003, p. 41).

O “Dossier de Tombamento do Conjunto Urbano Pampulha”, elaborado pela equipe da Gerência de Patrimônio da Prefeitura de Belo Horizonte, qualifica a norma apresentada na Deliberação e conta com o estudo da prefeitura apresentando valores e levantamentos que caracterizam o conjunto tombado. Além disso, o documento abrange a perspectiva proposta de constituir fundamento para a regulamentação das Áreas de Diretrizes Especiais (ADE), envolvidas no conjunto tombado que “por suas características, exigem a implementação de políticas específicas, permanentes ou não, podendo demandar parâmetros urbanísticos, fiscais e de funcionamento de atividades diferenciados, que se sobrepõem aos do zoneamento e sobre eles preponderam” (Carvalho, 2007, p.7).

O documento apresenta cada uma das edificações do conjunto da Pampulha com breve contextualização conceitual e lista de seus principais elementos. Começando pela ali designada Capela de São Francisco de Assis, o documento descreve a identificação das obras ao delimitar os ambientes e espaços do templo, pontuando aspectos históricos da construção e variando nas indicações das obras em seu nome, autoria, técnica construtiva e localização, ou informações sobre sua projeção.

Nela é citado o “mural ao fundo do altar-mor”, que corresponde a um “afresco”, os quadros da Via Sacra, “os desenhos da azulejaria da parede posterior do batistério e do púlpito”, que “são de autoria de Cândido Portinari”, o “Painel de São Francisco de assinatura de Portinari”, na fachada posterior, “a composição dos desenhos das fachadas laterais de Paulo Werneck”, e a “o baixo relevo em bronze – Tentação de Eva, de Ceschiatti, colocada no batistério” (Carvalho, 2007, p. 44).

O prédio do antigo Cassino é enfatizado no seu valor arquitetônico com a distinção de cada um dos seus espaços e respectivos revestimentos. Não obstante as obras de arte plástica são apresentadas, também como elemento de integração aos jardins de Burle Marx.

Nele estão os nus que escandalizaram e que com a nova arquitetura pretendiam romper os códigos tradicionais aceitos. Um deles, a estátua feminina esculpida em bronze por August Zamoiski que representa uma mulher reclinada, denominada 'Nu' de 1943; o outro é também uma estátua feminina esculpida em bronze por José Alves Pedrosa, que originalmente encontrava-se nos jardins da Casa do Baile e por fim um terceiro uma estátua representando duas mulheres abraçadas, denominada 'O abraço', esculpida em mármore por Alfredo Ceschiatti em 1943 (Carvalho 2007, p. 48).

A primeira observação da descrição confirma e reitera o entendimento de que as obras pertencem e se integram ao prédio de forma consolidada. A respeito da indicação de título (nome indicado pelo artista ou atribuído em pesquisa) e de autoria para as esculturas percebe-se que as três são distintamente nomeadas, além de descritas em seu material e representação. Essa descrição, aparentemente decorre das informações descritas na catalogação das obras como acervo do museu, que funciona no prédio. Duas delas têm as datas de criação indicadas e, voltando agora para o aspecto histórico, observa-se que a prefeitura tem conhecimento da movimentação da obra de José Pedrosa da Casa do Baile para o Cassino.

Como anteriormente notado, o título atribuído às obras não entra em explicações de aspectos da pesquisa histórica e, possivelmente, incorpora e busca consolidar esses nomes atribuídos às esculturas no acervo.

A informação do deslocamento da escultura de José Pedrosa apesar de induzir à compreensão de que a escultura “originalmente encontrava-se nos jardins da Casa do Baile”, cita esse vínculo de origem sem, entretanto, explicar seu motivo ou valorar o aspecto artístico pretendido para a parceria que nunca existiu (Carvalho 2007, p. 48). De modo um pouco mais agravado, não se fala da destinação originária para a escultura de Ceschiatti ao Golf Club.

Sobre o Iate Clube, não há qualquer menção sobre obras de arte integrada, e o processo descreve apenas sua arquitetura e história. Fechado o rol das edificações apresentadas no dossiê, na Casa JK é listada “a presença da arte na paisagem, no mural de Volpi, na varanda frontal e no painel de Paulo Werneck, no pátio interno” (Carvalho, 2007, p. 55)

Nesse dossiê, de forma geral, nota-se que os valores reconhecidos para os bens integrados são contabilizados na defesa de aspectos gerais do conjunto, como bens históricos, artísticos, urbanísticos e representantes culturais do um contexto social reconhecido. Se por um lado

observa-se uma apuração na forma de apresentação de algumas das obras de arte plástica, como as esculturas do Cassino e um dos painéis de bronze da igreja, que são identificadas por seu título, por outro a falta de sistematização ou contexto desses nomes atribuídos, observada sistematicamente nos sucessivos dossiês de tombamento, prejudicam o reconhecimento do conjunto dos bens integrados em sua identificação, função e valoração.

Nas obras da igreja o dossiê municipal chama a atenção para a intenção de Ceschiatti, “ousada ao se opor à tradição de no batistério apenas se representar o batismo de Cristo”. Além disso, na identificação das obras de arte plástica como bens integrados no Cassino nota-se que a redação chama a atenção para a linguagem estética do período, pretendida ao apresentar esculturas de nus, que “escandalizaram e que com a nova arquitetura pretendiam romper os códigos tradicionais aceitos” (Carvalho 2007, p. 48). Essa observação estética surge como ponta de um fio condutor para uma discussão sobre as obras de arte para edificações do conjunto numa abordagem de confronto e distinção direta entre as obras de arte plástica da igreja e dos demais prédios do conjunto.

Entretanto, a desmontagem do vínculo físico entre cada edificação e sua obra de arte junto a pouca divulgação dos deslocamentos das esculturas do Golf Club e Cassino, agravadas pelo fato dessas esculturas hoje se configurarem como acervo do museu, amortizam a intenção dessa discussão. Da mesma forma, abre espaço para que sejam buscados outros valores e caminhos artísticos para o Cassino, Casa do Baile e Golf Club que não seu aspecto de integração das Belas-Artes e contando, cada edificação, com uma obra de arte plástica.

O projeto para a escultura do anjo de José Pedrosa, destinada à igreja e posteriormente contratada e instalada pela prefeitura no ano de 2003, próxima à igreja, não é citado no dossiê de tombamento municipal. A ausência dessa informação deve-se, possivelmente, à proximidade temporal da sua instalação da escultura, apenas um mês antes da publicação da deliberação que aprova o tombamento, no mesmo ano.

4.5. Tombamento estadual da Casa de JK

No ano de 2008, o IEPHA abriu o dossiê para tombamento isolado da Casa JK, que tinha a proteção estabelecida pelo perímetro de proteção do conjunto desde 2003 e tombamento provisório pelo estado desde 2004 (IEPHA, 2009, p. 84). Como residência particular, a edificação passou por reformas ao longo de sua história cujas informações ficam prejudicadas,

conforme informado pelo dossiê, devido à sua documentação ter se perdido durante o exílio de JK após o ano de 1964 (IEPHA, 2009, p. 126).

O Dossiê descreve a casa, sua história, documentação fotográfica, estabelece o perímetro de proteção e diretrizes para intervenções na área tombada, além de dedicar um capítulo à “Descrição e análise dos elementos artísticos integrados” (IEPHA, 2009, p. 95). O foco histórico e descritivo do dossiê coloca a leitura das intenções estéticas, conceituais ou valores atribuídos a cada um desses aspectos submetidos às descrições da edificação.

Observando o documento pelo viés das imagens que apresentam o paisagismo, os bens integrados e os bens móveis são retratados e demonstram a participação e o impacto desses elementos no conjunto. Logo à entrada da casa o painel de azulejos executado pela empresa Osirarte fixado na parede é identificado em sua autoria, técnica e localização, contando inclusive com minuciosa descrição da representação que figura na obra (IEPHA, 2009).

De forma semelhante, o painel em mosaico que reveste o muro do jardim interno ocupa, de forma dominante, o espaço e, ao conjugar as mesmas pastilhas de revestimento no banco à frente do painel e dialogar com a composição da mesa revestida em cerâmicas azul, integra arte de forma harmoniosa com o espaço do pátio interno e jardim (IEPHA, 2009).

Sobre os aspectos de valoração das obras de arte plástica, como bens integrados no conjunto, o processo, elaborado pelo IEPHA, quase 25 anos após o tombamento do conjunto pelo estado, apresenta a vantagem de se restringir a uma edificação, como bem isolado. Além disso, é posterior aos tombamentos federal e municipal do conjunto, que em momentos anteriores contabilizaram a residência em sua proteção. No que diz respeito aos bens integrados, foram localizados dois painéis fixados à estrutura da edificação.

Como apresentado anteriormente, o dossiê tem o mérito de apresentar um capítulo exclusivamente dedicado às obras de arte, porém seu conteúdo foca na apresentação técnica descritiva e na biografia de alguns dos artistas. Assim, essa documentação como, levantamento técnico, se aprimora na forma apresentada pelos tombamentos precedentes, acrescentando informações minuciosas sobre as obras, a produção e seus artistas. Por outro lado, a apresentação fica desequilibrada ao mostrar de forma indireta os conceitos e valores atribuídos a essas obras de arte plástica, como bens integrados, à essa edificação e às demais obras de arte do conjunto da Pampulha (IEPHA, 2009).

No que diz respeito à autoria das obras, o mosaico de Paulo Werneck, apesar de não assinado, é devidamente atribuído ao artista. O painel de azulejos é assinado, sendo a composição

resultado da parceria entre “Volpi-Osir” e a execução é de “Volpi-Zanini”. No processo de tombamento as biografias apresentadas focalizam apenas na vida de Paulo Werneck e de Alfredo Volpi, acrescentando uma breve história sobre a produção da Osiararte (IEPHA, 2009, p. 164).

Sobre o percurso histórico das obras, assim como da edificação, não são apresentados dados, porém é realizada uma avaliação da condição em que foram encontradas e do seu estado atual de conservação.

4.6. Reconhecimento do conjunto como patrimônio da humanidade, pela UNESCO

No ano de 2016, a 40ª Reunião do Comitê do Patrimônio Mundial, ocorrida em Istambul (Turquia), reconheceu o conjunto arquitetônico da Pampulha como Patrimônio Mundial, pela UNESCO. A candidatura foi idealizada em 1996, durante o processo de tombamento federal do conjunto, sendo sua candidatura para integrar a Lista do Patrimônio Mundial efetivamente apresentada no ano de 2014 (IPHAN, 2014).

O título e o reconhecimento contemplam o Cassino, a Casa do Baile, a igreja de São Francisco de Assis, Iate Tênis Clube, e a antiga residência de veraneio de Juscelino Kubitscheck, incluindo seus respectivos jardins⁴⁴. A eles é acrescida a parte da orla da lagoa onde se encontram e, finalmente, o espelho d’água, que funciona como o elemento articulador do conjunto. O Valor Universal Excepcional (VUE)⁴⁵ do Conjunto Moderno da Pampulha foi fundamentado e classificado em três dos critérios estabelecidos pela UNESCO (UNESCO-WHC, 2025c), sendo:

(i) representar uma obra-prima do gênio criativo humano.

⁴⁴ O Cassino é hoje o Museu de Arte da Pampulha, a Casa do Baile é o atual Centro de Referência em Urbanismo, Arquitetura e Design, o Iate Tênis Clube corresponde ao projeto do Iate Golfe Clube e a antiga residência de veraneio de Juscelino Kubitscheck é o atual Museu Casa Kubitscheck.

⁴⁵ O VUE (Valor Universal Excepcional) estabelecido pela Convenção do Patrimônio Mundial da UNESCO (Convenção para a Proteção do Patrimônio Mundial, Cultural e Natural) como base metodológica fundamental para o estabelecimento de critérios entre seus Estados parte, e que reconhece “a importância cultural e/ou natural tão excepcional que transcende as fronteiras nacionais e se reveste do Mesmo caráter inestimável para as gerações atuais e futuras de toda a humanidade”, e que é declarada e avaliada de acordo com o momento da proposta de inscrição do bem na Lista do Patrimônio Mundial (UNESCO, 2010, p. 6).

(ii) exibir um evidente intercâmbio de valores humanos, ao longo do tempo ou dentro de uma área cultural do mundo, que teve impacto sobre o desenvolvimento da arquitetura e da tecnologia, das artes monumentais, do urbanismo ou do paisagismo.

(iv) ser um exemplar excepcional de um tipo de edifício, conjunto arquitetônico ou tecnológico ou paisagem que ilustre (um) estágio (s) significativo (s) da história humana.

O Resumo Executivo do processo se organiza em três seções que identificam o conjunto, descrevem seus componentes e relatam sua história, e dentro dos critérios exigidos para a inscrição, estabelecem a justificativa para a candidatura, apresentando também seu estado de conservação atual. Ampliando a forma dos tombamentos anteriores apresenta aspectos da gestão e proteção dos bens, além de indicadores e medidas de monitoramento, incluindo as documentações relativas e envolvidas no processo (FMC – IPHAN, 2014).

Assim, a qualificação do conjunto ao pleito é justificada na sua representatividade pelas relações entre as edificações e a paisagem, na participação colaborativa de diversos artistas em torno de um objetivo comum e, por fim, por apresentar o caráter inovador e precursor da “experiência” realizada pela arquitetura moderna (FMC-IPHAN, 2014, p. 14).

A história da construção do conjunto é valorizada na intenção da busca, pela arquitetura, de estabelecer a integração das artes, reiterando que o conjunto foi concebido de forma a gerar uma “obra de arte total”, integrando as obras de arte aos edifícios e estes à paisagem. Por sua forma, implantação e tratamento paisagístico o grande espelho d’água da lagoa da Pampulha funciona como elemento articulador dos edifícios, reforçando as relações visuais que estabelecem entre si (FMC, IPHAN, 2014, p. 58).

Assim, o Critério (i), sob o qual a inscrição foi proposta, é aquele que apresenta uma relação que aponta, no conjunto, para aspectos do conceito e da materialidade das obras de arte plástica como bens integrados, objeto dessa pesquisa.

A valoração focada nos aspectos arquitetônicos e paisagísticos no dossiê esclarece que a avaliação do conjunto como obra-prima é entendida no sentido de “marco inicial de uma nova síntese arquitetural e ‘primeira’ no sentido de ‘obra maior’ por sua excelência e por sua singularidade” (FMC-IPHAN, 2014, p. 160).

No aspecto relacionado à “colaboração coletiva e integrada de vários artistas inovadores em seus respectivos campos de atuação” (FMC, IPHAN, 2014, p. 163), o dossiê enfatiza, ao identificar figuras protagonistas, as três manifestações que representam o conjunto,

arquitetura, paisagismo e artes plásticas. Assim, Niemeyer, Roberto Burle Marx e Portinari são apresentados como representantes da integração das artes no conjunto.

A colaboração coletiva de vários gênios e linguagens artísticas na criação de um conjunto arquitetônico, resultando em obra na qual as expressões particulares contribuem para compor a expressividade de um todo coerente e harmônico: o arquiteto Oscar Niemeyer, o paisagista Roberto Burle Marx e o pintor Cândido Portinari, todos internacionalmente reconhecidos, mas em fase inicial de sua carreira, **dentre outros nomes importantes da arte brasileira** (grifo nosso) (FMC, IPHAN, 2014, p.14).

Complementando o Critério (i) e apresentados como colaboradores são citados os outros artistas, “nacionalmente importantes” (FMC, IPHAN, 2014, p. 164), que participaram na criação das artes plásticas, Alfredo Ceschiatti, Alfredo Volpi, Paulo Werneck, José Pedrosa e August Zamoyski.

Assim, a valorização das obras no contexto do conjunto e na intenção do projeto não deixam dúvidas sobre o reconhecimento dos aspectos simbólicos e conceituais que envolvem a gestão patrimonial do conjunto e dos bens que o integram. Por outro lado, apontando para uma linha de valorização da individualidade de cada uma das edificações do conjunto, o dossiê descreve cada uma delas ressaltando aspectos que distinguem suas peculiaridades de soluções formais.

A avaliação do aspecto histórico e material, de identificação, técnica, autoria e localização referentes a cada uma das obras de arte plástica, como bens integrados, pensadas para pertencer a cada uma das edificações estão avaliados seguindo a apresentação do dossiê de candidatura da Pampulha, a seguir.

Para o Cassino “os ambientes interiores apresentam um tratamento notabilizado pela riqueza dos materiais, indicadores do luxo necessário à expressão da função”, enquanto a Casa do Baile, por sua natureza diversa, acaba “destacando-se por sua singeleza, graça e simplicidade” (FMC – IPHAN, 2014, p. 80 e 87). Na identificação dos bens integrados do Cassino são listadas as três esculturas, identificadas com os títulos que receberam junto ao acervo do Museu de Arte da Pampulha, e com a indicação da técnica construtiva. As obras são a de Zamoyski, intitulada “Nu” e realizada em bronze; a de Ceschiatti, intitulada “O Abraço” e executada em “pedra” e a de José Pedrosa intitulada como “A Pampulha”, realizada em bronze. Para a Casa do Baile não são listados bens integrados, no dossiê (FMC – IPHAN, 2014, p.250).

Na descrição do Iate Golfê Clube é dada a informação que possui obras de arte, assim descritas, “Apresenta também obras de arte integradas à arquitetura, de autoria de Cândido

Portinari e Roberto Burle Marx (painel e paisagismo), dentre outros” (FMC-IPHAN, 2014, p. 80 e 97).

Essa apresentação específica no que diz respeito às obras de arte complementada pelo texto que descreve importância do local de inserção das obras, o salão social, indicando que sua função seria de criar uma integração entre interior e exterior. “Nesse ambiente, as telas ‘Espantalho’, de Cândido Portinari, e ‘O Esporte’, de Roberto Burle Marx, se integram à arquitetura para conformar as separações entre os ambientes internos” (FMC-IPHAN, 2014, p. 99).

Aqui também cabe pontuar que o dossiê relaciona as alterações do espaço original como fator da mudança do posicionamento dos grandes painéis e da compreensão do espaço do salão (FMC-IPHAN, 2014). A listagem dos bens integrados para Iate Tênis Clube o painel de Portinari, que havia sido anteriormente denominado como ‘O Espantalho’, na página 262 é identificado como “Tela – O Palhaço” (FMC, IPHAN, 2014, p. 262).

A igreja de São Francisco de Assis, como não podia deixar de ser, pelo volume de obras, por toda sua carga simbólica vinculada à função religiosa, remete, na descrição do dossiê, aos mesmos ambientes delimitados no interior das capelas e igrejas coloniais mineiras. Essa relação é indicada como “o ideal barroco de obra de arte total é aqui resgatado, através da intenção entre espaço e obras de arte” (FMC -IPHAN, 2014, p. 114).

O conteúdo que trata das obras de arte plástica da igreja reafirma sua posição como símbolo da integração artística no conjunto. O dossiê descreve o painel de azulejos da fachada posterior acrescentando que “a integração dessa obra pictórica à arquitetônica é tamanha que fica difícil imaginar a igreja recebendo outro tratamento nessa parede cega, cuja função ordinária, de mera vedação, torna-se valorizada pela de suporte ao painel artístico” (FMC-IPHAN, 2014, p. 114).

A listagem dos bens integrados da igreja nomeia os artistas e obras, distinguindo o painel de azulejos da fachada posterior, os quadros da Via Sacra, os painéis em pastilhas da fachada, a pintura mural do Altar, além do batistério em alto relevo e os azulejos pintados que marcam os espaços internos do templo (FMC-IPHAN, 2014, p. 267). Sobre os dois últimos, o baixo relevo em bronze recebe o título de “A Tentação de Eva”, sem identificar a origem do nome atribuído. Os azulejos estão identificados para os espaços que correspondem ao batistério e aos supedâneos laterais da nave, não sendo citados aqueles do púlpito, do guarda-corpo do coro ou o do confessionário (FMC-IPHAN, 2014, p. 267).

A descrição da última edificação contemplada no dossiê, o atual Museu Casa Kubitschek, também traz a identificação das artes integradas nos seguintes termos “contando com jardins de Burle Marx e, internamente, com obras de Alfredo Volpi e Paulo Werneck” (FMC-IPHAN, 2014, p. 123). Na residência foram identificados o “painel de azulejos”, com a autoria atribuída exclusivamente a Alfredo Volpi, e o “painel em pastilhas” de Paulo Werneck (FMC-IPHAN, 2014, p. 279).

Assim, observa-se que no dossiê as obras de arte plástica, “pintura, escultura e cerâmica”, juntamente com a arquitetura e o paisagismo, são consideradas modalidades artísticas que se integram em um todo, numa “conjunção de várias formas de expressão artística” (FMC-IPHAN, 2014, p. 18).

Além disso, a impossibilidade da dissociação entre arte e edifício é reiterada no documento, que chama a atenção para o fato de que a participação de cada obra de arte, por meio da integração, é que garante a experiência proposta na construção do conjunto. O documento deixa claro o entendimento que “as obras de arte se apresentam, em sua maioria, como elementos indissociáveis dos edifícios, integrando-se a eles e sendo inclusive, responsáveis pela sua expressão plena” (FMC, IPHAN, 2014, p. 64).

Entretanto, ao tentar compreender o foco dessa validação de âmbito global para o conjunto da Pampulha e suas obras de arte plástica, como bens integrados e como ‘elementos indissociáveis dos edifícios’, observa-se dificuldade de encontrar espaço para relatar a história da dissociação que ocorreu entre algumas das obras de arte plástica e sua respectiva edificação.

A observação da identificação desses bens integrados, imersos nos valores salientados para o conjunto e relativos aos critérios do reconhecimento como patrimônio da humanidade, mostra o desafio operacional de descrever e valorar de um conjunto arquitetônico e paisagístico nas dimensões material, conceitual e simbólica, que, no caso do pleito apresentado exige ainda mais cuidado e critério em sua apresentação.

Na descrição de outros tópicos exigidos ao dossiê, como as Declarações de Integridade e de Autenticidade é afirmado, para o critério de integridade, descrito sob o prisma do estado de conservação, que “o conjunto se apresenta completo e intacto por possuir todos os elementos necessários para expressar os valores universais excepcionais defendidos” (FMC-IPHAN, 2014, p. 9).

Os temas da autenticidade e da integridade são tratados no dossiê em sua globalidade, entretanto, se relacionam diretamente com a abordagem para as obras de arte plástica. O preâmbulo sobre as ‘Declaração de autenticidade’ informa sobre a farta documentação do conjunto, que é embasada por publicações, documentos e relatos contemporâneos à sua criação, e que garantem a autenticidade do conjunto:

Além da presença física praticamente inalterada do Conjunto Moderno da Pampulha desde a sua construção, a documentação sobre o bem é farta. Tanto na literatura especializada quanto nas sucessivas reportagens e menções que reiteradamente são feitas sobre o Conjunto Moderno, vê-se reforçada a credibilidade e veracidade das fontes [...] (FMC-IPHAN, 2014, p. 14).

Na sequência a ‘Declaração de integridade’, relacionada principalmente a materialidade, relata que conjunto “se apresenta completo e intacto” (FMC-IPHAN, 2014, p. 19). Sua observação retrata indiretamente o esforço de preservação dada pelos sucessivos tombamentos e que buscaram garantir a matéria das obras de arte, no contexto do conjunto, independentemente de estarem deslocadas dos seus locais e contextos de fruição de origem.

O Conjunto Moderno da Pampulha se apresenta completo e intacto. Completo por possuir todos os elementos necessários para expressar os valores universais excepcionais defendidos, diante da manutenção das características e materiais originais que expressam seus atributos, os quais foram respeitados nas sucessivas restaurações que ali ocorreram, bem como na continuidade de usos ligados à cultura, esporte e lazer que o motivaram (FMC-IPHAN, 2014, p. 19).

As informações oficializadas institucionalmente nos documentos pelos órgãos de proteção do patrimônio validam e pacificam as obras de arte plástica no local em que se encontram, hoje. Observa-se também do dossiê de reconhecimento do conjunto como patrimônio da humanidade a carência ou mesmo ausência reiterada de informações que complementem e expliquem a existência de três esculturas no Cassino e a total ausência de obras de artes para a Casa do Baile e o Golf Club.

A manutenção da falta de informações sobre a situação específica das esculturas e dos painéis do Iate Tênis Clube, como bens integrados, acaba por subentender essas obras como arte autônoma, com raízes frágeis ou história dispensável e que não as consolida no contexto de valoração do conjunto. Além disso, o próprio conjunto sai perdendo em sua valoração simbólica como elemento da paisagem cultural. Se como conjunto as obras de arte plástica

mantêm o conceito da integração das Belas-Artes, a cada uma das edificações é devida, ao menos, a história planejada e a ser vivida junto com a obra de arte plástica.

4.7. Os inventários para as obras de arte do conjunto, como bens integrados

Desde o início da atuação do IPHAN ficou observada a necessidade da consolidação de práticas para estudos e caracterização dos bens culturais tombados, por meio da utilização instrumentos efetivamente criados para esse fim. Na descentralização da gestão do patrimônio público diversos órgãos estaduais e municipais buscaram a adoção da prática da produção de inventário na execução de suas atividades. Na década de 1980, conforme apresentado no Capítulo 2 o IPHAN instituiu o programa do Inventário Nacional dos Bens Móveis e Integrados - INBMI visava justamente consolidar a identificação dos bens tombados e promover sua preservação tanto documental quanto física, a partir do conhecimento desse bem (Santos e Telles, 2016).

Os inventários institucionais pelo IPHAN, IEPHA e FMC para os bens integrados foram o INBMI, as fichas da Gerência de Patrimônio pela Fundação Municipal de Cultura e o Inventário dos Projetos e Edificações de Niemeyer em Minas Gerais, inserido no programa do IPAC, pela Diretoria de Proteção e Memória, nas décadas de 1980 e fins de 2010.

As obras de arte plástica, contempladas pelos inventários foram identificadas nos seguintes levantamentos:

- INBMI do SPHAN (atual IPHAN) de 1987 – Contempla os bens integrados da igreja de São Francisco de Assis. O inventário foi inserido em uma parceria entre o Ministério da Cultura, a Fundação Nacional Pró-Memória e a VITAE⁴⁶.
- IPAC do IEPHA, de 1984 – Contempla as edificações tombadas em 1984: Cassino, Casa do Baile, Iate Tênis Clube e Igreja de São Francisco.
- Inventário da FMC-PBH, de 2003 - Contempla bens integrados da igreja de São Francisco de Assis.
- IPAC do IEPHA, de 2018 – Contempla projetos, edificações e as obras de arte plástica, inseridas como bem integrado, do Conjunto Arquitetônico e Paisagístico da Pampulha.

⁴⁶ Segundo o Fórum Permanente da Rede Vitae, a Vitae - Apoio à Cultura, Educação e Promoção Social foi uma associação civil sem fins lucrativos, de apoio a projetos nas áreas de Cultura, Educação e Promoção Social, mantida pela Fundação Lampadia sediada Liechtenstein. No Brasil, sua atuação foi iniciada em 1985 e concluída em 2006, sendo importante ao estabelecer métodos de elaboração e desenvolvimento de projetos de continuidade, por meio de parâmetros definidos e buscando eficácia técnica, cultural e social. Disponível em: <https://www.forumpermanente.org/rede/vitae>. Acesso em 25 ago. 2025.

Existe também o inventário dos bens móveis e integrados elaborado pelo Memorial da Arquidiocese, a exemplo do INBMI, para os elementos da igreja. Mesmo pertencentes a diferentes instâncias de proteção, as fichas de inventário avaliadas apresentam muitas semelhanças, tanto de formatação, com pequenas variações de campos de conteúdo previsto, e também de conteúdo.

Uma vez que o próprio inventário é um instrumento dinâmico e que se altera de acordo com a demanda e orientação do proponente, os conteúdos dos preenchimentos apresentam variações diversas, que vão da forma de seleção dos objetos do inventário ao não preenchimento de diversos campos.

INBMI/IPHAN – 1987

As primeiras fichas de inventário produzidas para as obras de arte plástica do conjunto da Pampulha, elaboradas pelo então SPHAN, o INBMI para o Estado de Minas Gerais, no “Módulo I,” referente aos “Monumentos Históricos da Região Metropolitana de Belo Horizonte”, contempla, dentre outros, o acervo dos “Bens Móveis e Integrados (BMI) da Igreja de São Francisco de Assis – Pampulha”⁴⁷(SPHAN, 1987 *in* IEPHA, 2018, s.d.).

Na formatação das fichas do SPHAN pode-se observar a influência direta da metodologia de catalogação de acervos museológicos, tanto pelo controle de categorização quanto pela preocupação com campos que identificam exposições as quais a obra participou, da indicação de procedência, da origem e informações sobre a movimentação do objeto.

As fichas para os bens integrados da igreja de São Francisco são num total de 24, numeradas de MG/87-0033.0001 a MG/87-0033.0024 (SPHAN, 1987 *in* IEPHA, 2018, s.d.). A catalogação do IPHAN é minuciosa e identifica com êxito as três principais abordagens para conhecimento de um bem cultural, identificação do objeto em sua materialidade, em sua concepção e em aspectos simbólicos e históricos (IPHAN – INBMI, 1987). Os dados cadastrados buscam, justamente, cercar nuances necessárias para a compreensão, tratamento e valorização da obra como acervo. A ficha é dividida em seções denominadas Localização;

⁴⁷ O INBMI se inseriu num programa do Ministério da Cultura em parceria com a Fundação Nacional Pró-Memória, criada na década de 1970, e da VITAE – Apoio à Cultura, Educação e Promoção Social. (SPHAN, 1987 *in* IEPHA, 2018)

Identificação e Dados (físicos e históricos) organizadas em módulos que se completam e que permitem liberdade de preenchimento.

Na seção Identificação, o campo “Natureza” direciona a classificação da obra como um objeto tradicional das Belas-Artes (pintura, escultura) ou como “Equipamento Arquitetônico” que, nesse caso, caracteriza melhor o objeto inventariado como bem integrado (IPHAN – INBMI, 1987).

A Tabela 4 mostra, de forma resumida, alguns campos do inventário do SPHAN, selecionando aqueles que mostram a dificuldade e diversidade ao se identificar o bem integrado na arquitetura moderna, diante de sua novidade e apresentação muitas vezes inusitada, mostrando que as informações objetivas sobre cada uma delas são difíceis de serem explicadas e sintetizadas em apenas um termo.

Tabela 4 – Tabela com campos e dados do inventário do IPHAN (SPHAN) que identificam e caracterizam as obras de arte da igreja de São Francisco

DADOS DE IDENTIFICAÇÃO			DADOS FÍSICOS E HISTÓRICOS	LOCALIZAÇÃO
Designação	Natureza	Espécie	Material/Técnica	Local no prédio
Retábulo de São Francisco	Pintura	Pintura mural	Têmpera/ Argamassa	Capela-mor, parede do fundo
Via Sacra (I a XIV Estação)	Pintura	Pintura cavalete	Têmpera/ Madeira	Nave, parede lateral
‘Nome da cena’ (1º a 4º Painel)	Escultura	Relevo	Fundição em bronze	Batistério
Púlpito	Equipamento arquitetônico	Revestimento	Azulejo/Alvenaria	Nave
Painel da parede do batistério	Equipamento arquitetônico	Revestimento	Azulejo/Alvenaria	Batistério
Supedâneo lateral	Equipamento arquitetônico	Revestimento	Azulejo/Alvenaria	Nave
Painel decorativo	Equipamento arquitetônico	Revestimento	Azulejo/Alvenaria	Coro
Mural da fachada posterior	Equipamento arquitetônico	Revestimento	Azulejo/Alvenaria	Fachada posterior

Fonte: Montagem da autora a partir de campos e dados do inventário SPHAN, 1987.

Conforme se observa na tabela 4 o preenchimento dos campos do inventário ao cadastrar as obras nos campos disponíveis para esse fim, nem sempre, consegue manter um rigor no padrão de identificação. Por exemplo, o campo de Designação ora identifica o mobiliário arquitetônico (seriam o retábulo, púlpito e supedâneo lateral), ora identificam o que se encaixaria no campo de Espécie (Painel decorativo para o guarda-corpo do coro e Mural da fachada posterior). O campo Espécie apresenta para algumas obras sua técnica artística, como pintura mural e pintura cavalete e, em outros a técnica se restringe à identificação como “revestimento”.

IPAC/ IEPHA – 1985

O IEPHA iniciou a produção das fichas do Inventário de Proteção do Acervo Cultural – IPAC na década de 1980 contemplando em seus primeiros levantamentos cadernos de referência para algumas das edificações, entre os anos de 1983 e 1987, quando o órgão inventariou 27 municípios (IEPHA – IPAC, 2018).

Em 1985, praticamente contemporâneo ao tombamento do conjunto da Pampulha, o IEPHA criou fichas IPAC para o cadastramento das edificações do conjunto, contemplando a igreja; o “Museu de Arte Moderna”; a Casa do Baile e o Iate Tênis Clube⁴⁸. Essas fichas, apesar de seu caráter individual, descrevem as edificações de forma sucinta e, praticamente, não citam as obras de arte (IEPHA-IPAC, 1985).

Uma vez que as fichas do IPAC de 1985 se destinam às edificações, as obras de arte integrada são citadas, brevemente, apenas nas fichas para a igreja de São Francisco e do Cassino. Essas fichas reiteram a avaliação anteriormente apresentada para o dossiê de tombamento estadual, uma vez trazem as mesmas informações do processo do IEPHA (IEPHA-IPAC, 1985).

Para a igreja, o campo ‘Histórico’ traz apenas a informação de que possui “trabalhos de Portinari, Paulo Werneck e Alfredo Ceschiatti”, acrescentando, no campo ‘Descrição’, que “sua fachada posterior recebe belo painel de azulejo de autoria de Portinari” (IEPHA-IPAC, s.d.). A ficha do Cassino, no campo ‘Descrição’, cita que “seu entorno é valorizado por jardins que obedecem a projeto paisagístico de Roberto Burle Marx, decorados por esculturas de Ceschiatti, Zamoiski e Pedrosa”

⁴⁸ As fichas do IEPHA no Programa IPAC, elaboradas em 1985, para o conjunto da Pampulha são: igreja - IPAC 2366; Museu de Arte Moderna - IPAC 2367; Casa do Baile - IPAC 2363; Iate Tênis Clube - IPAC 2365.

FMC/PBH E ARQUIDIOCESE DE BELO HORIZONTE (Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais) - 2003

No ano de 2003, ano do tombamento municipal do conjunto, foi elaborado o inventário dos bens móveis da igreja, pela Fundação Municipal de Cultura da Prefeitura de Belo Horizonte. Esse levantamento de formatação sucinta contempla os bens integrados da igreja em campos sequenciais que, em sua totalidade, se destinam a identificar o bem.

Algumas das obras são agrupadas na mesma ficha, como no caso dos painéis em bronze e mural de azulejos do batistério. Os bens integrados contemplados no inventário são,

“Bancos supedâneos/ peixes e pássaros”; “Painel de azulejos” da fachada; “Painel de azulejos” do batistério, que inclui o baixo-relevo em bronze e fala do confessionário; “Altarmor”, que contempla a pintura mural de Portinari, e “quadros”, para 12 quadros da Via Sacra (PBH - FMC, 2003 *in* IEPHA-IPAC, 2018).

Outro inventário elaborado no ano de 2003 é o da Capela Curial São Francisco de Assis – Pampulha, da Arquidiocese de Belo Horizonte e Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais de conteúdo semelhante ao inventário do SPHAN (Inventário do Patrimônio Cultural da Arquidiocese de Belo Horizonte, 2003).

A produção do inventário da Arquidiocese visou a transformação da igreja de São Francisco de Assis da Pampulha em Capela Curial São Francisco de Assis, por meio do Decreto nº 03G/2005. A decisão é baseada nos critérios de reconhecimento do valor do conjunto arquitetônico como marco da evolução urbanística da cidade, como arte e monumento. Além disso, já reconhecido pelos tombamentos federal, estadual e municipal e visa à preservação do monumento e a catalogação do patrimônio cultural da igreja (Inventário do patrimônio cultural da Arquidiocese de Belo Horizonte, 2003). O inventário cuida de cadastrar os poucos bens móveis existentes e cada um dos ambientes do templo, além de gerar uma ficha específica para o jardim de Burle Marx.

Os campos de conteúdo das fichas remetem aos do SPHAN, com a exclusão daqueles que acrescentam novos bens, focados na gestão do acervo atualmente disponível para a igreja, como categoria, exposições, documentação relacionada, dentre outros. Seu preenchimento é sucinto, com foco na descrição.

Os bens integrados contemplados pelo inventário são: “Mosaico” das fachadas laterais; “Mural da fachada posterior”; “Painel decorativo do coro”; “Escada do coro”; “Supedâneos”; “Batistério”, identificando a estrutura arquitetônica com seus revestimentos em azulejo e

bronze; “Painel da parede do batistério”, como “painel azulejar”; “Batistério – Baixos-relevos”, identificando cada um dos quatro painéis; “Confessionário”, identificando o espaço arquitetônico juntamente com o ‘Painel da parede do confessionário’; “Púlpito”; “Painel da capela-mor” e “Via Sacra”, apresentando uma ficha para cada um dos 14 quadros (Inventário do Patrimônio Cultural da Arquidiocese de Belo Horizonte, 2003).

IPAC/IEPHA – 2018/2019

No ano de 2018, o IEPHA abriu demanda para a revisão, atualização e complementação das fichas de inventário das edificações e projetos do arquiteto Oscar Niemeyer no estado de Minas Gerais, somando-se aos inventários e processos de tombamento já existentes no órgão. Na ocasião, foi prevista a elaboração de fichas de inventário individualizadas para as obras de arte plástica integradas, vinculadas aos projetos e existentes nas edificações. Como resultado dessa pesquisa, o IEPHA publicou, em 2023, na Série “Cadernos de Patrimônio”, o volume “O modernismo de Oscar Niemeyer em Minas Gerais: inventário dos projetos e obras do arquiteto” (IEPHA, 2023).

As fichas elaboradas encontram-se arquivadas na Gerência de Identificação e Pesquisa da Diretoria de Proteção e Memória do IEPHA. Aquelas destinadas à identificação das obras de arte plástica apresentaram um conjunto coeso de bens integrados para grande parte das edificações projetadas pelo arquiteto em Minas Gerais, sobretudo no período compreendido entre a construção da Pampulha e a de Brasília, entre as décadas de 1950 e 1960 (IEPHA, 2018).

Com campos de preenchimento semelhantes aos do inventário do INBMI, as fichas do IPAC/IEPHA contemplam áreas como Identificação, Histórico, Características Técnicas e Estilísticas e Estado de Conservação, entre outras. Embora não apresentem diferenças estruturais significativas em relação ao inventário anterior, o próprio distanciamento temporal possibilitou sua elaboração com pesquisa histórica mais minuciosa e com o acréscimo de documentação fotográfica. Observa-se também a intenção de diferenciar aspectos que caracterizam o bem como obra das Belas-Artes e como elemento arquitetônico.

Para os bens integrados do Conjunto Arquitetônico e Paisagístico da Pampulha, foram elaboradas 32 fichas, sendo 25 destinadas à Igreja de São Francisco de Assis⁴⁹. Para essa edificação, acrescentou-se ainda uma ficha específica para a escultura de José Pedrosa. Foram produzidas duas fichas para o Iate Tênis Clube, duas para a residência de Juscelino Kubitschek e três para as esculturas do Cassino (IEPHA, 2018). Ao todo, as fichas contemplaram todas as obras de arte plástica cadastradas como bens integrados, ampliando o inventário anteriormente realizado pelo IPHAN em 1987.

De forma semelhante ao apresentado na síntese do inventário do IPHAN, a Tabela 5 evidencia alguns campos do levantamento do IEPHA que caracterizam as obras de arte plástica e auxiliam em sua identificação em um contexto geral. Como diferença, observa-se que o campo ‘Designação’, responsável por nomear os bens, volta-se à identificação da obra a partir do espaço que ocupa na edificação, enquanto o campo ‘Espécie’ é direcionado à caracterização do bem como manifestação das artes. Além disso, o preenchimento de cada campo restringe-se ao conteúdo específico a que se destina, indicando uma tendência à padronização e favorecendo a assimilação de conceitos relacionados à compreensão da obra de arte plástica como bem integrado.

Tabela 5 – Tabela com campos e dados do inventário IPAC, do IEPHA, que identificam e caracterizam as obras de arte do conjunto da Pampulha

IDENTIFICAÇÃO				
Acervo	Designação	Espécie	Material/Técnica	Local
Igreja de São Francisco de Assis	Mosaico da fachada	Mural em mosaico cerâmico	Mosaico montado por pastilha cerâmica	Fachada lateral
	Pintura da Via Sacra	Pintura cavalete	Pintura à têmpera sobre madeira	Parede lateral da nave
	Pintura da capela-mor	Pintura mural	Pintura à têmpera sobre argamassa	Parede da capela-mor
	Mural da fachada	Pintura mural	Pintura à pincel sobre azulejo vitrificado	Fachada posterior
	Mural do batistério	Pintura mural	Pintura à pincel sobre azulejo vitrificado	Batistério
	Mural do confessionário	Pintura mural	Pintura à pincel sobre azulejo vitrificado	Confessionário
	Mural do	Pintura mural	Pintura à pincel	Púlpito

⁴⁹ As fichas do IPAC/IEPHA, no ano de 2018, para a igreja são, 14 fichas para os quadros da Via Sacra; quatro para os bronzes do batistério; quatro para as pinturas mural em azulejos do coro, supedâneos, púlpito e batistério/confessionário; uma para o mural do Altar de São Francisco; uma para o mural de azulejos da fachada posterior e uma para os mosaicos das fachadas laterais (IEPHA- IPAC, 2018).

	púlpito		sobre azulejo vitrificado	
	Mural dos supedâneos	Pintura mural	Pintura à pincel sobre azulejo vitrificado	Supedâneos da nave
	Mural do guarda-corpo	Pintura mural	Pintura à pincel sobre azulejo vitrificado	Guarda-corpo do coro
	Baixo-relevo do batistério	Escultura em baixo-relevo	Fundição de baixo-relevo em bronze	Batistério
Cassino	Escultura	Escultura	Entalhe em pedra	Jardim posterior
	Escultura	Escultura	Fundição em bronze	Junto à fachada frontal
	Escultura	Escultura	Fundição em bronze	Jardim frontal
Iate Tênis Clube	Espantalho	Painel pictórico	Pintura à têmpera sobre tela	Salão Portinari no 1º pavimento.
	O Esporte	Painel pictórico	Pintura à têmpera sobre tela	Salão Portinari no 1º pavimento.
Casa JK	Mosaico	Mural em mosaico	Mosaico de pastilhas cerâmicas	Pátio interno
	Painel de azulejos	Pintura em painel de azulejos	Pintura sobre azulejo cerâmico vitrificado	Parede ao fundo da varanda

Fonte: Montagem da autora a partir de campos e dados do inventário SPHAN, 1987.

Os levantamentos realizados pelo IEPHA a partir de 2018 contribuem para um entendimento ampliado e para o confronto simultâneo das obras de arte plástica, entendidas como bens integrados, no Conjunto da Pampulha. Além de registrar a trajetória histórica dessas obras, o inventário produzido identificou situações específicas relacionadas à gestão desses bens.

Ao contemplar essa categoria particular de bens culturais, o inventário permitiu, a partir da análise do conjunto, identificar a recorrência de movimentações de obras de arte moderna também em outras edificações projetadas por Niemeyer. Nesses casos, os bens integrados passam a assumir a condição de arte autônoma, sendo utilizados como objetos decorativos, para valorização de espaços e contextos distintos dos originais ou mesmo incorporados a acervos museológicos.

Entre esses exemplos, destacam-se os murais do Pampulha Iate Clube, a escultura do Colégio Estadual Central e os grandes painéis do edifício do antigo Banco Mineiro da Produção — posteriormente Banco do Estado de Minas Gerais —, todos localizados em Belo Horizonte (IEPHA, 2023).

As obras de arte plástica da igreja da Pampulha, em sua maioria intrinsecamente vinculadas à estrutura da edificação, conseguiram permanecer nos locais originalmente previstos. Sua identificação nos processos de tombamento, aliada à produção de inventários de

conhecimento, contribuiu para reiterar e consolidar sua valorização não apenas como obras isoladas, mas como bens integrados à edificação e, sobretudo, como principal referência da integração das artes no Conjunto da Pampulha.

As esculturas destinadas à igreja, ao Golf Club e à Casa do Baile, por nunca terem sido efetivamente instaladas nos locais para os quais foram projetadas, não se vincularam às edificações de origem e perderam completamente seu protagonismo junto a elas. De objeto de destaque junto à edificação as obras passaram a compartilhar uma figuração como elementos que apontam para o conceito da síntese ou integração das artes, agora diante do conjunto, de forma diluída diante do seu conceito original. Os primeiros processos de tombamento não registraram essas desconexões, uma vez que elas não são mencionadas nos campos de levantamento ou nos dados históricos e acabaram por consolidar e normalizar a permanência das obras nos locais onde se encontram atualmente, condição posteriormente ratificada pelos demais processos.

Para a igreja, a escultura de José Pedrosa, embora atual e espacialmente instalada nas proximidades do templo, foi instalada com grande distanciamento temporal do originalmente previsto. Sua trajetória não constou nos processos de tombamento e de reconhecimento do conjunto como patrimônio, ainda que estes sejam contemporâneos à sua instalação. Entretanto, ao ser objeto do inventário, sua história foi esclarecida, e esse primeiro passo no conhecimento da obra como bem integrado aponta para uma possível reconexão conceitual com a edificação.

Nos jardins do Cassino, as esculturas de Alfredo Ceschiatti e de José Pedrosa concorrem com a presença com a escultura originalmente destinada àquela edificação, de autoria de August Zamoyski. Uma observação desatenta pode induzir à interpretação dessas obras como parte do acervo do atual museu, expostas nos jardins. Embora a escultura de José Pedrosa passe a ser citada, nos processos patrimoniais posteriores aos anos 2000, como originalmente destinada à Casa do Baile, o motivo de seu deslocamento não é esclarecido. Já a incorporação da escultura de Ceschiatti ao acervo do museu é apresentada como fato isolado na história da obra.

Os painéis pictóricos que separavam os ambientes do salão principal do Iate Tênis Clube também foram deslocados de seus locais originais. Assim como ocorreu com as esculturas, um dos painéis não foi mencionado e o outro foi identificado de forma precária nos primeiros processos de tombamento. Atualmente, busca-se recompor sua relação com o espaço do salão, mantendo-os em exposição nas paredes laterais do ambiente para o qual foram concebidos, conforme diretriz acordada com os órgãos de patrimônio.

Por fim, as obras de arte plástica integrantes da residência de Juscelino Kubitschek resistiram, em sua materialidade, fixadas aos suportes para os quais foram criadas, assegurando sua plena integração à edificação. A observação desses elementos comprova que a menor quantidade de bens integrados não implica redução da força simbólica da integração das artes. Apesar das proporções mais modestas, a preservação dos espaços destinados às obras reforça a intenção artística do conjunto e permite ao observador compreender a implantação da edificação, sua estrutura, seus revestimentos, seus detalhes construtivos e a relação com o paisagismo.

Diante das diferentes configurações e abordagens desenvolvidas ao longo do tempo para os processos de tombamento, observa-se um amadurecimento progressivo das formas de documentação no que se refere ao conhecimento e à valoração dos bens integrados.

Independentemente de o tombamento constituir o modelo originário da gestão do patrimônio cultural no Brasil (Castriota, 2007), esses processos, ao formalizarem e fundamentarem o reconhecimento institucional do bem como patrimônio cultural, devem conciliar entendimentos consolidados com novas abordagens de gestão. Para tanto, é necessário considerar políticas e recomendações internacionais, validadas pelas Cartas Patrimoniais, capazes de responder aos desafios da infraestrutura operacional da preservação.

Uma dificuldade recorrente identificada nos processos de tombamento, no dossiê de reconhecimento do conjunto como Patrimônio da Humanidade e nos inventários refere-se à variação decorrente da ausência de informações sobre a titulação original das obras. No contexto moderno, pode-se supor que a ausência de título tenha sido intencional por parte do artista, permitindo uma fruição da obra integrada sem rótulos ou imposições interpretativas. Ainda assim, sua caracterização demanda o apoio de atribuições complementares, como tipologia no campo das artes plásticas, autoria, material, técnica ou mesmo denominações arbitradas, de modo a consolidar o conhecimento necessário à apropriação social desses bens patrimoniais.

Além da fragilidade na identidade dos bens, constata-se a precariedade das informações históricas sobre as obras de arte plástica no âmbito dos tombamentos, uma vez que esse instrumento prioriza a valoração e a identificação do conjunto protegido. Nessa perspectiva, assim como ocorre nos registros do patrimônio imaterial, os bens materiais envolvidos devem ser contemplados por inventários específicos. A análise da situação dos bens integrados evidencia que esse instrumento deve conciliar a apresentação da individualidade do bem inventariado, sua relação imediata com o ambiente e sua inserção no conjunto protegido.

Apesar das dificuldades de identificação e de levantamento histórico, verifica-se que a preservação da materialidade do objeto, em sua leitura formal e no local onde se encontra, ainda constitui base fundamental para a pesquisa e para o resgate de sua intenção original. No caso da obra de arte plástica como bem integrado, inserida em um contexto teórico e espacial, torna-se essencial o cruzamento de dados referentes a todos os elementos do conjunto. Na Pampulha, o conhecimento da edificação, dos jardins e dos bens móveis demonstra a importância da compreensão da narrativa proposta pelo conjunto, tanto na valorização das partes quanto do todo.

Como instrumentos de conhecimento técnico aprofundado, os inventários analisados também evidenciam o desafio de adequar seus campos informacionais à natureza específica dos bens integrados, especialmente diante de sua dualidade como obra de arte e elemento integrante da arquitetura. A nomeação das obras, na ausência de título atribuído pelo artista, fica condicionada à interpretação do responsável pelo levantamento. Da mesma forma, campos classificatórios de preenchimento livre tornam-se relativos e, na falta de informações precisas, podem ser ocupados por dados inadequados, comprometendo a consolidação do entendimento

do bem. Para essa categoria, os instrumentos de levantamento devem se adaptar ao objeto, e não o contrário.

Mais do que isso, o desenvolvimento e a consolidação das metodologias desses instrumentos patrimoniais colocam em pauta a necessidade de descentralização das práticas de proteção, bem como a discussão e validação de sua eficácia. Destaca-se, sobretudo, a importância da difusão e circulação do conhecimento produzido, que, em última instância, constitui a finalidade e a justificativa da proteção patrimonial exercida por entidades públicas de gestão.

Vislumbra-se, assim, a possibilidade de utilizar o confronto dos dados documentados nos diversos instrumentos como ferramenta de reflexão, debate e compreensão dos valores atribuídos aos bens culturais. Tal compreensão orienta procedimentos e decisões relacionadas à preservação, como a manutenção da originalidade e da autenticidade, diretrizes para a gestão patrimonial e, sobretudo, o uso do conhecimento como base para avaliações críticas, discussões e tomadas de decisão institucionais ou coletivas no campo do patrimônio cultural.

5. CONSIDERAÇÕES FINAIS

A condição da arte moderna, marcada por sua forte carga simbólica e por uma linguagem abstrata e intelectualizada, que frequentemente exige mediação para sua plena compreensão, foi também estendida à arquitetura moderna, posteriormente validada como arte nos processos de tombamento.

O Conjunto da Pampulha, inserido na diversidade e complexidade do pensamento moderno, estabeleceu um momento singular de compreensão dos valores atribuídos às Belas-Artes e constituiu um marco simbólico no reconhecimento da integração das artes, ao mesmo tempo em que contribuiu para a desmistificação das hierarquias entre suas manifestações. Nesse contexto, o próprio Niemeyer relatava a necessidade de explicar seus projetos, uma vez que as plantas não eram suficientes para traduzir integralmente suas intenções.

A incorporação de obras de arte plástica aos projetos modernistas das edificações materializou a busca por novas abordagens na relação entre arte, arquitetura e paisagismo no espaço urbano. No Conjunto da Pampulha, essas obras surgiram com linguagem moderna e participaram ativamente da concepção espacial, compartilhando com a arquitetura e o paisagismo a materialidade da obra e consolidando a noção de bens integrados.

Paralelamente às transformações no campo artístico, o reconhecimento do monumento público como patrimônio impulsionou discursos voltados à identificação, gestão e valorização

desse bem cultural de caráter social, bem como à institucionalização de órgãos públicos de proteção do patrimônio cultural no Brasil, em Minas Gerais e em Belo Horizonte. A Igreja de São Francisco de Assis destacou-se como pioneira nesse processo ao ser reconhecida como bem do patrimônio valora obra de arte moderna. Tombada apenas um ano após sua conclusão, a edificação teve sua valoração fundamentada na indissociabilidade entre arquitetura, obras de arte plástica e paisagismo, compreendidos como um conjunto único.

A análise dos sucessivos processos de tombamento — em âmbito municipal, estadual, federal e, posteriormente, internacional — revela esforços de adaptação às demandas de atualização conceitual e metodológica da gestão patrimonial. Observa-se, ao longo desses processos, um aprimoramento na elaboração dos dossiês, nas discussões técnicas e no uso de inventários como instrumentos de identificação e conhecimento dos bens materiais envolvidos.

Entretanto, essa análise também evidencia fragilidades, incorreções e omissões no tratamento da materialidade do tripé que fundamenta a valoração cultural do Conjunto da Pampulha. Destaca-se, entre elas, a ausência recorrente de apresentação e descrição dos jardins, assim como lacunas na identificação, contextualização e historicização das obras de arte plástica como bens integrados às edificações. Tais limitações relacionam-se, em grande medida, à inadequação ou insuficiência das ferramentas empregadas para qualificar essa categoria de bem cultural.

O inventário realizado pelo IEPHA a partir de 2018 identificou deslocamentos físicos de algumas obras de arte plástica originalmente concebidas como bens integrados ao conjunto. Essas alterações, decorrentes de decisões de gestão das edificações e contrárias às diretrizes do projeto original, comprometeram a unidade conceitual do conjunto ao desconsiderar o papel dessas obras na constituição da obra moderna integrada. Por terem ocorrido antes dos levantamentos que subsidiaram os processos de tombamento, tais deslocamentos foram pouco registrados ou totalmente ignorados, ampliando o desconhecimento sobre a trajetória desses bens.

A sistematização histórica das edificações e das obras de arte plástica, aprofundada por meio dos inventários e discutida em pesquisas como esta, contribui para esclarecer as causas desses deslocamentos e fundamentar propostas mais efetivas de gestão dos bens integrados no contexto da patrimonialização.

Atualmente, os processos de tombamento asseguram a proteção das obras de arte plástica nos locais onde se encontram e preservam, formalmente, o conceito do conjunto. Contudo, o

reconhecimento de sua trajetória histórica permanece uma lacuna, não apenas em relação às obras de arte plástica, mas também às edificações, aos jardins e ao Conjunto da Pampulha como um todo — especialmente por se tratarem de bens valorados justamente pela integração das artes.

A análise dos deslocamentos, sob a perspectiva da perda do conceito de integração, permite identificar duas abordagens principais. A primeira refere-se à obra de arte plástica que, ao ser tratada como objeto autônomo, fortalece sua condição individual, mas enfraquece sua relação com o espaço de origem. A segunda diz respeito à arquitetura que, reconhecida como obra de arte, torna-se incompleta ao ser privada de elementos fundamentais à sua concepção integrada.

Cada descaracterização dos bens integrados, ainda que pontual, contribui para a perda progressiva da identidade do conjunto. Em longo prazo, a ausência de informações qualificadas e de mecanismos eficazes de preservação da memória revela-se tão prejudicial quanto as intervenções físicas, conforme evidenciado nos processos de tombamento analisados.

O tratamento conferido às obras de arte plástica nesses processos revela falhas recorrentes, como identificação inadequada, variações de títulos, atribuições equivocadas de autoria, imprecisão quanto à localização e ausência de pesquisa histórica consistente. Embora se observe certa melhoria ao longo do tempo, os avanços são limitados e não resultam no fortalecimento efetivo da documentação histórica, que permanece frágil e, por vezes, substituída pela própria materialidade do objeto como único registro disponível.

No Conjunto da Pampulha, a Igreja de São Francisco de Assis assume protagonismo na valorização da integração das artes. A expressiva presença e valorização de suas obras de arte plástica e de seus autores consolidam a edificação como síntese exemplar dessa integração, o que acaba por relegar as demais edificações a um reconhecimento secundário. Nesses casos, suas obras de arte plástica tendem a ser tratadas como elementos acessórios, passíveis de deslocamento sem impacto equivalente.

Considerando que todas as edificações do conjunto foram concebidas com obras de arte plástica integradas, a perda desses vínculos evidencia uma fragilidade no discurso da integração entre arte, arquitetura e paisagismo. A pesquisa demonstra, assim, a importância do conhecimento aprofundado do bem cultural, abrangendo seus aspectos materiais, conceituais e simbólicos, bem como os processos sociais de sua gestão e valorização patrimonial.

Nesse sentido, o conhecimento configura-se como ferramenta essencial da gestão patrimonial, pois fundamenta decisões técnicas mais consistentes e democraticamente construídas. A produção e a atualização desse conhecimento devem integrar redes institucionais e participativas, permanentemente aprimoradas pelos instrumentos de preservação cultural.

A análise do tratamento dos bens integrados nos processos de tombamento reforça a necessidade de revisitação contínua dos dados e metodologias aplicados tanto aos bens já reconhecidos quanto àqueles em processo de proteção. A incorporação de práticas participativas e de recursos tecnológicos apresenta-se como estratégia fundamental para a atualização, validação e difusão do conhecimento patrimonial.

A produção de inventários, pela sua flexibilidade e capacidade de aprofundamento, revela-se instrumento complementar e estratégico aos processos de tombamento, alinhando-se ao consenso contemporâneo sobre a importância do acesso à informação e da circulação do conhecimento.

No âmbito do patrimônio, a compreensão dos bens integrados exige o reconhecimento simultâneo de sua individualidade, de sua relação com a edificação e de sua participação no conjunto. A correta identificação, contextualização e valoração desses bens garantem a preservação de sua materialidade, fortalecem seus vínculos espaciais e conceituais e favorecem sua conservação e apropriação cultural.

Por fim, as obras de arte plástica do Conjunto da Pampulha se apresentam como expressões materiais da integração entre arte, arquitetura e paisagismo. O modo como esses bens vêm sendo tratados nos diferentes processos de tombamento evidencia os desafios da gestão dessa categoria patrimonial em suas dimensões materiais e imateriais. Tal gestão não deve se limitar ao passado original nem ao momento de sua consagração patrimonial, mas ser orientada por conhecimento atualizado, revisão contínua de procedimentos e diálogo entre os diversos agentes envolvidos na construção de seu valor simbólico.

6. REFERÊNCIAS

AMARAL, Aracy. *Artes plásticas na Semana de 22*. São Paulo: Ed. 34, 1998.

AMARAL, Aracy. Modernismo no Brasil – antes e durante. In: *Brasil brasis cousas notáveis e espantosas (Olhares Modernistas)*. Lisboa: Comissão Nacional para as Comemorações dos Descobrimentos Portugueses, 2000.

ANDRADE, Rodrigo Vivas. *Por uma história da arte em Belo Horizonte: artistas, exposições e salões de arte*. Belo Horizonte: C/Arte, 2012.

APCBH – PBH. Belo Horizonte (MG). Prefeitura. Arquivo Público da Cidade de Belo Horizonte. *A Pampulha no acervo fazendário do Arquivo Público da Cidade de Belo Horizonte: 1936-1947*. Catálogo de fontes. Belo Horizonte: ACAP-BH/APCBH, 2005.

APCBH – PBH. Belo Horizonte (MG). Prefeitura. Arquivo Público da Cidade de Belo Horizonte. *Relatório do Prefeito Juscelino Kubitschek Oliveira para o Governador Benedito Valladares Ribeiro* [título atribuído]. Belo Horizonte, 1940-1941. Belo Horizonte: APCBH, 2018a. Disponível em: <https://prefeitura.pbh.gov.br/fundacao-municipal-de-cultura/arquivo-publico/acervo/relatorio-de-prefeito>. Acesso em: 25 abr. 2025.

APCBH – PBH. Belo Horizonte (MG). Prefeitura. Arquivo Público da Cidade de Belo Horizonte. *Relatório de Prefeito de 1948 apresentado à Câmara Municipal pelo Prefeito Otacílio Negrão de Lima*. Belo Horizonte, 1948. Belo Horizonte: APCBH, 2018b. Disponível em: <https://prefeitura.pbh.gov.br/fundacao-municipal-de-cultura/arquivo-publico/acervo/relatorio-de-prefeito>. Acesso em: 25 abr. 2025.

ARGAN, Giulio Carlo. *Arte moderna: do iluminismo aos movimentos contemporâneos*. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

ARGAN, Giulio Carlo; FAGIOLO, Maurizio. *Guia da história da arte*. Lisboa: Editorial Estampa, 1994.

ASSIS, Júlio. O Anjo, de Pedrosa, fica para 2003. *Jornal O Tempo*, Belo Horizonte, Caderno Magazine, 12 dez. 2002, p. 1.

AYALA, Walmir (org.). *Dicionário brasileiro de artistas plásticos*. v. 4. Brasília: MEC/INL, 1980.

BAHIA, Cláudio Lister Marques. JK: política, arte e arquitetura – uma experiência modernista. *Cadernos de Arquitetura e Urbanismo*, Belo Horizonte, v. 11, n. 12, 2009. Disponível em: <https://periodicos.pucminas.br/Arquiteturaeurbanismo/article/view/855>. Acesso em: 16 maio 2025.

BAHIA, Denise Marques. *A arquitetura política e cultural do tempo histórico na modernização de Belo Horizonte (1940-1945)*. 2011. Tese (Doutorado em História) – Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo

Horizonte, 2011. Disponível em: https://repositorio.ufmg.br/bitstream/1843/BUOS-8JANZ4/2/tese_denise_p_s_defesa_final___13.06.11.pdf. Acesso em: 6 out. 2024.

BANDEIRA, Manuel. Artes plásticas: a exposição de azulejos da Osirarte de S. Paulo (crônica). *Jornal A Manhã*, Rio de Janeiro, 23 jul. 1943, p. 5. Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=116408&PagFis=19226&Pesq=Paulo%20rossi%20osir>. Acesso em: 6 out. 2024.

BARBOSA, Ana Mae. O ensino das artes visuais na universidade. *Estudos Avançados*, São Paulo: Instituto de Estudos Avançados da Universidade de São Paulo, v. 32, n. 93, p. 331-347, 2018.

BATTEUX, Charles. *As belas-artes reduzidas a um mesmo princípio*. São Paulo: Humanitas; Imprensa Oficial do Estado, 2009.

BELO HORIZONTE. Câmara Municipal de Belo Horizonte. Lei nº 179, de 26 de janeiro de 1951. Autoriza a entrega, ao Estado de Minas Gerais, dos imóveis ocupados pelo Iate Golfe e pelo Cassino da Pampulha. Belo Horizonte: Prefeitura de Belo Horizonte, 1951. Disponível em: <https://www.jusbrasil.com.br/legislacao/239005/lei-179-51>. Acesso em: 15 maio 2025.

BELO HORIZONTE. Câmara Municipal de Belo Horizonte. Lei nº 674, de 23 de dezembro de 1957. Cria o Museu de Arte de Belo Horizonte. *Diário Oficial do Município*, Belo Horizonte, 1957. Disponível em: Lei Ordinária 674/1957 de Belo Horizonte, MG. Acesso em: 15 maio 2025.

BENÉVOLO, Leonardo. *História da arquitetura moderna*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1998.

BOURDIEU, Pierre. *As regras da arte: gênese e estrutura do campo literário*. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

BRAGA, Rubem. Diário de Notícias do Rio de Janeiro [crônica]. *Jornal Diário de Notícias do Rio de Janeiro*, Rio de Janeiro, 12 maio 1957.

BRAGA, Rubem. O escultor Alfredo Ceschiatti. *Revista Módulo Brasil Arquitetura*, Rio de Janeiro, n. 43, 1976. Disponível em: <http://memoria.bn.gov.br/DocReader/006173/3771>. Acesso em: 20 abr. 2025.

BRANDI, Cesare. *Teoria da restauração*. Cotia, SP: Ateliê Editorial, 2004.

BRASIL. Decreto-Lei nº 25, de 30 de novembro de 1937. Organiza a proteção do patrimônio histórico e artístico nacional. Brasília, DF, . Disponível em: https://www.planalto.gov.br/ccivil_03/decreto-lei/del0025.htm. Acesso em: 31 dez. 2024.

BRASIL. Decreto-Lei nº 9.215, de 30 de abril de 1946. Proíbe a prática ou a exploração de jogos de azar em todo o território nacional. Brasília, DF, 1946. Disponível em: Portal da Câmara dos Deputados. Acesso em: 25 ago. 2025.

BRASIL. Decreto nº 80.978, de 12 de dezembro de 1977. Promulga a Convenção relativa à Proteção do Patrimônio Mundial, Cultural e Natural, de 1972. Brasília, DF, 1977. Disponível em: Portal da Câmara dos Deputados. Acesso em: 16 maio 2025.

BRASIL. [Constituição (1988)]. *Constituição da República Federativa do Brasil de 1988*. Brasília, DF: Presidência da República, Disponível em: http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/Constituicao/Constituicao.htm. Acesso em: 15 out. 2024.

BRITO, Daniel Correia de. Conjunto arquitetônico da Pampulha: desenhos, expressão gráfica e historiografia. In: SEMINÁRIO DOCOMOMO BRASIL, 14., 2021, Belém. *Anais* [...]. Belém: Universidade Federal do Pará, 2021. Disponível em: <https://docomomobrasil.com/wp-content/uploads/2021/12/Anais-14%C2%B0-Docomomo-BR-ISBN.pdf>. Acesso em: 16 maio 2025.

CAMPOFIORITO, Quirino. As artes plásticas na arquitetura moderna brasileira. *Revista Módulo Brasil Arquitetura*, Rio de Janeiro, n. 43, p. 54-60, 1976. Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=006173&PagFis=3771&Pesq=ceschiat>. Acesso em: 1 abr. 2024.

CARSALADE, Flávio de Lemos. Bem. In: REZENDE, Maria Beatriz et al. (orgs.). *Dicionário IPHAN de patrimônio cultural*. 1. ed. Rio de Janeiro; Brasília: IPHAN/DAF/Copedoc, 2015. Disponível em: <http://portal.iphan.gov.br/dicionarioPatrimonioCultural/detalhes/42/bem>. Acesso em: 25 jan. 2025.

CARSALADE, Flávio de Lemos. Pampulha: quando um projeto se torna patrimônio da humanidade. In: SEMINÁRIO PROJETAR, 7., 2017, Buenos Aires. *La experimentación proyectual: Actas VII Projetar*. Buenos Aires: Universidad de Buenos Aires, 2018. Disponível em: <https://projetar2017.wordpress.com/wp-content/uploads/2018/07/projetar2017.pdf>. Acesso em: 25 abr. 2025.

CARSALADE, Flávio de Lemos; MORAIS, Pedro. *O conjunto moderno da Pampulha como patrimônio cultural da humanidade*. [S.l.: s.n.], [s.d.]. Disponível em: file:///C:/Users/User/Downloads/O_Conjunto_Moderno_da_Pampulha_como_Patr.pdf. Acesso em: 25 abr. 2025.

CARVALHO, Tereza Bruzzi de (org.). *Dossiê de tombamento do conjunto urbano Pampulha*. Belo Horizonte: Prefeitura Municipal de Belo Horizonte, Gerência de Patrimônio Histórico Urbano, 2007.

CARVALHO, Zilmara de Jesus Viana de; MELONIO, Danielton Campos. A divisão das belas-artes: Kant e Hegel. *Griot: Revista de Filosofia*, Amargosa, v. 18, n. 2, p. 198-216, 2018.

CASTRIOTA, Leonardo B. A fortuna instável do patrimônio: des-invibilizando @monumentosincomodos no Chile. *Revista Lusotopie*, v. XXI, n. 1, 2022. Disponível em: <http://journals.openedition.org/lusotopie/5364>. Acesso em: 15 jan. 2025.

CASTRIOTA, Leonardo B. *A via crítica de Alois Riegl: patrimônio e valores I*. Belo Horizonte: Miguilin/IEDS, 2024.

CASTRIOTA, Leonardo B. Intervenções sobre o patrimônio urbano: modelos e perspectivas. *Fórum Patrimônio: ambiente construído e patrimônio sustentável*, Belo Horizonte, v. 1, n. 1, set./dez. 2007. Disponível em: Intervenções sobre o patrimônio urbano: modelos e perspectivas. Acesso em: 25 ago. 2025.

CASTRO, Maria Ângela Reis de. *A dupla instância do bem integrado: análise dos critérios de restauração sob a ótica das artes e da arquitetura sobre o ornamento aplicado*. 2009. Dissertação (Mestrado em Arquitetura) – Escola de Arquitetura, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2009.

CAVALCANTI, Lauro. *Moderno e brasileiro: a história de uma nova linguagem na arquitetura (1903-1960)*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2006.

CCBB – Centro Cultural Banco do Brasil. *100 anos de Athos Bulcão: catálogo de exposição 2018-2019*. Rio de Janeiro: Ministério da Educação e Cultura; Centro Cultural Banco do Brasil, 2019.

CEDRO, Marcelo. A administração municipal do prefeito Juscelino Kubitschek: estética e planejamento da cidade de Belo Horizonte na década de 1940. *Oculum Ensaios*, Campinas, v. 5, p. 80-90, 2006. Disponível em: <https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=351732197007>. Acesso em: 12 abr. 2025.

CEDRO, Marcelo. Juscelino Kubitschek e a igreja de São Francisco de Assis: descompasso entre modernidade e religião. In: CONGRESSO BRASILEIRO DE SOCIOLOGIA, 12., 2005, Belo Horizonte. *Anais [...]*. Belo Horizonte: FAFICH/UFMG, 2005. Disponível em: https://portal.sbsociologia.com.br/portal/index.php?option=com_docman&task=cat_view&gid=71&Itemid=171. Acesso em: 12 abr. 2025.

CHILVERS, Ian (org.). *Dicionário Oxford de Arte*. Tradução de Marcelo Brandão Cipolla. 2. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

CHOAY, Françoise. *A alegoria do patrimônio*. São Paulo: Estação Liberdade/UNESP, 2001.

CHOAY, Françoise. *O patrimônio em questão: antologia para um combate*. Belo Horizonte: Fino Traço, 2011.

CORREIO DA MANHÃ. Nota. *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, 19 ago. 1941, 1º caderno, p. 4, ed. 18209. Disponível em: http://memoria.bn.gov.br/DocReader/089842_06/19185. Acesso em: 25 abr. 2025.

CORREIO DA MANHÃ. O curso livre de escultura. *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, 19 set. 1941, p. 3, ed. A14380. Disponível em: http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=089842_05&pesq=zamoysky&pasta=a no%20194. Acesso em: 25 abr. 2025.

COSTA, Lúcio. Le Corbusier: a arquitetura e as belas-artes. *Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional*, Rio de Janeiro, n. 19, p. 53-68, 1984.

COSTA, Lygia Martins. Bens integrados: conceituação e exemplos (1981). In: BARROS, Clara Emília Monteiro de (org.). *Lygia Martins Costa: de museologia, arte e políticas de patrimônio*. Rio de Janeiro: IPHAN, 2002.

CPDOC – MAP. Prefeitura Municipal de Belo Horizonte (MG). Fundação Municipal de Cultura – FMC. Museu de Arte da Pampulha – MAP. *Centro de Pesquisa e Documentação – Pasta de arquivos MC/CA/CASSINO* (documentos), 2010.

CRUVINEL, Eduardo Henrique de Paula. *Monumentos, memória e cidade: estudo de caso em Belo Horizonte*. 2012. Dissertação (Mestrado em Ambiente Construído e Patrimônio Sustentável) – Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2012.

DOM – PBH. Prefeitura de Belo Horizonte. Prefeitura inaugura escultura na Pampulha. *Diário Oficial do Município*, Belo Horizonte, ano IX, edição n. 1963, 27 set. 2003. Disponível em: <https://dom-web.pbh.gov.br/visualizacao/edicao/5112>. Acesso em: 25 abr. 2025.

DOM – PBH. Prefeitura Municipal de Belo Horizonte. *Diário Oficial do Município – DOM*. Poder Executivo – Secretaria Municipal de Governo – CDPCM, 22 set. 2010. Disponível em: <http://portal6.pbh.gov.br/dom/iniciaEdicao.do?method=DetalheArtigo&pk=1043840>. Acesso em: 25 abr. 2025.

DUARTE, Paulo Sérgio (org.). *Histórias da arte e do espaço: o projeto*. Porto Alegre: Fundação Bienal do Mercosul, 2005.

EAGLETON, Terry. *A ideologia da estética*. Rio de Janeiro: Zahar, 1999.

FABRIS, Annateresa. Arquitetura eclética no Brasil: o cenário da modernização. *Anais do Museu Paulista*, São Paulo, Nova Série, n. 1, 1993. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/anaismp/a/wZyMLkVQyvThrCwkpKmSSVy/?format=pdf&lang=pt>. Acesso em: 26 set. 2024.

FABRIS, Annateresa. *Fragments urbanos: representações culturais*. São Paulo: Studio Nobel, 2000.

FÉRES, Luciana Rocha. *Conservação e valores das paisagens culturais mundiais: a trajetória da preservação do Conjunto Moderno da Pampulha, de patrimônio histórico e artístico nacional à paisagem cultural mundial (1947-2016)*. 2021. Tese (Doutorado em Arquitetura) – Escola de Arquitetura, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2021.

FERNANDES, Fernanda. Arquitetura no Brasil no segundo pós-guerra – a síntese das artes. In: SEMINÁRIO DOCOMOMO BRASIL, 6., 2005, Niterói. *Anais [...]*. Niterói: [s.n.], 2005. Disponível em: <https://docomomobrasil.com/course/6-seminario-docomomo-brasil-niteroi/>. Acesso em: 25 abr. 2025.

FMC – IPHAN. Fundação Municipal de Cultura da Prefeitura de Belo Horizonte; Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional. *Dossiê de candidatura do Conjunto Moderno da Pampulha para inclusão na Lista do Patrimônio Mundial*. Belo Horizonte: Fundação Municipal de Cultura, 2014. Disponível em:

http://portal.iphan.gov.br/uploads/ckfinder/arquivos/FMC_dossie_conjunto_moderno_%20da_pampulha.pdf. Acesso em: 3 jul. 2024.

FMC – PBH. Prefeitura de Belo Horizonte (MG). Fundação Municipal de Cultura (FMC). Diretoria de Patrimônio Cultural (DIPC). *Política de proteção*. Belo Horizonte: FMC, 2018. Disponível em: <https://prefeitura.pbh.gov.br/fundacao-municipal-de-cultura/patrimonio/politicadeprotecao>. Acesso em: 15 maio 2025.

FONSECA, Maria Cecília Londres. *O patrimônio em processo: trajetória da política federal de preservação no Brasil*. Rio de Janeiro: UFRJ; IPHAN, 1997.

FRAMPTON, Kenneth. *Arquitetura moderna*. 3. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

GABRIEL, Marcos Faccioli. Da obra de arte total à síntese das artes. *Revista Trans/Form/Ação*, Marília, v. 43, n. 2, p. 189-214, abr./jun. 2020. Disponível em: <file:///C:/Users/User/Downloads/1amandavilela22,+Transformacao,v.43,+n.2,+2020+-+00+-+Completa.pdf>. Acesso em: 4 jul. 2024.

GONSALES, Célia Helena Castro. Síntese das artes: sentido, implicações e abrangência. In: SEMINÁRIO DOCOMOMO BRASIL, 11., 2016, Recife. *Anais [...]*. Recife: [s.n.], 2016. Disponível em: <https://docomomobrasil.com/wp-content/uploads/2016/01/177.pdf>. Acesso em: 20 jan. 2025.

GOODWIN, Philip L. *Brazil builds: architecture new and old, 1652-1942*. Nova York: The Museum of Modern Art, 1943. Disponível em: <https://www.moma.org/calendar/exhibitions/2304>. Acesso em: 25 out. 2019.

GROPIUS, Walter. *Bauhaus: nova arquitetura*. São Paulo: Perspectiva, 2004.

HEGEL, Georg Wilhelm Friedrich. *Cursos de estética*. v. 1. 2. ed. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2001.

HOBBSAWM, Eric. *Era dos extremos: o breve século XX, 1914-1991*. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

ICOMOS. *Documento de Madrid – Nova Deli: abordagens para a conservação do patrimônio cultural do século XX*. ICOMOS International Scientific Committee on Twentieth Century Heritage, 2017. Disponível em: https://openarchive.icomos.org/id/eprint/2692/1/MNDD_PORTUGUESE.pdf. Acesso em: 15 dez. 2024.

IEPHA. Instituto Estadual do Patrimônio Histórico e Artístico de Minas Gerais. *Casa JK – Belo Horizonte: Processo de tombamento – PT 140, CONEP nº 011/2008*. Belo Horizonte: IEPHA, 2009.

IEPHA. Instituto Estadual do Patrimônio Histórico e Artístico de Minas Gerais. *Conjunto arquitetônico e paisagístico da Pampulha – Belo Horizonte: Processo de tombamento – PT 09*. Belo Horizonte: IEPHA, 1984a.

IEPHA. Instituto Estadual do Patrimônio Histórico e Artístico de Minas Gerais. *Conjunto arquitetônico e paisagístico da Pampulha – Belo Horizonte: Processo de tombamento – PT 09. Complementação do dossiê de tombamento: perímetro de entorno e diretrizes de proteção.* nov. 2002, fls. 231-288. Belo Horizonte: IEPHA, 1984b.

IEPHA. Instituto Estadual do Patrimônio Histórico e Artístico de Minas Gerais. *Guia dos bens tombados.* 2. ed., v. 1. Belo Horizonte: IEPHA, 2014.

IEPHA. Instituto Estadual do Patrimônio Histórico e Artístico de Minas Gerais. *Inventário de proteção do acervo cultural: Portaria IEPHA/MG nº 29/2008.* Belo Horizonte: IEPHA-MG, 2008. Disponível em:
https://www.iepha.mg.gov.br/images/Legisla%C3%A7%C3%A3o/PORTARIA_29_2008.pdf. Acesso em: 20 fev. 2025.

IEPHA. Instituto Estadual do Patrimônio Histórico e Artístico de Minas Gerais. *Nota técnica da Diretoria de Conservação e Restauração – DCR/ Gerência de Elementos Artísticos – GEA nº 044/2010 – Painéis do Iate Tênis Clube.* Belo Horizonte: IEPHA, 21 maio 2010.

IEPHA. Instituto Estadual do Patrimônio Histórico e Artístico de Minas Gerais. *Notícias: IEPHA-MG 51 anos.* Belo Horizonte: IEPHA, 2022. Disponível em:
<https://www.iepha.mg.gov.br/index.php/noticias-menu/713-IEPHA-mg-51-anos>. Acesso em: 16 maio 2025.

IEPHA. Instituto Estadual do Patrimônio Histórico e Artístico de Minas Gerais. *O modernismo de Oscar Niemeyer em Minas Gerais: inventário dos projetos e obras do arquiteto.* Belo Horizonte: IEPHA-MG, 2023. (Série Cadernos do Patrimônio).

IEPHA – IPAC. Instituto Estadual do Patrimônio Histórico e Artístico de Minas Gerais. *Inventário de proteção do acervo cultural: Acervo IPAC.* Belo Horizonte: IEPHA, 1985. Gerência de Identificação e Pesquisa da Diretoria de Proteção e Memória.

IEPHA – IPAC. Instituto Estadual do Patrimônio Histórico e Artístico de Minas Gerais. *Inventário de proteção do acervo cultural: Notícias.* Belo Horizonte: IEPHA, 2016. Disponível em: <https://www.iepha.mg.gov.br/index.php/20-servicos/554-inventario-de-bens-culturais>. Acesso em: 15 maio 2025.

IEPHA – IPAC. Instituto Estadual do Patrimônio Histórico e Artístico de Minas Gerais. *Inventário de proteção do acervo cultural 2018-2019: Inventário dos projetos e obras do arquiteto Oscar Niemeyer em Minas Gerais.* Belo Horizonte: IEPHA-MG, 2018. Gerência de Identificação e Pesquisa da Diretoria de Proteção e Memória.

INVENTÁRIO DO PATRIMÔNIO CULTURAL DA ARQUIDIOCESE DE BELO HORIZONTE. *Igreja São Francisco de Assis – Pampulha.* TEIXEIRA, Luiz Gonzaga; FONSECA, Mônica Eustáquio (org.). Belo Horizonte: PUC Minas, 2003.

IPHAN. Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional. *Atas do Conselho Consultivo do Patrimônio Cultural: 116ª reunião ordinária do Conselho Consultivo – 13 ago. 1985.* Brasília: IPHAN, 1985. Disponível em:
<http://portal.iphan.gov.br/uploads/atas/198504116reuniaoordinaria13deagosto.pdf>. Acesso em: 15 maio 2025.

IPHAN. Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional. *Bens culturais procurados*. Brasília: IPHAN, 2014a. Disponível em: <http://portal.iphan.gov.br/bcp/manualBCP/ManualBCP.htm>. Acesso em: 10 jan. 2025.

IPHAN. Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional. *Cartas patrimoniais*. Brasília: IPHAN, 2014b. Disponível em: <http://portal.iphan.gov.br/pagina/detalhes/226/>. Acesso em: 24 dez. 2024.

IPHAN. Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional. *CIAM – Congresso Internacional de Arquitetura Moderna: 4º Congresso Internacional de Arquitetura Moderna. Carta de Atenas*. Atenas, 9 ago. 1933. Disponível em: <http://portal.iphan.gov.br/uploads/ckfinder/arquivos/Carta%20de%20Atenas%201933.pdf>. Acesso em: 31 maio 2025.

IPHAN. Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional. *Conjunto moderno da Pampulha – Belo Horizonte (MG)*. Brasília: IPHAN, 2014c. Disponível em: <http://portal.iphan.gov.br/pagina/detalhes/820/>. Acesso em: 15 jan. 2025.

IPHAN. Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional. *Inventários de bens culturais*. Brasília: IPHAN, 2014f. Disponível em: <http://portal.iphan.gov.br/pagina/detalhes/1299>. Acesso em: 24 dez. 2024.

IPHAN. Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional. *Livros do Tombo*. Brasília: IPHAN, 2014d. Disponível em: <http://portal.iphan.gov.br/pagina/detalhes/608>. Acesso em: 24 dez. 2024.

IPHAN. Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional. *Normas de preservação para bens tombados em contextos urbanos: manual de orientações*. Brasília: IPHAN, 2025. Disponível em: <https://www.gov.br/iphan/pt-br/aceso-a-informacao/normas-de-preservacao>. Acesso em: 22 out. 2025.

IPHAN. Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional. *O registro do patrimônio imaterial: dossiê final das atividades da comissão e do Grupo de Trabalho do Patrimônio Imaterial*. Brasília: IPHAN, 2006. Disponível em: http://portal.iphan.gov.br/uploads/publicacao/PatImaDiv_ORegistroPatrimonioImaterial_1Edicao_m.pdf. Acesso em: 20 out. 2024.

IPHAN. Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional. *Patrimônio material – bens móveis e integrados*. Brasília: IPHAN, 2014e. Disponível em: <http://portal.iphan.gov.br/pagina/detalhes/1299>. Acesso em: 24 dez. 2024.

IPHAN. Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional. *Processo nº 01514.000383/2000-05: Projeto paisagístico Casa do Baile – Pampulha*. Brasília: IPHAN/DT – SUDECAP, 2000.

IPHAN. Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional. *Processo nº 1.341 – T – 94: Conjunto arquitetônico e paisagístico da Pampulha*. Brasília: IPHAN/DID, 1994.

IPHAN – SPHAN. Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional. *Portaria nº 11, de 11 de setembro de 1986: da instauração do processo de tombamento*. Brasília: IPHAN, 1986.

Disponível em:

http://portal.iphan.gov.br/uploads/legislacao/Portaria_n_11_de_11_de_setembro_de_1986.pdf
. Acesso em: 15 maio 2025.

IPHAN – SPHAN. Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional. *Tombamento da igreja de São Francisco de Assis, da Pampulha*. Ministério da Educação e Saúde. DPHAN/DET, 1947.

KANDINSKY, Wassily. *Do espiritual na arte e na pintura em particular*. São Paulo: Martins Fontes, 1996.

KANT, Immanuel. *Crítica da faculdade do juízo*. 2. ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1995.

KRISTELLER, Paul Oskar. O sistema moderno das artes: um estudo em história e estética. *Arte e Filosofia*: Revista do Programa de Pós-Graduação da UFOP, Ouro Preto, n. 27, p. 2-26, [s.d.].

KUBITSCHKE, Juscelino. *Meu caminho para Brasília: a escalada política*. v. 2. Rio de Janeiro: Bloch Editora, 1976.

KÜHL, Beatriz Mugayar. Notas sobre a Carta de Veneza. *Anais do Museu Paulista: História e Cultura Material*, São Paulo, Nova Série, v. 18, n. 2, p. 287-320, jul./dez. 2010. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/anaismp/a/ShdGtFbB4jbpfQXMtd8Y4Pf/?format=pdf&lang=pt>. Acesso em: 20 out. 2024.

KYLE, Jill Anderson. Cezanne and American Modernism. In: STAVIYDKY, J.; ROTHKOFF, K. (eds.). *Cezanne and American Modernism*. New Haven, EUA: Yale University Press, 2009. p. 67-68.

LANA, Ricardo Samuel. *Arquitetos da paisagem: década de 1940*. Memoráveis jardins de Roberto Burle Marx e Henrique Lahmeyer de Mello Barreto. Belo Horizonte: Museu Abílio Barreto, 2009.

L'ARCHITECTURE D'AUJOURD'HUI – BRESIL. Un ensemble architectural: Pampulha. *L'Architecture d'Aujourd'hui*, Paris, ano 18, n. 13-14, 1947a.

L'ARCHITECTURE D'AUJOURD'HUI – BRESIL. Pampulha (reportagem). *L'Architecture d'Aujourd'hui*, Paris, ano 18, n. 13-14, p. 23-47, 1947b.

LEITE, José Roberto Teixeira; MANUEL, Pedro. Primeira geração moderna. In: *Arte no Brasil*. São Paulo: Abril Cultural, 1979.

LEMOS, Carlos A. C. Azulejos decorados na modernidade arquitetônica brasileira. *Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional*, Rio de Janeiro, n. 20, p. 167-174, 1984.

LIPPARD, Lucy R.; CHANDLER, John. A desmaterialização da arte. *Revista Arte & Ensaios*, Rio de Janeiro, n. 25, p. 151-165, maio 2013.

LUCCAS, Luis Henrique Haas. Da integração das artes ao desenho integral: interfaces da arquitetura no Brasil moderno. In: SEMINÁRIO DO COMOMO BRASIL, 8., 2009, Rio de Janeiro. *Anais [...]*. Rio de Janeiro: [s.n.], 2009. Artigo 87. Disponível em: <https://docmomobrasil.com/course/8-seminario-docmomomo-brasil-rio-de-janeiro/>. Acesso em: 15 abr. 2025.

MACEDO, Danilo Matoso. *A matéria da invenção: criação e construção das obras de Oscar Niemeyer em Minas Gerais – 1932-1954*. 2002. Dissertação (Mestrado em Arquitetura) – Escola de Arquitetura, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2002. Disponível em: <https://hdl.handle.net/1843/RAAO-7L3HLA>. Acesso em: 25 ago. 2025.

MACEDO, Danilo Matoso; SOBREIRA, Fabiano José Arcadio (orgs.). *Forma estática – forma estética: ensaios de Joaquim Cardozo sobre a arquitetura e engenharia*. Brasília: Câmara dos Deputados, Edições Câmara, 2009.

MAP – Museu de Arte da Pampulha. *Inventário: Museu de Arte da Pampulha*. Belo Horizonte: Associação Cultural dos Amigos do Museu de Arte da Pampulha (org.), 2010. Disponível em: <https://prefeitura.pbh.gov.br/sites/default/files/estrutura-de-governo/fundacao-municipal-de-cultura/2020/Invent%C3%A1rio%20-%20Museu%20de%20Arte%20da%20Pampulha.pdf>. Acesso em: 25 abr. 2025.

MARTINS, Fábio Duarte. *A forma e a função: um sistema de legitimação no modernismo*. 2010. Dissertação (Mestrado em Belas-Artes) – Faculdade de Belas-Artes, Universidade do Porto, Porto, 2010.

MAURÍCIO, Jaime. Entrevista a Marcelo Roberto. *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, 26 out. 1955. Disponível em: http://memoria.bn.br/DocReader/Hotpage/HotpageBN.aspx?bib=089842_06&pagfis=44623&url=http://memoria.bn.br/docreader#. Acesso em: 25 abr. 2025.

MELO, Magda M. Síntese das artes na arquitetura de Oscar Niemeyer. *Semina: Ciências Sociais e Humanas*, Londrina, v. 24, p. 121-130, set. 2003. Disponível em: [file:///C:/Users/User/Downloads/salves1,+Gerente+da+revista,+3841-12880-1-CE%20\(1\).pdf](file:///C:/Users/User/Downloads/salves1,+Gerente+da+revista,+3841-12880-1-CE%20(1).pdf). Acesso em: 15 abr. 2025.

MIRANDA, Marcos Paulo Souza. *Tutela do patrimônio cultural brasileiro: doutrina, jurisprudência, legislação*. Belo Horizonte: Del Rey, 2006.

MOTTA, Lia; REZENDE, Maria Beatriz. Inventário. In: GRIECO, Bettina; TEIXEIRA, Luciano; THOMPSON, Analucia (org.). *Dicionário IPHAN de patrimônio cultural*. Rio de Janeiro; Brasília: IPHAN/DAF/Copedoc, 2016.

MOUTINHO, Stella Rodrigo Octavio; BUENO DO PRADO, Rúbia Braz; LONDRES, Ruth Rodrigo Octavio. *Dicionário de artes decorativas & decoração de interiores*. Rio de Janeiro: Lexicon, 2011.

MUNAIER, Felipe Carneiro. *As transformações na cidade de Belo Horizonte e a perda dos lugares: a Feira Permanente de Amostras (1936-1964)*. 2014. Dissertação (Mestrado em Arquitetura) – Escola de Arquitetura, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2014.

MUÑOZ-VIÑAS, Salvador. *Teoria contemporânea da restauração*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2021.

MUSEUM LITERATURY IM. *Catálogo August Zamoyski (1893-1970): Projekt 2017-2020*. Varsóvia: Museum Literatuty im. Adama Mickiewicza, 2016.

NIEMEYER, Oscar. A revista e o título (apresentação). *Módulo: Revista de Arquitetura, Urbanismo e Artes*, ano 1, n. 1, mar. 1955.

NIEMEYER, Oscar. Considerações sobre a arquitetura brasileira. *Módulo: Revista de Arquitetura, Urbanismo e Artes*, v. 3, n. 7, 1957.

NIEMEYER, Oscar. *Conversa de arquiteto*. Rio de Janeiro: Revan, 1997.

NIEMEYER, Oscar. Fundação Memorial da América Latina (apresentação). In: *Integração das artes no Memorial da América Latina*. São Paulo: Projeto Editores Associados; Secretaria de Estado da Cultura, 1990.

NIEMEYER, Oscar. *As curvas do tempo*. Rio de Janeiro: Revan, 1998.

NIEMEYER, Oscar. *Minha arquitetura*. Rio de Janeiro: Revan, 2000.

OLIVEIRA, Carlos Alberto Teixeira de. *Juscelino Kubitschek - Profeta do Desenvolvimento: Exemplos e Lições ao Brasil do Século XXI*. 3 v. Belo Horizonte: Editora Mercado Comum, 2019.

OLIVEIRA, Márcio França Baptista de; LANA, Ricardo Samuel de. Projeto de requalificação e reestruturação de paisagismo da Casa do Baile. In: IPHAN – Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional. *Processo 309/2000 – Projeto Paisagístico Casa do Baile – Belo Horizonte*, 5 out. 2000. Brasília: IPHAN, 2000.

OSBORNE, Harold. *Estética e teoria da arte*. São Paulo: Cultrix, 1993.

OSIR, Paulo Rossi (entrevista). Paulo Rossi retoma, no Brasil com um sentido eminentemente nacional, a arte do azulejo. *Jornal A Manhã*, Rio de Janeiro, 14 jul. 1943, p. 3 e 8. Disponível em: <http://memoria.bn.gov.br/DocReader/116408/19138>. Acesso em: 23 abr. 2025.

PAPADAKI, Stamo. *The work of Oscar Niemeyer: with a foreword by Lucio Costa*. New York: Reinhold Publishing Corporation, 1950.

PATETTA, Luciano. Considerações sobre o ecletismo na Europa. In: FABRIS, Annateresa. *Ecletismo na arquitetura brasileira*. São Paulo: Nobel, 1987. p. 8-27.

PEDROSA, Mário. *Arte, forma e personalidade*. São Paulo: Kairós, 1981.

PEDROSA, Milton. A famosa igreja da Pampulha. *Jornal A Casa*, Rio de Janeiro, edição 290, p. 47-49, out. 1948. Disponível em: <http://memoria.bn.gov.br/DocReader/690422/11620>. Acesso em: 15 abr. 2025.

PEREIRA, Sônia Gomes. *Arte, ensino e academia: estudos e ensaios sobre a Academia de Belas Artes do Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro: Mauad/FAPERJ, 2016.

PEREIRA, Margareth da Silva; SANTOS, Daniela Ortiz dos. Espaços, tempos, memórias e arquiteturas: Le Corbusier e Sigfried Gideon. In: ENCONTRO DA ASSOCIAÇÃO NACIONAL DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO EM ARQUITETURA E URBANISMO, 3., 2014, São Paulo. *Arquitetura, cidade e projeto: uma construção coletiva*. São Paulo: ANPARQ, 2014. Disponível em: https://www.anparq.org.br/dvd-enanparq-3/htm/Artigos/ST/ST-CDR-018-2_PEREIRA.SANTOS.pdf. Acesso em: 15 abr. 2025.

PEREZ-GOMEZ, Alberto. *Architecture and the crisis of modern science*. Massachusetts: Massachusetts Institute of Technology, 1994.

PETITDEMANGE, Frédéric René Guy. O tratado do belo ou as indagações sobre a origem e a natureza do belo (1752) e alguns dos seus desdobramentos nos salons de 1763, 1765 e 1767 (e nos ensaios sobre a pintura que completam o salon de 1765). Alguns escritos de Denis Diderot sobre o belo e as artes. *Revista Risco*, IAU-USP, edição temática “Tratados da Arte”, 2021. Disponível em: [file:///C:/Users/User/Downloads/tomas_moreira,+02_art09_risco_ET+tratados+da+arte_2021%20\(1\).pdf](file:///C:/Users/User/Downloads/tomas_moreira,+02_art09_risco_ET+tratados+da+arte_2021%20(1).pdf). Acesso em: 2 fev. 2025.

PONTUAL, Roberto. *Dicionário das artes plásticas no Brasil*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1969.

PREFEITURA DE OURO PRETO. Secretaria Municipal de Cultura e Turismo. *Patrimônio cultural*. Ouro Preto: Prefeitura Municipal, [s.d.]. Disponível em: <https://www.ouropreto.mg.gov.br/turismo/bem-registrado/1800>. Acesso em: 25 ago. 2025.

PROJETO PORTINARI. *Cândido Portinari*. v. 2. São Paulo: Iphis Gráfica e Editora, 2011.

PROJETO PORTINARI. *Projeto Portinari*. Rio de Janeiro: Projeto Portinari, [s.d.]. Disponível em: <https://www.projetoportinari.org.br>. Acesso em: 25 ago. 2025.

QUEIROZ, Rodrigo Cristiano. *Oscar Niemeyer e Le Corbusier: encontros*. 2007. Tese (Doutorado em Arquitetura e Urbanismo) – Faculdade de Arquitetura e Urbanismo, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2007.

REZENDE, Maria Beatriz; GRIECO, Bettina; TEIXEIRA, Luciano; THOMPSON, Analucia. Diretoria do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional – DPHAN. In: REZENDE, Maria Beatriz; GRIECO, Bettina; TEIXEIRA, Luciano; THOMPSON, Analucia (orgs.). *Dicionário IPHAN de patrimônio cultural*. Rio de Janeiro; Brasília: IPHAN/DAF/Copedoc, 2015. Verbetes.

REZENDE, Suzanna. *Paulo Werneck: a produção mural e a arquitetura moderna brasileira*. 2018. Dissertação (Mestrado em Arquitetura) – Universidade de São Paulo, São Paulo, 2018.

RIBEIRO, Emanuela Souza; SILVA, Aline de Figueirôa. Inventário de bens móveis e integrados como instrumento de preservação do patrimônio cultural: a experiência do INBMI/IPHAN em Pernambuco. *Projeto História*, São Paulo, n. 40, 2010.

RIEGL, Alöis. *O culto moderno dos monumentos: a sua essência e a sua origem*. São Paulo: Perspectiva, 2014.

ROCHA, Izabel M. A. *Osirarte: destino e vocação na modernidade*. 2007. Dissertação (Mestrado em Arquitetura) – Universidade de São Paulo, São Paulo, 2007.

SAGLAM, Hakan. Re-thinking the concept of “ornament” in architectural design. In: WORLD CONFERENCE ON DESIGN, ARTS AND EDUCATION (DAE-2013), 2., 2013. *Procedia – Social and Behavioral Sciences*, v. 122, p. 126-133, 2014. Disponível em: https://www.researchgate.net/publication/273851200_Re-thinking_the_Concept_of_Ornament_in_Architectural_Design/fulltext/55e0afbf08aede0b572f0afe/Re-thinking-the-Concept-of-Ornament-in-Architectural-Design.pdf. Acesso em: 20 jan. 2025.

SALDANHA, Cláudia (cur.). *Paulo Werneck: muralista brasileiro* (catálogo de exposição). Exposição de 24 ago. a 23 out. 2011, Caixa Cultural de Brasília. Brasília: [s.n.], 2011.

SALGUEIRO, Heliana Angotti. *Dicionário biográfico de construtores e artistas de Belo Horizonte: 1894-1940*. Belo Horizonte: Instituto Estadual do Patrimônio Histórico e Artístico de Minas Gerais – IEPHA/MG, 1997.

SAMPAIO, Antônio Heliodoro Lima. *Forma urbana: cidade-real e cidade-ideal*. 1998. Tese (Doutorado em Arquitetura e Urbanismo) – Universidade de São Paulo, São Paulo, 1998. Disponível em: <https://repositorio.usp.br/item/001020209>. Acesso em: 3 jul. 2024.

SANTOS, Ângelo Oswaldo de Araújo. Trajetória de Paulo Laender. *Revista da Academia Mineira de Letras*, Belo Horizonte, ano 96, v. LXXVI, 2016.

SANTOS, Helena Mendes dos; TELLES, Mário Ferreira de Pragmácio. Livro do Tombo. In: GRIECO, Bettina; TEIXEIRA, Luciano; THOMPSON, Analucia (orgs.). *Dicionário IPHAN de patrimônio cultural*. 2. ed. rev. ampl. Rio de Janeiro; Brasília: IPHAN/DAF/Copedoc, 2016. Verbete.

SECCHI, Bernardo. *Primeira lição de urbanismo*. São Paulo: Perspectiva, 2006.

SILVA, Thiago Brandão da. *Fragmentos de uma história de vida: o afro-paraibano Tomás Santa Rosa Jr. (1909-1956): entre vivências, intelectualidades, ditos e feitos artísticos*. 2021. Dissertação (Mestrado em História) – Universidade Federal da Paraíba, Centro de Ciências Humanas, Letras e Artes, João Pessoa, 2021. Disponível em: https://repositorio.ufpb.br/jspui/bitstream/123456789/22707/1/ThiagoBrand%c3%a3oDaSilva_Dissert.pdf. Acesso em: 3 jul. 2024.

SODRÉ, Nelson Werneck. *A síntese de história da cultura brasileira*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1981.

STANGOS, Nikos. *Conceitos da arte moderna*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2000.

TARASANTCHI, Ruth S. A técnica da pintura em azulejos. In: LOURENÇO, Maria C. F. (cat.). *Catálogo da exposição Osirarte: pinturas sobre azulejo de Volpi, Zanini, Hilde Weber e Gerda Bretani*. São Paulo: Pinacoteca do Estado de São Paulo, 1985.

TEIXEIRA, Manuel Luís. *Dicionário ilustrado de belas-artes*. Lisboa: Editorial Presença, 1985.

THEOBALD, Ronaldo. Alfredo Ceschiatti: uma imagem de Nossa Senhora da Piedade para Caité. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, ed. 0012, 20 abr. 1984, Cad. B, p. 6. Disponível em: http://memoria.bn.gov.br/DocReader/030015_10/118376. Acesso em: 25 abr. 2025.

THOMPSON, Analucia. A composição do dicionário. In: RESENDE, Maria Beatriz; GRIECO, Bettina; TEIXEIRA, Luciano; THOMPSON, Analucia (orgs.). *Dicionário IPHAN de patrimônio cultural*. Rio de Janeiro; Brasília: IPHAN/DAF/Copedoc, 2014. Disponível em: <http://portal.iphan.gov.br/pagina/detalhes/1028>. Acesso em: 15 out. 2023.

TOZER, William Richard Eric. *A theory of making architecture an art in the practice of Adolf Loos*. 2011. PhD Dissertation – University College London, 2011.

UNESCO. Organização das Nações Unidas para a Educação, a Ciência e a Cultura. *Orientação para a elaboração de declarações de valor universal excepcional*. ICOMOS; ICCROM; UICN; Centro do Patrimônio Mundial da UNESCO, jul. 2010. Disponível em: Microsoft Word – guidancecoverpt. Acesso em: 15 maio 2025.

UNESCO. Organização das Nações Unidas para a Educação, a Ciência e a Cultura. *Sobre a UNESCO: história*. 2022. Disponível em: <https://unescoportugal.mne.gov.pt/pt/a-unesco/sobre-a-unesco/historia>. Acesso em: 15 maio 2025.

UNESCO. Organização das Nações Unidas para a Educação, a Ciência e a Cultura. *World Heritage Centre, 2016. Nominations to the World Heritage List*. Paris: UNESCO World Heritage Centre, 2016. p. 38-41. Disponível em: <https://whc.unesco.org/archive/2016/whc16-40com-8B-en.pdf>. Acesso em: 13 set. 2024.

UNESCO – WHC. *World Heritage Convention. Conjunto Moderno da Pampulha*. 2025b. Disponível em: <https://whc.unesco.org/en/list/1493/>. Acesso em: 15 maio 2025.

UNESCO – WHC. *World Heritage Convention. Convention text*. 2025a. Disponível em: <https://whc.unesco.org/archive/convention-pt.pdf>. Acesso em: 15 maio 2025.

UNESCO – WHC. *World Heritage Convention. Lista/Estratégia global*. 2025c. Disponível em: <https://whc.unesco.org/en/criteria/>. Acesso em: 15 maio 2025.

VASQUES, Ruberval Calonga. *Igreja de Nossa Senhora da Glória do Outeiro e sua irmandade*. 2011. Dissertação (Mestrado em Arte e Cultura) – Instituto de Filosofia, Arte e Cultura Barroca, Universidade Federal de Ouro Preto, Ouro Preto, 2011.

VIEIRA, Ivone Luiza. Emergência do modernismo. In: RIBEIRO, Maria Helena Andrés; SILVA, Fernando Pedro da (orgs.). *Um século de história das artes plásticas em Belo Horizonte*. Belo Horizonte: Fundação João Pinheiro – Centro de Estudos Históricos e Culturais; C/Arte, 1997.

VIEIRA, Ivone Luiza. Exposições de arte moderna no Brasil do século XX: a dialética dos ciclos. In: COLÓQUIO DO COMITÊ BRASILEIRO DE HISTÓRIA DA ARTE, 26., 2006, Belo Horizonte. *Anais [...]*. Belo Horizonte: C/Arte, 2007. Disponível em:

http://www.cbha.art.br/coloquios/2006/pdf/40_XXVICBHA_Ivone%20Luzia%20Vieira.pdf. Acesso em: 18 out. 2024.

WARCHAVCHIK, Gregori. Arquitetura moderna. In: *Arte no Brasil*. São Paulo: Abril Cultural, 1979.

WERNECK, Paulo. O mosaico na arquitetura moderna. *Módulo: Revista de Arquitetura, Urbanismo e Artes*, Rio de Janeiro, ano 1, n. 3, p. 10-11, dez. 1955.

WITTGENSTEIN, Ludwig. *Investigações filosóficas*. São Paulo: Nova Cultura, 1991. (Coleção Os Pensadores; 10).

ZANINI, Walter (org.). *História geral da arte no Brasil*. v. 2. São Paulo: Fundação Djalma Guimarães; Instituto Walther Moreira Salles, 1983.