

**UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS
ESCOLA DE BELAS ARTES
PROGRAMA DE PÓS GRADUAÇÃO EM ARTES**

Tatiana Duarte Penna

**A PINTURA MURAL DECORATIVA NO INTERIOR DE CASAS DA CAPITAL
MINEIRA: MESTRES ARTISTAS E OS DIVERSOS MODOS DE FAZER**

Belo Horizonte
2021

Tatiana Duarte Penna

**A PINTURA MURAL DECORATIVA NO INTERIOR DE CASAS DA CAPITAL
MINEIRA: MESTRES ARTISTAS E OS DIVERSOS MODOS DE FAZER**

Tese apresentada ao Programa de Pós Graduação em Artes da Escola de Belas Artes da Universidade Federal de Minas Gerais, como requisito parcial à obtenção do título de Doutor em Artes. Área de concentração: Artes. Linha de pesquisa: Preservação do Patrimônio Cultural.

Orientadora: Profa. Dra. Magali Meleu Sehn

Belo Horizonte
2021

Ficha catalográfica
(Biblioteca da Escola de Belas Artes da UFMG)

751.73098151 Penna, Tatiana Duarte, 1960-
P412p A pintura mural decorativa no interior de casas da capital mineira
2021 [manuscrito] : mestres artistas e os diversos modos de fazer / Tatiana
Duarte Penna. – 2021.
327 p. : il.

Orientadora: Magali Meleu Sehn.

Tese (doutorado) – Universidade Federal de Minas Gerais, Escola
de Belas Artes.

Inclui bibliografia.

1. Pintura e decoração mural – Belo Horizonte (MG) – Teses. 2. Pintura e
decoração mural – Séc. XIX – Teses. 3. Pintura e decoração mural – Séc.
XX – Teses. 4. Pintura e decoração mural – Conservação e restauração –
Teses. 5. Patrimônio cultural – Proteção – Teses. 6. Patrimônio histórico –
Belo Horizonte (MG) – Teses. 7. Arte e arquitetura – Teses. 8. Artistas e
arquitetos – Teses. 9. Pintores na arte – Teses. I. Sehn, Magali Melleu, 1961-
II. Universidade Federal de Minas Gerais. Escola de Belas Artes. III. Título.



UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS
ESCOLA DE BELAS ARTES
COLEGIADO DO CURSO DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES

FOLHA DE APROVAÇÃO

Folha de Aprovação - Assinatura da Banca Examinadora na Defesa de Tese da aluna **TATIANA DUARTE PENNA** - Número de Registro - **2017673204**.

Título: “A pintura mural decorativa no interior de casas da capital mineira: os mestres artistas e os diversos modos de fazer”

Profª. Dra. Magali Melleu Sehn – Orientadora – EBA/UFMG

Profª. Dra. Rita Lages Rodrigues – Titular – EBA/UFMG

Prof. Dr. Flávio de Lemos Carsalade – Titular – UFMG

Profª. Dra. Márcia Regina Escorteganha – Titular – Museu Histórico de Santa Catarina

Profª. Dra. Andréa Lacerda Bachetini – Titular – Universidade Federal de Pelotas

Belo Horizonte, 04 de agosto de 2021.



Documento assinado eletronicamente por **Flavio de Lemos Carsalade, Professor do Magistério Superior**, em 20/08/2021, às 10:53, 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 **Rita Lages Rodrigues, Professora do Magistério Superior**, em 20/08/2021, às 11:03, 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 **Andréa Lacerda Bache ni, Usuário Externo**, em 21/08/2021, às 17:33, 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 **Marcia Regina Escorteganha, Usuário Externo**, em 22/08/2021, às 05:05, 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 **Magali Melleu Sehn, Professora do Magistério Superior**, em 23/08/2021, às 10:46, 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 **0875491** e o código CRC **6ECFFB65**.

*A Marni Elvis e Vô Mário (in memoriam).
Ao Luiz Eustáquio Rosa (in memoriam), meu
grande amigo, que partiu sem que eu pudesse me
despedir.
Aos meus pais, Ubaldo e Maria Izaura (in
memoriam).
Aos mestres artistas que ajudaram a construir a
nossa cidade*

AGRADECIMENTOS

Ao Programa de Pós-Graduação da Escola de Belas Artes da Universidade Federal de Minas Gerais e à Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior – CAPES.

À minha orientadora, Profa. Dra. Magali Meleu Sehn, pelas contribuições ao longo desse percurso.

A todos os meus professores, em especial ao Flávio Carsalade, por sua generosidade e por sua atuação em defesa do nosso Patrimônio, e ao Ivo Porto de Menezes, que lançou um olhar diferenciado sobre as pinturas decorativas da Capital.

Aos meus colegas de Pós-Graduação, que enfrentaram junto comigo a dificuldade de escrever uma tese em um momento tão delicado do País, não só pela pandemia de Covid-19, mas pelas inúmeras ameaças e pela falta de investimento nas Universidades públicas.

Ao Rod, meu companheiro de vida e de conversas, aos meus filhos, Clara, Artur e Elisa.

À minha irmã Alicia, pelas intervenções preciosas. À Vó Lígia, à Tia Coló e à Tia Vera e a todos meus familiares. À minha norinha, Ana Luiza.

Ao Espaço Comum Luiz Estrela, que me acolhe e me mostra a cada dia a importância de uma ocupação coletiva, e que me faz pensar constantemente sobre a atuação da comunidade na preservação do Patrimônio.

À Priscila Musa, que me inspira; Nat, Luiza, Ana e Daniel, quarteto fantástico; ao Ciro, meu braço direito nas mídias digitais; Paulini, Vanessa, Ju Parreiras, Rafa, Alice, Felipe, Breno, Ju, John John, Silvinha, Zion, Lu Lanza, Yasmine, Mateus, Keni, Rafael, Joviano, Barnabé, Danilo, Lu Loura, Mari e Rafa Tcha Tcha, meus companheiros de luta e de Estrela. À Deise e Cenir, duas mestres de obras maravilhosas.

Aos amigos que permaneceram nestes quatro anos ao meu lado, em especial, Blanche Mattos, Dedé, Preto, Vanessa Taveira, Mayco, Otaviano, Nilcéa e Luiz Bernades, Chico e Hugo.

Ao meu parceiro de registros fotográficos, Leonardo Lopes de Miranda, Léo.

Ao Rodrigo Faleiro, que me apresentou o mestre artista Francisco Tamietti, compartilhou seus registros e disponibilizou seu acervo. Ao Jorge Tanure que me apresentou o Edifício Brunetta, ao Lucas Reis que cedeu gentilmente os registros da casa da Família Lodi;

À Maria Angela Reis de Castro, a primeira pessoa que conversei sobre a minha pesquisa.

Aos meus amigos do IEPHA e de vida, Nelyane Santos, Thiago Botelho, Ana Elisa Soares de Souza e Maria Cristina Trivelato, Tininha.

Ao Grupo Oficina de Restauo, em especial, a Maria Regina Reis Ramos. A todos os colegas e companheiros de labuta do GOR que, como uma equipe, restauraram algumas edificações que fazem parte dessa tese. Ao Zé, Lobinho e Fernandinho que acompanharam meu caminho, com o olhar atento das ruas.

Aos amigos e amigas do Unidos do Samba Queixinho, em especial a Gustavo Caetano, meu mestre; à Sagrada e Profana e a Percussão Circular, que aliviaram meu estresse através das batidas do tambor. À Chaya Vazquez, minha musa da percussão.

Aos meus colegas de especialização e de CECOR/EBA/UFMG e aos meus ex-alunos do curso de graduação em Conservação e Restauo da UFMG, com os quais pude dividir minha experiência enquanto restauradora.

Aos meus queridos amigos psicólogos, que, mesmo eu tendo abandonado a profissão, continuaram ao meu lado e torcendo por mim. Ao meu terapeuta Marco Heleno Barreto, que seguiu minha onda e não me deixou desistir.

Aos proprietários das casas pesquisadas, que de uma forma ou de outra conservaram essa produção artística, e em especial à Ângela Gutierrez.

À minha querida Olivia, que revisou essas páginas e teve muita paciência com minha falta de destreza com o computador.

A todos que torceram por mim, me acompanharam e entenderam que este é um afastamento temporário de imersão e de extrema solidão. Não é fácil escrever.

*O importante não é a casa onde moramos,
mas onde, em nós, a casa mora.*

Mia Couto

RESUMO

Esta tese trata das pinturas murais decorativas encontradas nos interiores das edificações particulares e públicas na cidade de Belo Horizonte, desde sua fundação, em 1896, até 1940, quando predomina na arquitetura da cidade o estilo eclético. A cidade, que já nasce moderna, sofre transformações até hoje, sendo suas edificações demolidas e/ou substituídas a gosto e a moda, provocando a perda significativa de parte dessa produção artística, ou seja, as pinturas murais decorativas. Ausentes das políticas de preservação do patrimônio, mantiveram-se ocultas e longe dos olhos daqueles que deveriam zelar por sua preservação. A abordagem utilizada para se aproximar desse bem integrado passou por sua trajetória ao longo da história da cidade e de sua própria história. Procuramos identificar seus valores encarnados e dar visibilidade a essa produção artística por meio dos mestres artistas que aqui chegaram e da identificação das técnicas utilizadas e das tipologias de ornamentações aplicadas nas paredes internas e nas paredes das varandas e alpendres das edificações selecionadas. Identificamos sua função inicial, que era rememorar cenários de terras natais e, embelezar e valorizar as edificações, aproximando-se do gosto europeu até então utilizado nas edificações públicas. Percebemos que os usos e funções das pinturas decorativas foram se modificando ao longo de sua história, assim como os valores, influenciados pelo cenário político e econômico de cada época e pelas políticas de preservação do patrimônio. Construiu-se aqui uma narrativa através da arquitetura, da teoria da restauração e da teoria dos valores: a arquitetura como pedra fundante da pintura mural decorativa, aquela que acolhe e protege a decoração pictórica; a teoria do restauro como suporte para entender como foi a evolução dos valores do patrimônio, desde a antiguidade até a contemporaneidade; e a teoria dos valores, que permitiu analisar e discutir os valores no passado e no presente. A escolha das edificações privadas baseou-se nos trabalhos realizados enquanto restauradora de bens integrados em edificações públicas e privadas. Os dossiês de tombamentos analisados e arquivados na Diretoria de Patrimônio Cultural e Arquivo Público de Belo Horizonte, além de pesquisas de diversos autores sobre as pinturas decorativas da capital mineira, permitiram o rastreamento das edificações privadas portadoras de pinturas murais decorativas em seu interior. As edificações públicas serviram como base de comparação às edificações privadas no que se refere aos artistas, às tipologias de ornamentos e às técnicas utilizadas. Sugere-se alguns protocolos de acesso e fruição desse bem integrado para que ele passe a ser visto, valorado e, conseqüentemente, integrado às políticas de preservação do patrimônio. Escondidas entre quatro paredes, ausentes dos dossiês de tombamentos arquitetônicos, escassamente documentadas ou com sua documentação descentralizada, as pinturas murais decorativas, muitas vezes não reconhecidas como produtos artísticos, ficaram esquecidas, abandonadas e conseqüentemente condenadas ao desaparecimento. Devido a isso, esta tese tem como objetivo restituir as pinturas murais decorativas ao seu lugar na história e memória de Belo Horizonte

Palavras-chave: Pintura mural decorativa; mestres artistas; valores e preservação do patrimônio.

ABSTRACT

This thesis addresses decorative murals found inside private and public buildings in the city of Belo Horizonte, Brazil, from its foundation in 1896 up to 1940, when an eclectic style prevailed across the city's architecture. Modern from its birth, the city still undergoes transformations to this day, with its buildings being demolished and/or replaced with constructions of varying tastes and trends, leading to a significant loss of decorative murals as an art form. Overlooked by heritage preservation policies, these murals have remained hidden and tucked away from the eyes of those who should ensure their preservation. The approach used to study these heritage assets involved salvaging their trajectory through the cities and their own history. We sought to identify the values they embody and give visibility to this art form by looking into the master artists who came to this city and by identifying the techniques used and the types of ornamentation applied to the walls on the inside and on the balconies and porches of the selected buildings. We established that their initial function was to evoke scenes from the homelands left behind in the pursuit of new, modern horizons, and to enhance the beauty and value of the buildings in accordance with the European taste, which had so far been the norm for public constructions. We noticed that not only the uses and functions, but also the values of decorative paintings shifted throughout history, influenced by the varying political and economic contexts and by heritage preservation policies. Hence, a narrative was constructed by combining architecture, restoration theory and value theory; with architecture being the foundation stone of decorative mural painting – providing shelter for and protecting this type of pictorial decoration – restoration theory being the framework that helps us understand how the values of heritage evolved from ancient to contemporary times, and value theory being the tool that enabled us to analyze and discuss past and present values. The choice of private buildings was based on the work I have carried out as a restorer of heritage assets. The analysis of heritage registers held by the Directorate of Cultural Heritage and Public Archive of Belo Horizonte, along with research into publications by several authors on the city's decorative paintings, made it possible to track private buildings containing interior decorative murals. Public buildings served as a basis for comparison for private constructions as regards the artists, the types of ornamentation and the techniques used. We also suggest a few protocols for accessing and enjoying these heritage assets so they can be seen, valued and thereby incorporated into heritage preservation policies. Hidden between four walls, absent from architectural heritage registers, poorly documented or done so in a decentralized manner, decorative mural paintings – which are often not recognized as an art form – have been forgotten, abandoned and inevitably doomed to fade into nothingness. In light of this, the objective of this thesis to restore the decorative murals paintings to their place of memory and history of Belo Horizonte.

Keywords: Decorative murals; master artists; values and heritage preservation.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 – O Jardim de Nebamun – fragmento de afresco.....	28
Figura 2 – Palácio do Catete com esculturas das águias	33
Figura 3 – Palácio do Catete com esculturas alegóricas representando a república	34
Figura 4 – Área original do Parque Municipal e seus espaços subtraídos ao longo de sua história	38
Figura 5 – Antigo Prédio do Correio	39
Figura 6 – Fachada do primeiro mercado de Belo Horizonte (1900).....	39
Figura 7 – Rua do Capão (1895).....	41
Figura 8 – Comissão Construtora em frente à casa nº 176.....	41
Figura 9 – Vista das primeiras casas dos funcionários públicos em 1896	42
Figura 10 – Casas tipo para operários – Projeto Edgar Nascentes Coelho.....	43
Figura 11 – Fachada de residência tipo A	44
Figura 12 – Fachada provável da casa tipo C	45
Figura 13 – Fachadas das casas “tipo” (categoria não determinada)	45
Figura 14 – Pintura mural decorativa na varanda da casa da Rua Pernambuco	49
Figura 15 – Pintura mural decorativa da residência da Rua Rio Grande do Norte, 300	50
Figura 16 – Detalhe da fachada de uma casa da Rua do Ouro, bairro Serra	51
Figura 17 – Pintura mural decorativa da residência da Av. Assis Chateaubriand, 351	51
Figura 18 – Detalhe do painel da residência da Rua Lambari, 117	52
Figura 19 – Detalhe do painel na varanda da casa da Rua Lambari, 117.....	52
Figura 20 – Divisão dos cômodos.....	53
Figura 21 – Detalhe do forro da residência da Rua da Bahia, 1726.....	54
Figura 22 – Detalhe da decoração do forro da residência da Rua da Bahia, 1726.....	54
Figura 23 – Sala da residência de Bernardo Monteiro, na Rua dos Guajajaras, 314	55
Figura 24 – Casa da Loba.....	57
Figura 25 – Detalhe do forro do alpendre da casa da Rua Itapeperica – Casa da Loba	57
Figura 26 – Detalhe do forro com motivos fitomorfos e zoomórficos – Casa da Loba	58
Figura 27 – Detalhe do forro com figuras antropomórficas – Casa da Loba.....	58
Figura 28 – Pintura decorativa com pintura de paisagem, cortina e sanefa	59
Figura 29 – Forro decorativo da casa da Rua Santa Rita Durão, 1033	59
Figura 30 – Forro decorativo da casa da Rua Santa Rita Durão, 1033	60
Figura 31 – Pintura decorativa no vestíbulo da escada: Alegoria da Liberdade.....	62
Figura 32 – Pintura decorativa no vestíbulo da escada: Alegoria da Fraternidade	62
Figura 33 – Pintura decorativa no vestíbulo da escada: Alegoria da Ordem.....	63
Figura 34 – Pintura decorativa no vestíbulo da escada: Alegoria do Progresso	63
Figura 35 – Teto do Salão Nobre: Alegoria de Apolo	64

Figura 36 – Museu Mineiro (antiga residência do Secretário de Agricultura)	68
Figura 37 – Arquivo Público Mineiro (antiga residência do Secretário de Finanças)	68
Figura 38 – Visão do teto e das paredes da Sala das Sessões	69
Figura 39 – Pintura imitação de pedra mármore.....	70
Figura 40 – Detalhe das pinturas decorativas com o símbolo do estado	70
Figura 41 – Detalhe das pinturas decorativas com o símbolo da República	71
Figura 42 – Pintura mural decorativa encontrada na última restauração	71
Figura 43 – Detalhe do teto da Sala das Colunas.....	72
Figura 44 – Detalhe da pintura decorativa do teto.....	72
Figura 45 – <i>Bungalow</i> da Av. Getúlio Vargas.....	73
Figura 46 – Iniciais do primeiro proprietário no piso de entrada da Casa da Loba	74
Figura 47 – Homenagem do proprietário a filha de sobrenome Rizza.....	74
Figura 48 – Fachada da casa – Rua Santa Rita Durão, 999.....	78
Figura 49 – Mapa aéreo da localização da casa da Rua Santa Rita Durão	79
Figura 50 – Pintura mural decorativa após intervenção de restauro	80
Figura 51 – Detalhe do barrado em estampilha	80
Figura 52 – Detalhe da pintura anterior.	81
Figura 53 – Fachada da edificação da Rua Paraíba	82
Figura 54 – Mapa aéreo da localização da Casa Paraíba.....	83
Figura 55 – Pintura decorativa na técnica da estampilha.	83
Figura 56 – Detalhe da pintura do barrado na técnica da estampilha	84
Figura 57 – Detalhe dos barrados encontrados na edificação.....	84
Figura 58 – Fachada lateral da casa da Família Lodi.....	85
Figura 59 – Fachada da frente da edificação	85
Figura 60 – Mapa aéreo da localização da Casa da Família Lodi.....	86
Figura 61 – Detalhe do corredor de acesso as salas.....	87
Figura 62 – Forro tabuado liso, com pinturas em motivos florais	88
Figura 63 – Forro da sala de visitas	89
Figura 64 – Vista da sala de visitas.....	89
Figura 65 – Detalhe da pintura decorativa – sala de jantar	90
Figura 66 – Detalhe da pintura em motivo de paisagem sob a porta	91
Figura 67 – Fachada da edificação.....	91
Figura 68 – Vista lateral da edificação onde se vê o porão	92
Figura 69 – Mapa aéreo da localização da Casa dos Agretti	93
Figura 70 – Detalhe das pinturas decorativas no interior da edificação.....	94
Figura 71 – Detalhe da pintura encontrada na Casa dos Agretti.....	94
Figura 72 – Pinturas decorativas na varanda da edificação.....	94

Figura 73 – Fachada lateral e frontal da edificação	95
Figura 74 – Mapa aéreo da localização da edificação.....	96
Figura 75 – Imagem da Sede do Colégio Loyola, em 1943	97
Figura 76 – Detalhe da pintura decorativa	98
Figura 77 – Detalhe da prospecção na parede	98
Figura 78 – Fachada da edificação.....	99
Figura 79 – Mapa aéreo da localização da edificação.....	100
Figura 80 – Detalhe da pintura no vão das portas.....	101
Figura 81 – Detalhe da pintura entre a porta e a grade da varanda.....	101
Figura 82 – Detalhe do painel protegido com tapume	102
Figura 83 – Detalhe da pintura em motivos zoomórficos e de flores.....	102
Figura 84 – Detalhe da pintura em estampilha (guirlanda de flores e paisagens).....	103
Figura 85 – Detalhe da pintura da sala de jantar.....	103
Figura 86 – Detalhe da decoração em motivos nacionais (palmeiras e maritacas).....	104
Figura 87 – Detalhe da pintura decorativa com motivos florais	104
Figura 88 – Detalhe da pintura revelando a textura do suporte	105
Figura 89 – Detalhe do barrado superior em motivos fitomorfos	105
Figura 90 – Detalhe da pintura em motivos florais.....	106
Figura 91 – Detalhe do barrado com guirlandas e flores.....	106
Figura 92 – Detalhe da pintura com motivos florais e tecido adamsado	107
Figura 93 – Detalhe da decoração em motivos fitomorfos.....	107
Figura 94 – Pintura imitação de madeira.....	108
Figura 95 – Barrado em motivos florais na técnica da estampilha	108
Figura 96 – Barrado em motivos zoomorfos	109
Figura 97 – Pintura em motivos florais na técnica da estampilha	109
Figura 98 – Pintura em motivos de paisagem natural	110
Figura 99 – Painel representando uma ânfora e motivos florais.....	110
Figura 100 – Painel em motivos de paisagens	111
Figura 101 – Fachada frontal da edificação.....	112
Figura 102 – Fachada lateral da edificação	112
Figura 103 – Mapa aéreo da localização da edificação.....	113
Figura 104 – Pintura artística encontrada na edificação.....	114
Figura 105 – Detalhes dos painéis após a restauração realizada em 2005	115
Figura 106 – Detalhe da varanda com pinturas decorativas	119
Figura 107 – Detalhe das grades e da pintura no alpendre	120
Figura 108 – Mapa aéreo da localização da edificação.....	121
Figura 109 – Detalhe das pinturas decorativas internas	122

Figura 110 – Detalhe da pintura perto da janela	122
Figura 111 – Detalhe do motivo decorativo	123
Figura 112 – Detalhe do barrado com motivos de frutas e frutos do mar	123
Figura 113 – Frente da casa em estilo eclético	124
Figura 114 – Mapa aéreo da localização da edificação	124
Figura 115 – Pintura de paisagem no alpendre da casa.....	125
Figura 116 – Casa da Rua Aimorés, 1743.....	126
Figura 117 – Mapa aéreo da localização da edificação.....	127
Figura 118 – Detalhe da pintura da entrada.....	127
Figura 119 – Detalhe da sala de visitas	128
Figura 120 – Detalhe da pintura da sala de jantar.....	129
Figura 121 – Detalhe da sala de jantar	129
Figura 122 – Pinturas decorativas no vão da escada.....	130
Figura 123 – Detalhe da pintura decorativa (quarto de dormir)	130
Figura 124 – Fachada da casa.....	131
Figura 125 – Mapa aéreo de localização da edificação.....	131
Figura 126 – Pinturas decorativas da varanda em motivos de paisagens	133
Figura 127 – Pinturas decorativas da varanda em motivos de paisagens	133
Figura 128 – Barrado decorativo em motivos de folhas de acanto e guirlandas de flores	134
Figura 129 – Frisos laterais decorados em motivos florais	134
Figura 130 – Fachada lateral da edificação	135
Figura 131 – Mapa aéreo da edificação	135
Figura 132 – Detalhe da prospecção realizada	136
Figura 133 – Detalhe da pintura do hall de entrada após remoção	137
Figura 134 – Fachada frontal da Villa Rizza antes da restauração de 2020.....	138
Figura 135 – Mapa aéreo da localização da edificação.....	139
Figura 136 – Imagem da Villa Rizza nos anos de 1960.....	139
Figura 137 – Pinturas artísticas em painéis decorativos com motivos de paisagens	141
Figura 138 – Painéis decorativos com motivos de paisagens.....	141
Figura 139 – Detalhe da pintura mural decorativa após início de demolição.....	142
Figura 140 – Detalhe da pintura mural decorativa provavelmente da sala de jantar	142
Figura 141 – Detalhe da pintura mural decorativa.....	143
Figura 142 – Fachada frontal da edificação.....	143
Figura 143 – Mapa aéreo da localização da edificação.....	144
Figura 144 – Frente da edificação.....	145
Figura 145 – Mapa aéreo de localização da edificação.....	145
Figura 146 – Assinatura no projeto da edificação	146

Figura 147 – Corredor de acesso aos apartamentos	147
Figura 148 – Início da remoção da repintura da parede do corredor	147
Figura 149 – Detalhe do marmorizado.....	148
Figura 150 – Frente da casa em estilo eclético tardio	150
Figura 151 – Avenida João Pinheiro (1908).....	153
Figura 152 – Hall superior da Escada – Cúpula	155
Figura 153 – Detalhe da pintura alegórica Progresso, atribuída a Frederico Steckel	155
Figura 154 – Detalhe da pintura alegórica Fraternidade, atribuída a Frederico Steckel	155
Figura 155 – Detalhe da pintura do Salão de Banquete	156
Figura 156 – Detalhe do teto do Salão de Banquete	156
Figura 157 – Planta da escadaria do antigo Palácio Presidencial	157
Figura 158 – Detalhe da pintura do corredor ao lado do Salão do Banquete	158
Figura 159 – Detalhe da pintura do barrado do corredor do elevador.	158
Figura 160 – Forro do teto do andar superior do Museu das Minas e do Metal	159
Figura 161 – Detalhe da pintura do teto do andar superior do Museu das Minas e do Metal	159
Figura 162 – Forro do teto do Salão Nobre do segundo andar do Museu das Minas e do Metal	160
Figura 163 – Detalhe da parede do Salão Nobre do Museu das Minas e do Metal	160
Figura 164 – Teto em estuque geométrico da Sala da Rainha – Palácio da Liberdade.....	161
Figura 165 – Detalhe da pintura imitação de mármore – Palácio da Liberdade.....	161
Figura 166 – Corredor do segundo andar do Palácio da Liberdade	162
Figura 167 – Detalhe da pintura de paisagem	162
Figura 168 – Palacete Steckel.....	163
Figura 169 – Pintura de Amílcar Agretti no alpendre da casa da Av. Getúlio Vargas, 923.....	166
Figura 170 – Pintura de Francisco Tamietti - Natureza morta	167
Figura 171 – Teto do torreão do Palácio da Liberdade	167
Figura 172 – Detalhe da guirlanda pintada à mão por Francisco Tamietti.....	168
Figura 173 – Cartão de visitas de Pedro Micussi.....	169
Figura 174 – Reportagem sobre Pedro Micussi no Jornal Estado de Minas (s.d.).....	169
Figura 175 – Pintura na varanda da Villa Rizza	170
Figura 176 – Vista do teto do Cine Theatro Central	171
Figura 177 – Vista do hall do Cine Theatro Central	171
Figura 178 – Pinturas decorativas em estilo Marajoara, de Ângelo Biggi	172
Figura 179 – Cartão de visitas da Fábrica de Tintas Minaeres Sereia	175
Figura 180 – Cartão de visitas da Fábrica de Tintas Sereia.....	176
Figura 181 – Simulação de moldura em pintura de paisagem.....	177
Figura 182 – Detalhe da pintura decorativa da varanda lateral da Casa Sapucaí, 127.....	178
Figura 183 – Fingidos de mármore.....	181

Figura 184 – Fingidos de madeira	182
Figura 185 – Pintura de fingido de mármore do Museu das Minas e do Metal.....	182
Figura 186 – Pintura imitação de mármore nas colunas da entrada do Museu das Minas e do Metal.	183
Figura 187 – Pintura de falso mármore em blocos com frisos (escada principal do Palácio da Liberdade)	184
Figura 188 – Pintura de falso mármore na divisão dos vãos e colunas (Vão de entrada do Palácio da Liberdade)	185
Figura 189 – Pintura decorativa com estêncil, barrado em estampilha e, na parte superior, motivos decorativos – Casa da Rua Sapucaí, 127.....	186
Figura 190 – Pintura em estêncil com faixas verticais e horizontais – Casa da Rua Aimorés, 1486...187	
Figura 191 – Pintura em estêncil com barrado e lateral em estampilhas – Casa da Rua Sapucaí, 127	187
Figura 192 – Exemplo de pintura decorativa dividida em três partes – Casa Rua Sapucaí, 127.....	188
Figura 193 – Tipologia de motivos ornamentais no interior das casas pesquisadas – Técnica do estêncil	189
Figura 194 – Tipologia de motivos ornamentais no interior das edificações públicas – Técnica do estêncil	190
Figura 195 – Molde de chumbo para um desenho de roseta – século XIII	191
Figura 196 – Tipologia de estampilhas encontrados nas casas.....	192
Figura 197 – Estampilhas: paisagens e marinha – Casa da Rua Sapucaí, 127	193
Figura 198 – Pintura artística com estampilha – Casa da Rua Aimorés	193
Figura 199 – Detalhe da pintura artística com pintura artística – Casa da Rua Aimorés	194
Figura 200 – Pintura artística com estampilhas – Casa da Rua Aimorés.	194
Figura 201 – Pinturas murais decorativas nas varandas e alpendres.....	196
Figura 202 – Pinturas de paisagens.....	200
Figura 203– Ornamentos em estilo italiano – prancha nº 1	203
Figura 204 – Elementos geométricos.....	204
Figura 205 – Introdução dos motivos geométricos	204
Figura 206 – Pintura artística realizada por Francisco Tamietti e Pedro Micussi na casa da Rua Aimorés	205
Figura 207 – Cartão postal colorizado por Francisco Tamietti	206
Figura 208 – Paredes da sala com divisões e aplicação de estêncil	207
Figura 209 – Detalhe do ornamento.....	207
Figura 210 – Detalhe dos motivos decorativos ligados à fauna e flora brasileiras	208
Figura 211 – Detalhe do teto da sala do Palácio da Liberdade.....	209
Figura 212 – Detalhe do forro da casa da Família Lodi (hexágonos e triângulos)	209
Figura 213 – Detalhe do Forro da Sala da Rainha com decoração utilizando folhas de acanto e flores	210
Figura 214 – Lâmina nº 26, com exemplos de brotos de folhas de acanto.....	211
Figura 215 – Lâmina nº 27, com exemplos de brotos de folhas de acanto.....	212
Figura 216 – Barrado com motivos de folhas de acanto.	213

Figura 217 – Lâmina nº 40, com exemplos de guirlandas e festones.	214
Figura 218 – Lâmina nº 40, com exemplos de guirlandas e festones	214
Figura 219 – Guirlandas com flores e frutas	215
Figura 220 – Tipologia de flor característica do artista Francisco Tamietti – Casa Rua Aimorés, 1486	216
Figura 221 – Tipologia de flor característica do artista Francisco Tamietti – Casa Rua Aimorés, 1486	216
Figura 222 – Detalhe da flor característica do artista Francisco Tamietti – Hospital Cassiano Campolina	217
Figura 223 – Detalhe da pintura do artista Francisco Tamietti – casa da Rua Aimorés, 1486.....	218
Figura 224 – Detalhe da pintura de Francisco Tamietti – Natureza morta – casa da Rua Aimorés, 1486	218
Figura 225 – Detalhe da pintura – Natureza morta do artista Francisco Tamietti – Hospital Cassiano Campolina	219
Figura 226 – Pintura decorativa em motivos florais	220
Figura 227 – Cabeça de tigre na pintura decorativa do salão principal do Palácio da Liberdade.....	221
Figura 228 – Golfinho na pintura do teto da sala do Museu das Minas e do Metal.....	222
Figura 229 – Teto da Casa da Rua da Bahia, 1726	223
Figura 230 – Grotesco encontrado na pintura decorativa do teto da casa da Rua Sergipe, 457	223
Figura 231 – Detalhe da pintura do teto da sala das sessões do Museu Mineiro	224
Figura 232 – Grotescos na pintura do teto do Parlatório – Palácio da Liberdade.....	224
Figura 233 – Valores segundo Mason (2002).....	235
Figura 234 – Valores segundo Lacerda (2012).....	237
Figura 235 – Valores do Patrimônio segundo Lacerda (2012)	238
Figura 236 – Teto elaborado por Guignard para a residência da artista Leda Gontijo	245
Figura 237– Detalhe do teto feito por Guignard.....	245
Figura 238 – Detalhe do teto feito por Guignard.....	246
Figura 239 – Pintura mural realizada pelo artista Guignard.....	246
Figura 240 – Adesivo distribuído em Belo Horizonte	255
Figura 241 – Cine Metrópole	256
Figura 242 – Destruição do Cine Metrópole	257
Figura 243 – Reportagem sobre a casa da Rua da Bahia, 1694.....	261
Figura 244 – Ficha de inventário dos bens culturais imóveis.....	263
Figura 245 – Segunda folha do inventário com os campos de descrição	264
Figura 246 – Detalhe da ficha – Características estilísticas	265
Figura 247 – Pinturas originais da casa da Rua Sapucaí, 127	266
Figura 248 – Após intervenção do inquilino	266
Figura 249 – Página de acesso ao Guia de Bens Tombados.....	273
Figura 250 – Guia de bens tombados com imagem em 3D.....	273

Figura 251 – Página inicial do site Guia do Bem	294
Figura 252 – Outras informações sobre o imóvel pesquisado	295
Figura 253 – Registros fotográficos das pinturas decorativas	297
Figura 254 – Esboço da inclusão das pinturas decorativas no Guia do Bem on-line.....	297
Figura 255 – Pagina inicial do site Minas 360°	298
Figura 256 – Visita virtual ao Museu de Minas e Metais.....	299
Figura 257 – Visita virtual ao Museu das Minas e do Metal.....	299

LISTA DE QUADROS

Quadro 1 – Identificação da Casa Santa Rita Durão.....	78
Quadro 2 – Identificação da Casa Paraíba.....	82
Quadro 3 – Identificação da Casa da Família Lodi.....	86
Quadro 4 – Identificação da Casa dos Agretti	92
Quadro 5 – Identificação do Salão Vivacqua	96
Quadro 6 – Identificação da Casa Sapucaí.....	99
Quadro 7 – Identificação da Casa Itajubá	113
Quadro 8 – Pinturas murais decorativas – 1896 a 1920.....	116
Quadro 9 – Identificação da Casa das Grades ou das Carambolas	120
Quadro 10 – Identificação da Casa da Bauxita.....	125
Quadro 11 – Identificação da Casa da Aimorés	126
Quadro 12 – Identificação da Casa da Rua da Bahia	132
Quadro 13 – Identificação da Casa Rosa.....	136
Quadro 14 – Identificação da Casa Villa Rizza.....	138
Quadro 15 – Identificação Palacete Falci.....	144
Quadro 16 – Identificação do Edifício da Bias Fortes	146
Quadro 17 – Pinturas murais decorativas – 1920 a 1940.....	148
Quadro 18 – Protótipo da inclusão das pinturas murais decorativas.....	296

SUMÁRIO

Introdução	20
Capítulo 1 – Pintura mural decorativa: o que se pode revelar, o que se apagou	24
1.1 Um breve histórico da pintura mural.....	24
1.2 Usos e funções ao longo da história	27
1.3 Sobre a história da pintura mural decorativa no Brasil.....	31
1.4 Uma história da pintura mural decorativa na nova capital	35
1.4.1 A transitoriedade de uma cidade moderna: Belo Horizonte	35
1.4.2 As pinturas murais decorativas nos interiores das casas: aquilo que se vê e aquilo que não se vê.....	40
1.4.3 Alpendres e varandas e os interiores das casas	47
1.4.4 Nas edificações públicas: a pintura como símbolo.....	61
1.4.5 A evolução de estilos arquitetônicos na história de Belo Horizonte e suas pinturas decorativas	65
Capítulo 2 – Mestres artistas e os vários modos de fazer	76
2.1 Pinturas decorativas – de 1896 a 1920	77
2.2 Pinturas decorativas – de 1920 a 1935	119
2.3 Pinturas decorativas – de 1935 a 1940	145
2.4 Mestres Artistas de uma capital moderna	151
2.5 Os vários modos de fazer: técnicas e materiais.....	174
2.6 Fingidos, estêncil, estampilhas e pintura artística: as artes aplicadas.....	178
2.6.1 Fingidos de madeira e mármore	178
2.6.2 Pintura a molde	185
2.6.2.1 A técnica do estêncil.....	185
2.6.2.2 A técnica da estampilha	190
2.6.2.3 Pintura artística.....	195
2.7 Ornamentos: origens, circulação e usos	202
2.7.1 Motivos decorativos	206
2.7.2 Formas naturais: o grotesco	222
Capítulo 3 – Sobre os valores do patrimônio: algumas considerações	226
3.1 Conceituando valor	226
3.2 Sobre a transformação dos valores do patrimônio	228
3.2.1 Da unidade de estilo à teoria contemporânea do restauro: a questão dos valores	230
3.2.2 Os valores dos bens patrimoniais: algumas definições.....	234
3.3 O valor encarnado nas pinturas murais decorativas: passado, presente e futuro.....	240
Capítulo 4 – As pinturas murais decorativas: protocolos colaborativos para preservação e acesso	248
4.1 As políticas de preservação do patrimônio eclético no Brasil: considerações	248
4.1.1 Belo Horizonte: os órgãos de patrimônio e as pinturas murais decorativas.....	252
4.1.2 A invisibilidade das pinturas murais decorativas	260
4.2 Patrimônio público x patrimônio privado: algumas questões sobre o tombamento	268

4.3 Ferramentas de difusão atuais de Bens Imóveis Tombados: Inventário e Guia de Bens Tombados	270
4.4 Propostas para divulgação e acesso as pinturas murais decorativas como ferramenta de preservação.....	274
4.4.1 Catalogação.....	274
4.4.2 Inclusão de pinturas Murais no Guia de Bens de Belo Horizonte.....	294
4.4.3 Vistas virtuais guiadas	298
Considerações finais.....	300
Referências	304
Anexo A – Quadro das casas com pinturas murais decorativas	311
Anexo B – Quadro das casas com pinturas murais decorativas - Belo Horizonte /1960 e 2020..	313
Anexo C – Listagem de mestres artistas.....	315
Anexo D – Mestres Artistas da Capital	317
Anexo E – Mapa das casas com pinturas decorativas (2020).....	320
Anexo F – Mapa das casas com pinturas decorativas (1960).....	321
Anexo G – Estilos arquitetônicos segundo Classificação Estilística proposta por Flávio Carsalade (2006).....	322
Anexo H – Ficha de inventário de bens móveis	323

INTRODUÇÃO

Esta tese trata das pinturas murais decorativas encontradas nas edificações públicas e privadas da cidade de Belo Horizonte, Minas Gerais, no período compreendido entre 1896 a 1940, quando predominava na arquitetura da cidade o estilo eclético. A cidade, que já nasce moderna, sofre transformações até hoje e as edificações guardiãs desse bem integrado vão sendo substituídas ao longo dos anos, provocando a perda de uma parte significativa dessa produção artística.

Durante meus 20 anos como restauradora de bens integrados, venho trabalhando na restauração de pinturas murais decorativas em diversas edificações na cidade de Belo Horizonte. Meu olhar sobre elas sempre foi o de desvelar, de tornar visível o que se encontra sob camadas e mais camadas de tinta. Ao longo desse percurso, algumas perguntas foram sendo feitas objetivando conhecer quem eram os artistas, de onde vieram, quais técnicas utilizavam e quais seriam os valores dessas pinturas para a memória e para a história da cidade.

Voltando ao momento em que o restaurador se depara com essa produção artística, questionou-se o porquê de as pinturas murais decorativas permanecerem ocultas, debaixo de várias camadas de tinta, ou escondidas dentro das casas e invisíveis aos olhos da cidade. O fato desse patrimônio ainda ser desconhecido pelos atores responsáveis por sua preservação levantou importantes questões para esta pesquisa: como assegurar que esse patrimônio seja preservado? Procurou-se, então, analisar qual o papel dos órgãos de patrimônio e como eles atuaram e atuam na proteção desse patrimônio. Ausentes das políticas de preservação do patrimônio, as pinturas murais decorativas mantiveram-se ocultas e longe dos olhos daqueles que deveriam zelar por sua preservação.

A percepção em torno dos valores do patrimônio vai se modificar de acordo com o momento histórico e o grupo de interesse que atua sobre esse patrimônio. Essa percepção gera impactos sobre o patrimônio, positiva ou negativamente, isto é, na sua preservação ou na sua extinção. Para que haja algum envolvimento da sociedade em relação à preservação de uma herança – histórica, artística ou afetiva –, é necessário que ela a reconheça como sua.

Tendo em vista essa afirmação, propõe-se discutir os valores das pinturas murais decorativas, objeto de pesquisa desta tese, buscando conhecer a sua trajetória e os valores que representam. Considerando que as pinturas murais decorativas são portadoras de valores, tanto no passado como no presente, o caminho percorrido por esses bens integrados ao longo de sua história e sua sobrevivência frente às transformações ocorridas na cidade de Belo Horizonte é de suma importância para a compreensão do lugar que essa arte ocupa na história dessa cidade.

Para construir esta tese, valeu-se da história da arquitetura, da teoria da restauração/conservação e da teoria dos valores, que deram subsídios para revelar os valores das pinturas decorativas. A arquitetura é aqui considerada como a pedra fundante da pintura mural decorativa, pois é ela que acolhe e protege a decoração pictórica. Portanto, não há como separar as pinturas decorativas da arquitetura que a abriga. Nem na teoria, nem na prática.

Com relação à arquitetura e à cidade, concorda-se com Castriota (CASTRIOTA, 2017, p. 10) que afirma que “a história dessa terra tem uma profunda relação com a Arquitetura”. Com o estabelecimento de uma nova ordem social, na qual um novo espaço é gestado, a arquitetura é a responsável por dar referências para a construção da identidade da nova capital. Porém, da mesma forma que a arquitetura se torna referência nessa construção, ela também permite que seja destruída ao longo da história da cidade, quando substitui o velho pelo novo, ou quando os valores econômicos sobrepõem a outros valores, como o histórico e o artístico.

A teoria do restauro deu suporte para entender como os valores do patrimônio foram se transformando ao longo da história, desde a antiguidade até a contemporaneidade. Para a construção da definição de valores, recorreu-se, neta tese, ao pensador Adolfo Sánches Vásquez, que, investigando problemas vinculados à Ética, apresenta a definição de valor enquanto relação entre sujeito, como ser social, e objeto. Considerou-se que essa relação é uma via de mão dupla, que só acontece quando há compreensão do momento em que ambos se encontram: o objeto, enquanto portador de significados, e o sujeito, enquanto aquele que os confere, ambos inseridos dentro de uma sociedade que os reconhece como tal.

Contemporaneamente, a questão dos valores torna-se central nas discussões sobre o patrimônio. Aprofundou-se essa discussão com base na pesquisa elaborada e executada pelo Getty Conservation Institute, projeto denominado AGORA, que investiga a relação entre a conservação de bens culturais – sítios arqueológicos e sua relação com os valores do patrimônio. Valeu-se também da contribuição de Norma Lacerda, que propõe uma outra leitura dos valores do patrimônio, a partir da teoria dos valores de Alois Riegl. Essa discussão deu subsídios para apontar os valores das pinturas murais decorativas para a memória e para a história da nossa cidade, levando-se em consideração os valores do passado, presente e futuro. Uma das hipóteses levantadas é a de que os valores atribuídos às pinturas murais decorativas no passado não foram suficientes para garantir a sua preservação.

Para construir a narrativa de que as pinturas murais decorativas são portadoras de valores capazes de garantir a sua preservação, este trabalho apresenta alguns dos mestres artistas, as técnicas utilizadas por eles na confecção das pinturas, o trânsito dos ornamentos utilizados por eles e os usos e as funções das pinturas decorativas nos interiores das casas, no

período do ecletismo, entre os anos de 1896 a 1940, período em que esse produto artístico é utilizado.

Inicialmente, esta pesquisa foi baseada nos trabalhos realizados durante mais de 20 anos como restauradora de bens integrados – pinturas murais decorativas – em edificações públicas e privadas, tombadas ou não pelo Patrimônio. Em um segundo momento, a pesquisa do professor Ivo Porto de Menezes, iniciada em 1954 e publicada, posteriormente, no livro *Belo Horizonte, residências, arquitetura*, deu muitas informações sobre as pinturas decorativas encontradas nas casas da Nova Capital. Em seguida, iniciou-se as buscas de registros documentais e fotográficos na Diretoria de Patrimônio Cultural e Arquivo Público da Cidade de Belo Horizonte, onde se encontram os dossiês de tombamentos dos imóveis. Essa escolha partiu do princípio de que o imóvel tombado arquitetonicamente tem seu interior preservado e, conseqüentemente, seus bens integrados. As edificações públicas serviram como base de comparação com as edificações privadas no que se refere aos artistas, às tipologias de ornamentos e às técnicas utilizadas.

Um dos desafios na realização desta pesquisa foi a invisibilidade desse patrimônio. Para Castriota (2009), as políticas de preservação trabalham sempre com a dialética entre lembrar e esquecer. Segundo o autor, para se criar uma memória, alguns aspectos da história são privilegiados em detrimento de outros, sendo que alguns permanecem na obscuridade. Escondidos entre quatro paredes, ausentes dos dossiês de tombamentos arquitetônicos, escassamente documentados ou com sua documentação descentralizada, não reconhecidos como produtos artísticos: assim esses bens integrados puderam ser esquecidos, abandonados e, conseqüentemente, condenados ao desaparecimento, invisíveis muitas vezes para os órgãos responsáveis pela preservação do patrimônio. Ao contrário do patrimônio arquitetônico, cuja desaparecimento é percebida e pode provocar reações da comunidade, esses bens invisíveis seguem sujeitos ao desaparecimento, sem muito alarde.

Este trabalho é apresentado em quatro capítulos. No capítulo 1 “Pintura mural decorativa: o que se pode revelar, o que se apagou”, procurou-se apresentar a história da pintura mural, seus usos e suas funções ao longo da história. Elaborou-se uma retrospectiva histórica sobre a utilização das pinturas murais decorativas no contexto brasileiro, no período da Nova República, quando o estilo arquitetônico predominante nessa época era o estilo eclético, estilo esse que introduz o uso da pintura mural decorativa nas edificações públicas e, posteriormente, nos interiores e alpendres das casas. Para chegar ao uso e às funções da pintura mural decorativa na cidade de Belo Horizonte, fez-se necessário voltar ao início da construção da cidade para entender como as transformações ocorridas na capital, ao longo de seus poucos anos,

interferiram ou não em sua preservação. Procurou-se estabelecer um diálogo entre os estilos arquitetônicos e as pinturas murais decorativas e sua utilização no período do ecletismo, que abrange o início da construção da cidade, de 1896 até 1940.

No capítulo dois “Mestres artistas e os vários modos de fazer”, apresentou-se as edificações públicas e privadas selecionadas para integrarem esta pesquisa, portadoras de pinturas murais decorativas em seu interior e representantes dos diversos períodos do ecletismo na cidade. Ao relacionar essas edificações foi possível aproximar dos principais mestres artistas que atuaram na Capital, das técnicas aplicadas, das tipologias de ornamentação e de sua circulação na elaboração dessas pinturas, objetivando conhecer os valores desse bem integrado.

No capítulo três, “Sobre os valores do patrimônio: algumas considerações”, busca-se, inicialmente, conceituar o que é valor e, posteriormente, analisar os valores do patrimônio, desde a Antiguidade até o presente. Para compreender como os valores do patrimônio foram determinantes na sua preservação, analisou-se essa transformação dentro da teoria do restauro, além de procurar identificá-los. Com a ampliação do conceito de patrimônio, que se estende do material ao imaterial, novos critérios e opiniões sobre os objetos foram sendo agregados, o que torna a determinação de valores mais complexa. Muitas vezes esses valores se sobrepõem, alteram-se ao longo da história, sofrem influência do contexto em que estão inseridos, portam significados que variam de acordo com a ótica do observador, seja ele um especialista, um historiador, um arquiteto, ou profissional do patrimônio. Esses valores são dados objetivamente, uma vez que são produzidos na interação entre o objeto, o sujeito e seus contextos e irão depender muito das políticas públicas de preservação. Ao identificar os valores das pinturas murais decorativas, levou-se em consideração os valores do passado e do presente.

No capítulo quatro, “Pinturas murais decorativas: protocolos colaborativos para preservação e acesso”, apresentou-se uma breve retrospectiva das políticas de preservação no Brasil e, mais especificamente, em Belo Horizonte, buscando compreender quais os valores que prevaleceram e prevalecem nas políticas de preservação desse patrimônio. E, finalmente, sugeriu-se algumas formas de preservação desse bem integrado através do acesso a ele e da sua difusão, objetivando a sua valorização tanto pela sociedade quanto pelos órgãos também responsáveis por sua preservação.

CAPÍTULO 1

PINTURA MURAL DECORATIVA: O QUE SE PODE REVELAR, O QUE SE APAGOU

1.1 Um breve histórico da pintura mural

As primeiras expressões sobre suporte mural foram as pinturas rupestres. Realizadas sobre pedras, os volumes e acidentes no suporte serviam como relevos para a figura pintada. Sulcos e linhas eram feitos com pigmentos negros e geralmente no interior das cavernas, mas também ao ar livre. No período Neolítico (5000 a 3000 a.C.), além do suporte rupestre, a pintura mural associava-se ao suporte arquitetônico. Sobre o muro de adobe – uma mistura de argila e fibras vegetais que secava rapidamente e formava o corpo do muro –, aplicava-se uma camada fina de argila branca e a pintura era realizada imediatamente sobre ela. Os pigmentos utilizados eram os naturais, como os ocre, o vermelho e o carvão vegetal (MORALES, 1998, p. 22).

Na Antiguidade, na Mesopotâmia (3200 a 539 a.C.), a técnica do adobe, com argamassa de cal ou de argila e cal, passa a ser mais utilizada. As decorações murais consistiam em esgrafiados¹ geométricos, aplicados em paredes mais finas que as de reboco de cal. Posteriormente, no Egito (3000 a 332 a.C.), utilizaram-se como suporte o adobe, o ladrilho, a pedra e a madeira. O ladrilho, para as residências domésticas e a pedra, para os edifícios mais monumentais. Nos muros de pedra polida, aplicava-se uma camada fina de gesso, sobre a qual eram aplicados os pigmentos em suporte seco e com distintos aglutinantes.

Na Grécia (2500 a 400 a.C.), no período pré-helênico,² uma camada mais espessa de argila com carbonato de cálcio recebia pintura com indícios da técnica do *fresco*.³ Nesse período histórico, conforme aponta Morales (1998), os pigmentos utilizados eram os óxidos, o ocre, o amarelo, o vermelho e o negro mineral. O pó de mármore era usado para dar mais volume ao reboco e retardar a secagem. Ainda de acordo com Morales (1998), as casas mais simples eram profusamente decoradas ao *fresco*. Nas ruínas encontradas, deduz-se que alcançaram um alto grau de perfeição técnica e artística no final do período Minoico.⁴

Nos murais etruscos (1000 a 500 a.C.), os pigmentos eram aplicados diretamente sobre a superfície. Somente no século V, aparece o reboco à base de cal e pedra, tipo brita, sem

¹ Esgrafiado é uma técnica que consiste em desenhar ou fazer desenhos com estilete, sobre uma superfície de decoração mural, que possui camadas superpostas de cores. Realiza-se fazendo a camada superior sobressair em determinados pontos para revelar a próxima camada de cor diferente. Para mais informações sobre esgrafiado, cf. CALVO, 1997.

² O período pré-helênico refere-se ao período da história da Grécia e do Oriente Médio, compreendido entre a morte de Alexandre, o Grande, em 323 a.C., a anexação da Península Grega por Roma, em 146 a.C.

³ *Fresco* é uma técnica de pintura mural que é aplicada sobre um reboco fresco e úmido, de modo que os pigmentos, adicionados em água, ou água de cal, são aglutinados devido à carbonatação do hidróxido de cálcio, que migra da base de preparação.

⁴ Período Minoico é o período aproximado entre os séculos XXX e XV a.C., na Grécia.

polimento. Influenciados pelos romanos e pelos helênicos, o tipo de reboco se diversifica e evolui para um *fresco* sobre superfície polida, com decorações imitando os veios das pedras mármore (MORALES, 1998).

Os romanos também utilizavam os muros das edificações como suporte pictórico. Inicialmente, o uso dos estuques imitando mármore proliferaram em colunas e paredes. Assim, Vitruvius (81 a.C. a 15 a.C.) escreveu no capítulo intitulado “Princípios instituídos pelos antigos” que:

Com efeito, a pintura apresenta-nos a imagem daquilo que é ou pode ser, tais como homens, edifícios, naves, bem como todas as coisas restantes de cujos corpos harmoniosos e distintos se retiram de figurada semelhança. Por isso, os antigos instituíram os princípios dos acabamentos, imitaram primeiro as variedades e as aplicações das placas de mármore e, depois, das várias possibilidades de distribuição das cornijas, molduras e bandas separadoras. (VITRÚVIO, 2001, p. 358)

E continua:

Dedicaram-se a imitar também as figuras dos edifícios, as saliências proeminentes das colunas e dos frontões; em lugares ao ar livre, como êxedras,⁵ devido ao tamanho das paredes, desenharam frentes de cena⁶ segundo os gêneros trágico, cômico ou satírico (VITRÚVIO, 2001, p. 359).

A pintura mural romana (750 a.C. a 600 d.C.) apresentava-se em quatro estilos diferentes, denominados helenístico, arquitetônico, ornamental e ilusionista (MORALES, 1998), todos influenciados pela tradição helenística.⁷ No primeiro estilo, helenístico, simulavam-se revestimentos de materiais ricos, como mármore e pedras. No segundo, o arquitetônico, utilizava-se a perspectiva, os falsos ornamentos como colunas e frisos, com a intenção de criar profundidade. No terceiro estilo, o ornamental, as cores eram mais apagadas e os adornos pequenos e em miniaturas. No quarto, o ilusionista, abusava-se das formas arquitetônicas idealizadas e carregadas pelo ilusionismo de colunas delgadas, balaustradas e decoração exuberante.

O acabamento era feito com polimento a cera, e azeites quentes eram utilizados para proteger as paredes. A cal era usada com sabão (aglutinante), sofrendo polimento no final. As

⁵ *Êxedra*, na arquitetura, refere-se a um amplo *átrio* ou *pórtico* semicircular com assentos cobertos ou expostos ao ar livre, que serviam de local para reunião e discussões dos antigos filósofos, oradores e literatos. Disponível em: <<https://aulete.com.br/%C3%AAxedra>>. Acesso em: 1 mar. 2020.

⁶ *Frontes de cenas* é o mesmo que cenários.

⁷ Tradição helenística é a tradição grega que foi levada às regiões que Alexandre, o Grande conquistou na Antiguidade.

pinturas eram feitas por artistas especializados, que executavam os trabalhos mais delicados como retratos, figuras e zonas arquitetônicas.

Na Idade Média, o suporte principal no mundo bizantino eram os ladrilhos, com uma base de preparação forte, grossa, capaz de absorver a umidade. Sobre o suporte, eram aplicadas camadas de argamassa, à base de gesso, composta de cal e areia, mesclada com fibras vegetais e pelos de animais. Nesse período, a técnica *a fresco* era encontrada descrita em manuais técnicos, conforme Morales (1998). Nos séculos seguintes até meados do século V, as pinturas murais, que imitavam mármore, foram muito utilizadas para substituir as pedras mármore, onerosas demais para serem utilizadas. Em igrejas, a pintura ilusionista tencionava recriar elementos da arquitetura, e a pintura figurativa e decorativa substituiu a utilização das pedras mármore no exterior das edificações.

No século XIV, na Europa, e em especial na Itália, as pinturas ainda eram executadas sobre muros e usava-se a *sinopia*.⁸ Cennino Cennini (1370-1440), em seu *Tratado de la pintura*, explica que quando se quer pintar sobre o muro, “que é o trabalho mais doce e delicioso possível”, deve-se preparar a superfície com areia e cal bem puras (MORALES, 1998, p. 37). Posteriormente, após a aplicação dos esboços, pintava-se sobre suporte úmido, *al fresco*, finalizando com a têmpera.

Além das técnicas descritas anteriormente – relevos do suporte mural –, também eram empregadas técnicas metálicas em prata e ouro, e gesso e estuque de cal e areia. Em meados do século XIV, os esboços eram transferidos para o suporte por meio da técnica do *spolvero*.⁹ Essa técnica consistia em utilizar uma boneca¹⁰ com pó de carvão que era passado sobre um papel seguindo o desenho que deveria ser copiado.

Nos séculos XV e XVI, já na Idade Moderna, os suportes pictóricos continuaram sendo os muros, porém empregavam-se perspectivas e proporções que passaram a dar mais complexidade aos desenhos e as composições plásticas. Nesse período, o *spolvero* era utilizado e o cartão, com o desenho em tamanho natural, era decalcado com punções, eliminando-se, assim, a *sinopia*. A têmpera passou a ser mais utilizada sobre o suporte seco.

Já no século XVII, as pinturas eram feitas utilizando-se o cartão, sendo o desenho gravado com punções sobre o gesso fresco. As punções garantiam que o desenho não se perderia

⁸ *Sinopia* é uma espécie de terra natural vermelho ocre (pigmento natural) utilizada no desenho preparatório para ser executado sobre o afresco. Disponível em: <<https://www.dizionario-italiano.it>>. Acesso em: 20 out. 2019.

⁹ *Spolvero* é a técnica utilizada para transferir o desenho para a parede utilizando um cartão perfurado.

¹⁰ *Boneca* é uma ferramenta básica para aplicação de pigmentos, vernizes antigos e lacas, que consiste em um pedaço de tecido de algodão recortado (um quadrado), com algodão seco e limpo em seu interior. Em seguida, junta-se as pontas do tecido e amarra-se com um pedaço de tecido ou barbante.

durante o processo de realização das pinturas. A pintura a óleo passa então a ser utilizada, assim como a caseína, que era preparada com gesso e cola. Destacam-se, nesse período, os esgrafiados utilizados na tradição muçulmana.

Passamos ao século XVIII, período em que se intensifica o uso de efeitos ilusórios – o *trompe d'oeil* –, juntamente com a imitação de pedras mármores e outros materiais. De acordo com Morales (1998), imitam-se as arquiteturas ilusórias, que são pinturas de caráter artificioso e teatral utilizadas pelos artistas. O estuque alcança seu auge e inicia-se o uso de papéis decorativos nos interiores das casas.

No século XIX, segundo a autora, a pintura mural continuou sendo feita sobre as paredes dos edifícios. Imita-se o Renascimento e o Barroco, e há um ecletismo nas técnicas. Usa-se a têmpera, óleos, encáusticas, caseínas e a aplicação de estuques decorativos nas fachadas, muitas vezes utilizados para imitar a pedra rústica. Esse tipo de estuque exigia maior domínio de ferramentas próprias para se alcançar o efeito desejado. O óleo também foi utilizado sobre pedra, objetivando aproveitar suas características e texturas, e sobre argamassa, tal qual as pinturas de cavalete. Surge também, nesse período, a pintura sobre tecido encolado¹¹ nas paredes.

Nos séculos XX e XXI, novamente a pintura mural retorna à cena urbana, porém sobre novos suportes e materiais: cimento, materiais sintéticos, sobre as quais se empregam os mais variados materiais, como as tintas acrílicas e vinílicas, além dos silicatos¹².

1.2 Usos e funções ao longo da história

Voltando ao início das primeiras representações artísticas executadas sobre muro, podemos dizer que há uma finalidade para esta arte ao longo da história. Na pintura rupestre, além de deixarem gravadas nas paredes e rochas cenas da vida cotidiana, como utensílios utilizados, animais, plantas e figuras geométricas, os povos primitivos buscavam na pintura representar seus valores e muitas de suas características enquanto grupo, além do seu auto reconhecimento (ISNARDIS, 2017, p.03)

Na China, no ano de 1700 a.C., a pintura mural se inicia e se estende até a Coreia e o Japão, tendo a função de ensinar a doutrina budista e ajudar o homem na prática da meditação. No antigo Egito, as pinturas que adornavam as câmaras funerárias e as paredes dos túmulos não eram feitas para serem adoradas, elas tinham a função de manter vivo aqueles que ali foram

¹¹ *Encolar* é manter unidas duas superfícies de modo permanente através do uso de um adesivo (cf. CALVO, 1997, p. 84).

¹² Silicatos são compostos que contêm silício, oxigênio e um ou mais metais.

enterrados. E o mais interessante é que, segundo Ernst Gombrich, historiador austríaco, a finalidade de tais pinturas era de plenitude, no sentido de perpetuação da imagem, e não da beleza.

O historiador salienta que os artistas desenhavam de acordo com regras restritas, assegurando que tudo o que era representado ali era posto com muita clareza, ou seja, “a tarefa do artista consistia em preservar tudo com a maior clareza e permanência possível” (GOMBRICH, 1989, p. 34). Para exemplificar essa ideia, ele apresenta o fragmento de afresco da representação do Jardim de Nebamun, encontrado em Tebas, em 1400 a.C., hoje no British Museum em Londres (Figura 1).

Figura 1 – O Jardim de Nebamun – fragmento de afresco



Fonte: WordPress. Disponível em: <<https://theywannabecool.files.wordpress.com/2012/10/o-jardim-de-nebamum-arte-egipcia.jpg>>. Acesso em: 11 jun. 2021.

Arquiteticamente, as pinturas pareciam se encaixar nos lugares certos, como se obedecessem a uma determinada lei, denomina “estilo”. As regras que compunham esse estilo tornavam a pintura harmônica, equilibrada e estável. Sobre os artistas, os mesmos deveriam incorporar essas regras, que eram bastante rigorosas, e que deviam ser aprendidas desde muito jovens (GOMBRICH, 1989, p. 38).

Em Creta, no Egito Antigo, as pinturas murais representavam a natureza e sua relação com o homem. Essas pinturas eram realizadas em edifícios públicos e vivendas. Essa tradição continuou até a época helenística e romana. Na Grécia Antiga, os artistas, anteriormente vinculados a regras rígidas, começaram a utilizar de seus próprios olhos e a buscar inspiração na natureza. Passam a ter consciência de seu trabalho e, embora ainda vistos como artífices, segundo o autor, despertam interesse pelo seu trabalho como obra de arte.

A pintura mural ganha maior expressão nas cidades de Herculano e Pompéia, na Itália, cidades de veraneio habitadas por famílias abastadas, onde quase todas as vilas e casas recebiam pinturas murais, colunatas e galerias ilustradas, imitações de quadros emoldurados e cenários. Também era possível encontrar naturezas mortas, animais, pinturas de paisagens, inovações do período helenístico.

Em Roma, a pintura mural alcança os interiores das basílicas, uma vez que o uso de imagem na religião ressurgiu e suscitou disputas nas formas de representação. Para os primeiros cristãos, não haveria estátuas que representassem as figuras bíblicas, e, ao que tudo indica, isso aconteceria por serem parecidas demais com as imagens esculpidas de ídolos pagãos, até então condenados pela Bíblia. Com o Papa Gregório Magno, no século VI, a pintura mural “pode fazer pelos analfabetos o que a escrita faz pelos que sabem ler” (GOMBRICH, 1989, p. 95). Na Idade Média, a pintura mural serviu também para transmitir aos irmãos de fé o conteúdo e a mensagem da história sagrada. A arte, nesse período, servia às ideias religiosas, e assim continuou até o início do Renascimento.

Com o Renascimento, houve uma busca de renovação e, na Itália, outra descoberta no campo das artes dominou os séculos subsequentes: a perspectiva, guiada por leis matemáticas, que aumentava a ilusão de realidade. Com isso, pintores e mecenas ficaram fascinados pela ideia de que a arte poderia refletir um fragmento do mundo real. Segundo Gombrich (1989), artistas como Giotto e Masaccio realizaram uma série de pinturas murais, criando cenários com tal perspectiva, nos quais as figuras pareciam se movimentar como se estivessem vivas.

Há nesse período também uma mudança no status do artista que deixa de ser um artífice entre outros artífices, ganham autonomia e passam a ser chamados pelos mecenas para executarem pinturas murais em igrejas e edifícios como forma de perpetuar o seu próprio nome e “de adquirir um monumento para dignificar a existência terrena” (GOMBRICH, 1989, p. 218).

No início do século XVIII, os artistas italianos eram considerados excelentes decoradores de interiores, podendo transformar qualquer salão de palácio ou mosteiro em uma grande cena pictórica. Porém, no final do século XVIII, mais precisamente após a Revolução

Francesa, que pode ser considerada como um ruptura nas tradições, há uma mudança na relação do homem com a arte (GOMBRICH, 1989, p. 380). A primeira mudança sentida na pintura seria a adoção de temas que, até então, eram baseados em episódios religiosos e lendas de santos. Com a Revolução Francesa, temas como a pintura histórica passam a ser contempladas e outros temas considerados um ramo secundário da arte, como a pintura de paisagem, passam a ser valorizados. “Artistas que pintavam cenários de casas de campo, jardins ou panoramas pitorescos, não eram considerados verdadeiros artistas” (GOMBRICH, 1989, p. 388). Essa visão muda graças ao espírito romântico do final do século XVIII, na Europa.

Com a Revolução Industrial, o artesanato é substituído pela produção mecânica, provocando reflexos na arte. O declínio do artesanato advindo da produção por máquinas dos ornamentos, que outrora tinham um significado, faz com que artistas e críticos de arte buscassem a regeneração da arte através da busca de uma arte nova. Novos materiais e novos ornamentos foram utilizados pelos arquitetos, como o ferro e aço. A decoração de interiores cai em declínio e as casas tornam-se mais limpas e mais iluminadas.

São os pintores da América Latina que trazem de volta a pintura mural no século XX. É no México que a pintura mural ressurge, com a Revolução Mexicana, em 1910. Um grupo formado por ideólogos da revolução consideravam o momento oportuno para a efetivação de uma nova ordem nacional, que incorporasse social, cultural, política e econômica as populações indígenas. Segundo Beauclair (2005, p. 3), o movimento muralista atuava no sentido da construção do significado do nacionalismo mexicano, cujas narrativas evidenciavam a proposta de uma arte política de caráter público, oposta a tradição europeia de uma pintura de cavalete, emergente na América Latina nos idos de 1920. Considerada como um dos movimentos mais importantes da história das artes plásticas ibero-americana, a Revolução Mexicana teve como protagonistas Diego Rivera, José Clemente Orozco e David Alfaro Siqueiros. O movimento muralista definiu diretrizes políticas de atuação e um projeto estético de arte vinculada à história e à origem indígena da sociedade mexicana. Esse projeto estético tinha a intenção de recuperar a autenticidade histórica da utilização da representação visual das populações indígenas pré-hispânicas.

Assim, em 1941, o muralista mexicano David Alfaro Siqueiros chegou ao Chile para divulgar e difundir uma arte que alcançasse a todos. Graças ao apoio governamental, Siqueiros organizou cursos específicos na Escola de Belas Artes que passaram a ser multiplicados por artistas que utilizavam essa técnica, mas que sempre estiveram à margem dos meios acadêmicos. Os temas e motivos muralistas eram ligados ao despertar das classes trabalhadoras e sobre o valor do homem comum. Os muros de escolas e espaços públicos começaram a receber

essa arte, ainda não configurada como uma luta popular. Nos anos de 1960, a pintura mural começou a tomar forma enquanto movimento ideológico do proletariado organizado, que utilizava essa arte como canal de comunicação alternativo e acessível para se chegar à maioria da população. Nesse contexto, o muralismo ajudou a consolidar e fortalecer a política partidária e o apoio da maioria das classes trabalhadoras dos partidos de esquerda.¹³

Ainda no Chile, em 1963, pouco antes das eleições presidenciais, o partido comunista começou uma nova etapa do muralismo nacional, que culminou na formação de brigadas muralistas organizadas, autogestionadas e coletivas, que transformaram por completo a forma de conceber um mural e o objetivo desse para a sociedade. Segundo Cobos (2009), a autoria individual do pintor desaparece dentro da coletividade, e as temáticas voltam-se exclusivamente para o acontecimento político. A grafia muda radicalmente, e cada uma das brigadas adota uma estética particular que tem relação com a intenção política, com a ideologia e o projeto político para o país. Após o golpe de estado no Chile, a rígida política de dominação significou por vezes a morte do mural social como expressão popular no país.

No Brasil, segundo Mário Pedrosa, a pintura mural não teve esse caráter de movimento social, como no México e no Chile. Porém, tiveram uma “funcionalidade nacional”, conforme explica Mario de Andrade, citado por Pedrosa no livro *Dos murais de Portinari aos espaços de Brasília*, publicado em 1981 (PEDROSA, 1981, p. 14) Os afrescos de Cândido Portinari no Ministério da Educação realizados em 1938, encomendados por Gustavo Capanema, deveriam representar dois momentos na formação histórica do Brasil: o processo de colonização (marcado pela chegada de Tomé de Souza e os jesuítas em 1549) e o Estado Novo. Segundo ao autor, Portinari nunca viu nesses afrescos “apenas uma realidade a exprimir, mas antes talvez a interpretar” (PEDROSA, 1981, p. 15). Nota-se, portanto, que para além de ter a tarefa de afirmar essa transição entre os regimes, as pinturas murais retratavam, de modo singular, a visão do artista sobre o mundo, seja ele Portinari ou Caribé, outro grande muralista que retratou nos painéis de edificações públicas e privadas, nos anos de 1960, a religião, os povos originários e nossas riquezas.

1.3 Sobre a história da pintura mural decorativa no Brasil

Antes de falar como a pintura mural chegou ao Brasil, esclarecemos que adotamos, a partir daqui, a terminologia *pintura mural decorativa*, uma vez que ambas denominações, *mural* e *decorativa*, representam as pinturas encontradas nos interiores das edificações públicas e

¹³ Para saber mais sobre o Muralismo no Chile, cf. PINOCHET COBOS, 2009.

privadas que são objetos dessa pesquisa. Mural por serem feitas na parede, em sua maioria sobre alvenaria, conforme definição dada no início deste capítulo, e decorativas porque têm a função de complementar o ambiente, embelezar e valorizar a arquitetura interna a que estão subordinadas, além de outras funções.

Segundo Valle (2010), durante o século XIX, há um aumento na produção e na utilização da pintura mural decorativa na Europa. Alemanha e França foram os primeiros países a utilizá-la e, a partir de 1870, o restante da Europa e América do Norte. Isto se deu na chamada *Belle Époque*, período que se estendeu de 1871, término da Guerra Franco Prussiana, a junho de 1914, início da Primeira Guerra Mundial. Segundo o historiador Philip Blom (2015, p. 15-16), no período compreendido entre 1900 e 1914 há um clima de euforia, misto de angústia e vertigem, quando as sociedades sofrem uma transformação. Foi um período marcado por avanços nas áreas da ciência, tecnologia, urbanização, saneamento básico, dentre outros. A produção em massa entra para a vida cotidiana, e há a ascensão de novas categorias profissionais, como os engenheiros e os tecnocratas, e a ascensão de novas classes urbanas. Indagamos, então, por que na *Belle Époque* a pintura mural decorativa se difundiu nesses lugares? Seria a ascensão de classes privilegiadas?

Neste período, e logo após a implantação do Novo Regime, na Primeira República (1889-1930), o Brasil manteve uma relação muito próxima com aqueles países e, sob essa influência, surgiram aqui essas mesmas pinturas nas edificações públicas e privadas (VALLE, 2007).

A utilização da pintura mural decorativa se deu nas edificações em estilo eclético, pois o estilo neoclássico, até então vigente no país, era associado à monarquia e a Pedro II, e, portanto, não representavam o Novo Regime. Segundo Salgueiro (2002), em seu artigo “A arte de construir a nação: pintura de história e a Primeira República”, é necessário demarcar o novo período como um período de renovação e de modernização, e dar a ele essa identidade.

O fato de essas representações se manifestarem nas edificações ecléticas poderia estar relacionado à busca, através desse estilo, de um estilo nacional, que expressasse a identidade cultural do país, especialmente em prédios públicos com fins político-administrativos.

Essa almejada identidade nacional seria fortalecida pelas imagens daqueles reconhecidos como heróis, da história da nação, adequadas à doutrinação ideológica como pontuado por Salgueiro (2002):

Nas democracias liberais, assim como nos países socialistas do século XX, uma arte para atingir o público ganhou espaço conforme se ampliaram a própria ideia de público e o tamanho do Estado. Em prédios públicos, amplas

paredes vieram a abrigar uma ação didática sobre a consciência coletiva no plano simbólico, visando despertar o sentimento patriótico (SALGUEIRO, 2002, p. 5).

A utilização das pinturas murais decorativas para fins de exaltação de um novo regime político, ocorreu em várias cidades. No Rio de Janeiro, capital da República, esse processo iniciou-se com a transferência do Palácio do Itamaraty para o Palácio do Catete, no governo de Prudente de Moraes. Este edifício recebe várias reformas e o brasão das Armas da República, no lugar do brasão da família (SALGUEIRO, 2002). A partir das reformas do Palácio do Catete, vamos encontrar uma sequência de edificações para fins administrativos sendo reformadas ou construídas, associando arquitetura e pintura decorativa de interior a “uma produção artística simbólica de exaltação da nação e culto patriótico” (SALGUEIRO, 2002, p. 5).

O Palácio do Catete com as alegorias de águias, símbolo da família do Barão de Nova Friburgo, foram substituídas por alegorias representando a República, sugerindo a queda dos poderes oligárquicos (Figura 2 e 3).

Figura 2 – Palácio do Catete com esculturas das águias



Fonte: Acervo Museu da República. Foto: Marc Ferrez, 1897. Disponível em: <<http://museudarepublica.museus.gov.br>>. Acesso em: 29 out. 2020.

Figura 3 – Palácio do Catete com esculturas alegóricas representando a república



Fonte: Acervo Museu da República. Foto: Marc Ferrez, 1897. Disponível em: <<http://museudarepublica.museus.gov.br/>>. Acesso em: 29 out. 2020.

Essa produção artística simbólica buscava expressão na escultura, nas pinturas e nas artes aplicadas, mas manifestava-se principalmente nas pinturas de painéis decorativos nos interiores das edificações – denominada como pintura de história conforme define Salgueiro (2002). A autora baseia-se nos documentos sobre a obra de Antônio Parreiras (1860-1937), considerado um dos maiores pintores desse gênero de arte: a pintura histórica. Além de Parreiras, artistas como Rodolfo de Amoedo, Henrique Bernardelli e Eliseu Visconti, também citados por ela, tiveram papel significativo na aplicação desse gênero de pintura.¹⁴

A pesquisadora Valéria Salgueiro, logo na epígrafe de seu artigo, traz uma citação de Antônio Parreiras que explica a função que essa decoração pode ter: “[...] a pintura da história é um livro que pode ser lido mesmo pelos que não sabem ler, e de incisiva e duradoura retenção espiritual” (PARREIRAS, s.d. *apud* SALGUEIRO, 2002, p. 3), como acontecia nas igrejas, onde as imagens narravam a história de Cristo, podendo serem lidas por todos. Uma outra função da pintura decorativa era ajudar a construir e dar visibilidade ao Novo Regime, tendo assim uma função também ideológica e doutrinária.

Iconograficamente, havia uma temática inspirada na história do Brasil, no uso de alegorias e ornamentos baseados na fauna e na flora brasileira e, também, em decorações em estilo marajoara (VALLE, 2010). Nos grandes painéis e quadros criados para ornar as edificações públicas, momentos significativos da história do Brasil eram pintados, sendo que muitos deles se encontram nas sedes dos governos ou em atuais museus históricos. Valle (2010)

¹⁴ Valéria Salgueiro (2002) procura focalizar a produção artística brasileira na construção da nação republicana.

cita como exemplo as pinturas de grandes dimensões que se encontram no Palácio Tiradentes, no Rio de Janeiro. Ainda no Rio de Janeiro, por volta de 1884, o edifício da Ilha fiscal, construído pelo engenheiro italiano Adolfo José Del Vecchio, recebeu em suas paredes uma das primeiras pinturas decorativas realizadas por Frederico Steckel, pintor alemão que chega ao Brasil na virada do século.

Nas residências, a utilização da pintura mural decorativa também passa a ser utilizada por uma classe privilegiada, motivada pela necessidade de se imitar aquilo que mais se aproximava dos palácios, das sedes do poder público e também das igrejas.

1.4 Uma história da pintura mural decorativa na nova capital

A introdução da pintura mural decorativa em Belo Horizonte se dá da mesma forma que no Brasil, porém com algumas especificidades por ter sido uma cidade dita planejada, isto é, concebida a partir de um plano urbano, de inspiração higienista, no final do século XIX. Esse plano objetivava o deslocamento da capital de Minas Gerais de Ouro Preto, cidade que representava as velhas forças oligárquicas ligadas à mineração, para uma nova cidade. Essa deveria ser capaz de representar e fortalecer as novas forças republicanas ligadas à economia agroexportadora. A escolha de sua localização recaiu sobre um simples arraial, denominado Curral D'El Rey.

Dentro dos princípios higienistas, a execução do Plano Original de Belo Horizonte, concluído em 1895, determinaria a destruição do Arraial do Curral D'El Rey:

Assentada sobre um belo planalto, defendido contra os ventos agrestes e frígidos do sul pela Serra do Curral possuía belas e ricas pastagens, férteis terras de lavouras verdejantes e umbrosos pomares, com riachos de água magníficas. O arraial era formado por pequenas casas baixas, quase todas alvadias, com seus terrenos divididos por muros de taipa ou adobes ou por cercas de madeira (BARRETO, 1995, p. 167).

Em seu lugar seria erguida a nova capital de Minas, a capital da Minas avessa ao passado imperial, oligárquico e minerário: nem uma Ouro Preto, nem um Arraial, mas um Belo Horizonte. Um novo horizonte – político, social, econômico – seria desenhado pelo plano urbano, pelo traçado de ruas e avenidas, pela arquitetura da cidade.

1.4.1 A transitoriedade de uma cidade moderna: Belo Horizonte

Para vários autores do campo da Arquitetura e Urbanismo, uma das marcas da nova capital de Minas Gerais é a sua transitoriedade, uma característica que tem início com a destruição do velho Arraial do Curral D'El Rey para a construção de uma nova capital. Esse

processo de transitoriedade, denominado por Magalhães e Andrade (1998, p. 46) “autofágico”,¹⁵ transformou a capital em uma cidade marcada pela demolição/ construção/ demolição/ reconstrução. Isso fez com que muitos lugares fossem reduzidos a registros fotográficos ou a notas de desolação por parte de seus habitantes. Dentre esses lugares de memória estão algumas das casas estudadas nesta pesquisa, que foram destruídas e, com elas, também suas pinturas murais decorativas.

Considerada uma cidade capaz de acolher o moderno, mas que, nesse processo, torna-se “infiel a si mesma” (CASTRIOTA, 1998, p. 14), Belo Horizonte foi condenada, desde a sua fundação, a não acumular memória (ANDRADE; MAGALHÃES; 1998). O arquiteto e pesquisador Flávio Carsalade (2006) afirma que Belo Horizonte nasceu e cresceu sob a égide da transformação e da modernidade. Esse caráter definiu não apenas o que gerou a nova capital, “mas tudo que fizeram com ela ao longo de cem anos. Ela foi destruída e reconstruída com igual voracidade” (CARSALADE, 2006, p. 15).

O que nos interessa aqui é realçar tal caráter, e não recontar a história da formação de Belo Horizonte, já tratada por tantos autores no campo da Arquitetura e do Urbanismo.¹⁶ Interessa-nos, a partir disso, compreender em que o processo de formação dessa cidade moderna trouxe especificidades à produção, aqui, da pintura mural decorativa.

Foi o engenheiro Aarão Reis que assumiu a função de chefiar a construção da nova capital, o que deveria se dar em quatro anos, uma missão que considerava penosa. Positivista, o chefe da Comissão Construtora da Nova Capital de Minas seguiu a linha de Miguel Lemos, que seria, à época, um dos futuros líderes do positivismo brasileiro. Nessa linha, Aarão Reis foi um homem voltado para o progresso, para o amor à humanidade e para bem público (SALGUEIRO, 1997).

Segundo Andrade e Magalhães (1998), a vertigem do novo, caracterizada por nossa formação colonial, fez com que nos tornássemos mais apegados aos valores de mudança do que aos de permanência. Além disso, como ressaltam os autores, o projeto traçado, na época, para a nova capital, era pautado pela legenda positivista de ordem como meio e progresso como meta, e marcava o destino transitório dessa cidade nascida sobre os escombros de outra.

¹⁵ Sobre essa autofagia, cf. ANDRADE; MAGALHÃES, 2017, p. 31-72.

¹⁶ Em 1995, edição republicada, no livro *Bello Horizonte: memória histórica e descritiva*, Abílio Barreto revela fatos ocorridos e dados que descrevem toda a história da mudança da capital e da construção de uma capital moderna, fonte documental imprescindível na compreensão da formação da cidade. Além de Barreto, outra referência importante é o livro já citado *Arquitetura da Modernidade*, organizado por Leonardo Barci Castriota e publicado em 2017.

Heliane Angotti Salgueiro (1997), em seu livro sobre Aarão Reis, relata que o ato de desapropriação das propriedades do Arraial do Curral D’El Rey – cujo nome logo seria modificado para Arraial do Belo Horizonte, apagando-se, assim, da paisagem como da imaginação, tudo que se referisse a curral e a rei – foi um ato arbitrário, legitimado por lei. Com as desapropriações, iniciava-se a radical transformação da morfologia urbana e da dinâmica do espaço ocupado, desorganizando a frágil economia local e a vida dos moradores, reduzidos a proprietários obrigados a abrir mãos de suas propriedades, e, fatalmente, a migrantes.

Sobre essas desapropriações, Salgueiro (2007) retoma as palavras de Aarão Reis, originalmente publicadas no compêndio de Direito Administrativo, em 1895, na *Revista Geral do Trabalhos da Comissão Construtora da Nova Capital*:

Os terrenos do arraial do Belo Horizonte eram em grande parte de propriedade particular, que teriam de ser desapropriados para o levantamento da projetada cidade, tornando-se por isso, sob o ponto de vista econômico e administrativo mais difícil e onerosa minha missão, não só por terem de ser aumentados os dispêndios com a desapropriação de mais de 400 propriedades, a maior parte edificadas e cultivadas, como pelo embaraço que teria de encontrar na relutância de seus proprietários, que se veriam forçados a emigrar dentro de curto espaço de tempo, abandonando os seus lares, plantações e hábitos de longa data (SALGUEIRO, 1997, p. 99).

A destruição do antigo arraial ocorreu de forma tão completa, que eliminou daquela localidade, além das construções antigas, seus habitantes, “não sobrando pedra sobre pedra do antigo arraial. Tudo haverá de ser novo” (ANDRADE; MAGALHÃES, 1998, p. 46).

Mesmo antes da ida da Comissão Construtora para o Arraial, já havia uma preocupação por parte dos habitantes quanto ao futuro que “se rasgava para a sua modestíssima terra natal” (BARRETO, 1995, p. 335). Preocupados com o destino que lhes estaria reservado, havia um receio de terem que abandonar as suas propriedades e as casas onde haviam nascido. No entanto, sabiam que esse fim seria quase certo, uma vez que a nova capital não deveria ser instalada num arraial (BARRETO, 1995), nem seria ela habitada por velhos moradores. Com a nova ordem urbana imposta àquele território, a permanência, a duração e a estabilidade das coisas também seriam coibidas.

Nova a Belo Horizonte, velho o Arraial... Nem mesmo os edifícios religiosos, alguns dos poucos resistentes à destruição do velho Arraial para a construção da nova cidade, resistiriam. O célebre Pedro Nava (1985), escritor e médico, em sua bibliografia baseada em memórias enquanto aluno de medicina e morador da nova capital, compartilhou com o leitor algumas de suas aflições. Em “Beira Mar”, expressou sua indignação com a destruição das

igrejas que existiam na época do Curral D’El Rei e falou sobre a destruição da Matriz e da construção da outra igreja, considerada por ele um “monstrengo”.

No seu centro, nessa época ainda estavam de pé as duas igrejas da Boa Viagem, a velha, do Curral, que era linda e a nova, gótica, que ia se mostrando cada dia mais horrenda e falsificada. Não sei de quem foi a ideia de substituir o monumento do século XVIII pelo monstrengo que está lá hoje. Nessa ocasião a primeira estava sendo demolida e a recente já em funcionamento posto que ainda para concluir. Vi com meus olhos, esses meus olhos que a terra há de comer, o velho templo já sem telhado e sem seus arquivos postos fora na sacristia meio derrubada onde o sol e a chuva acabavam com aquela papelada testemunho dos casamentos, batizados e morte dos cedralenses. [...] O teto pintado da parte correspondente às vizinhanças do altar mor cada tábua com um pedaço (meia cara, olhos, mãos, pescoço, palmas, chaves, livros, rosários, escapulários, mantos de santos) (NAVA, 1985, p. 226).

A sanha destruidora/renovadora não pararia por aí e logo atingiria a recém-construída cidade, tendo como alvo seus novíssimos monumentos. Ainda no texto “A formação da cidade”, Andrade e Magalhães nos lembram dos espaços belo-horizontinos subtraídos de nossas memórias, substituídos por novas edificações. Foram elencados por eles: o Parque Municipal, reduzido a um terço de seu tamanho original (Figura 4); o prédio dos Correios (Figura 5), demolido para a construção do Edifício Sulacap, posteriormente descaracterizado; o primeiro Mercado (Figura 6), demolido para a construção da Feira de Amostras, por sua vez, demolida para a construção da Estação Rodoviária; o Primeiro Fórum, demolido para a construção do Instituto de Educação; o Teatro Municipal, descaracterizado e, posteriormente, demolido, já como Cine Metrópole, para a construção de um banco. O texto citado é de 1998, mas a sequência de destruições/renovações parece nos incitar o mesmo sentimento experimentado pelos moradores do Arraial do Curral D’El Rey. A cidade onde nascemos não envelhece.

Figura 4 – Área original do Parque Municipal e seus espaços subtraídos ao longo de sua história



Fonte: Curral Del Rey. Disponível em: <<http://curraldelrei.blogspot.com.br>>. Acesso em: 20 out. 2020.

Legenda: Realizado por Alessandro Borsagli por meio de plantas cadastrais, respectivamente, dos anos de 1895, 1928 e 2009, através de mapa de satélite.

Figura 5 – Antigo Prédio do Correio



Fonte: Biblioteca Digital do Estado de Minas Gerais. Disponível em: <<http://www.bibliotecadigital.mg.gov.br>>. Acesso em: 9 mar. 2018.

Figura 6 – Fachada do primeiro mercado de Belo Horizonte (1900)



Fonte: Biblioteca Digital do Estado de Minas Gerais. Disponível em: <<http://www.bibliotecadigital.mg.gov.br>> Acesso em: 9 mar. 2018.

Nas memórias de Pedro Nava (1985) descobrimos sua indignação também com o desaparecimento do Prédio do Correio, por ele considerado um dos monumentos mais belos da cidade.

O prédio ocupado pelo antigo Correio era uma linda edificação, que ficava dentro do triângulo formado por Bahia e Tamoios e à frente, pela Avenida Afonso Pena. Era róseo, de arestas pintadas de branco, alternando largos janelões com elegantes janelas finas. Tinha porão habitável, dois pisos e seu maior requinte estava no vestíbulo cuja altura era a dos seus dois andares

juntos. As escadas e a galeria circundante superior eram uma serralheria tão graciosa como as antigas e muito semelhantes, as cariocas, da *Garnier e da Torre Eiffel*, na velha rua do Ouvidor. O magnífico exemplar da *belle époque* foi derrubado para dar lugar a um arranha céu (NAVA, 1985, p. 6).

No entanto, não é apenas na capital mineira que esse processo ocorre. Claude Lévi-Strauss (1996), em *Tristes trópicos*, atenta sobre as cidades do Novo Mundo, que, como Nova Iorque, São Paulo, dentre outras, impressionam pela “ausência de significados”. “Não existem vestígios: a ausência deles é o que dá o significado” (LEVI-STRAUSS, 1996, p. 91). As cidades foram construídas para se renovarem de forma rápida, tal qual foram erguidas, sem deixar vestígios.

No momento em que surgem, os novos bairros nem sequer são elementos urbanos: são brilhantes demais, novos demais, alegres demais para tanto. [...] Após um período de vida, suas fachadas descascam, o estilo sai de moda, o ordenamento primário desaparece sob as demolições. Não são cidades novas contrastando com cidades velhas, mas cidades com ciclo de evolução curtíssimo comparadas com cidades de ciclo lento (LEVI-STRAUSS, 1996, p. 91).

Assim como o caráter de nossa modernidade, tão particularmente arraigado na Belo Horizonte nascida sob sua égide.

Ora, estamos aqui, por meio desses autores, falando de monumentos, de edificações e espaços públicos. Se assim foi com esses edifícios excepcionais, imaginem com o casario. Essa autofagia produziu, entre nós, um apagamento da história e da memória, consumindo aquilo que permite sua transmissão entre gerações, aquilo a que chamamos *patrimônio*.

1.4.2 As pinturas murais decorativas nos interiores das casas: aquilo que se vê e aquilo que não se vê

As casas do Arraial eram simples, baixas, com paredes de barro, adobe ou de taipa de pilão. Essa simplicidade pode ser vista no registro fotográfico da Rua do Capão (Figura 7) e no registro da Comissão Construtora da Nova Capital, em frente à moradia denominada casa nº 176 (Figura 8). Essas casas foram demolidas e substituídas por outras mais modernas

Figura 7 – Rua do Capão (1895)



Fonte: Arquivo Público da Cidade de Belo Horizonte.

Figura 8 – Comissão Construtora em frente à casa nº 176



Fonte: Museu Histórico Abílio Barreto.

Belo Horizonte foi concebida em traçado xadrez, com ruas e avenidas largas e com vias de circulação que lembram a tradição europeia neoclássica. Foi previsto no projeto original que a cidade se estruturaria em três setores: urbano, suburbano e rural. Na zona urbana, estariam o centro administrativo, comercial e os bairros residenciais com ruas e avenidas largas limitadas pela avenida de contorno. Já a área rural teria ruas mais estreitas, que abrigariam chácaras, quintais e sítios arborizados e haveria a instalação de núcleos de colônias agrícolas para abastecimento coletivo (SALGUEIRO, 1987).

Para que a ordenada e moderna cidade fosse erguida, era necessário que suas “ruas tortuosas e estreitas”, bem como suas casas “baixas e deselegantes” fossem destruídas (BARRETO, 1995). As desapropriações iniciaram no final de 1894, quando começou a ser implantado o novo traçado da cidade, e foram até 1897, ano de sua inauguração. Essas propriedades foram adquiridas pelo Estado e entregues à Comissão Construtora da Nova Capital. Eram aproximadamente 400 propriedades, cuja maioria seria destinada aos funcionários públicos que vieram da antiga capital, Ouro Preto, tão contrariados como os curralenses.

Na fotografia abaixo, podemos ver algumas das casas que foram construídas nos terrenos desapropriados, destinadas aos funcionários públicos em 1896 (Figura 9).

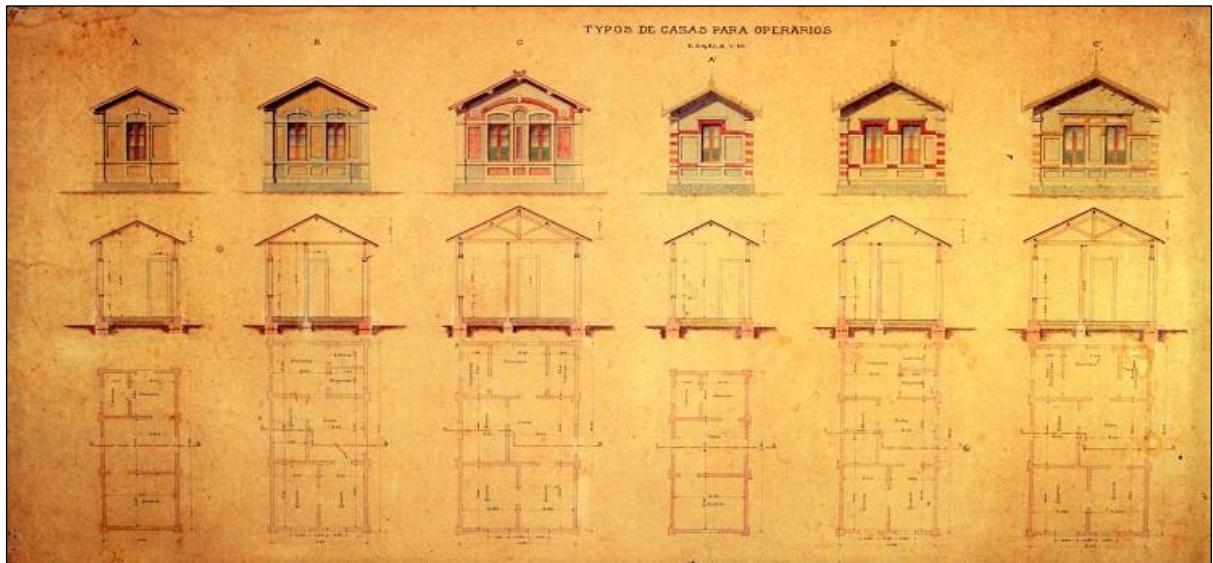
Figura 9 – Vista das primeiras casas dos funcionários públicos em 1896



Fonte: Acervo da Comissão Construtora da Nova Capital. Arquivo Público da Cidade de Belo Horizonte.

O Decreto nº 818, de 15 de abril de 1895, versava sobre a regulamentação para a construção das casas para os funcionários públicos e determinava a tipologia das casas a serem construídas e ocupadas (BARRETO, 1995). No art. 4, parágrafo único, desse decreto, foi determinado que os tipos de casa seriam correspondentes as seis classes de valores determinados, tendo em vista os vencimentos anuais dos funcionários. Assim, a categoria seria vinculada à tipologia das casas (Figura 10).

Figura 10 – Casas tipo para operários – Projeto Edgar Nascentes Coelho



Fonte: Arquivo do Museu Histórico Abílio Barreto.

Um ano após o início do projeto, Aarão Reis abandona a chefia da construção da cidade. Com a saída do engenheiro-chefe, assumiu o engenheiro Francisco Bicalho, que realizou modificações na construção das casas de modo a abrir um pequeno precedente na padronização dos tipos, reforçando, assim, a influência da identidade do proprietário nas fachadas. Sylvio de Vasconcelos descreve assim as primeiras casas de Belo Horizonte,

A quase totalidade das casas, a despeito da fundura dos lotes, é colocada nas divisas da via pública. Apenas as chácaras ou casas suburbanas se davam ao luxo do recuozinho. O jardim, por isto mesmo, ajeita-se ao lado com a perspectiva da escadaria, quase sempre de degraus de mármore branco, que era um luxo da época. Estes jardins deviam ser deliciosos. O lote era fácil e quase todos possuíam mais de um. Isto proporcionava grande jardins, repuxos e caramanchões. Os canteiros têm forma, cercadas por capim alto, ou galhos de árvore em cimento. Muitas roseiras e muito jasmim, hortênsias, sabugueiros e cravos (VASCONCELOS, 2004, p. 41).

Maurício Moura (1961), em *Documentários Arquitetônicos*, completa esse detalhamento:

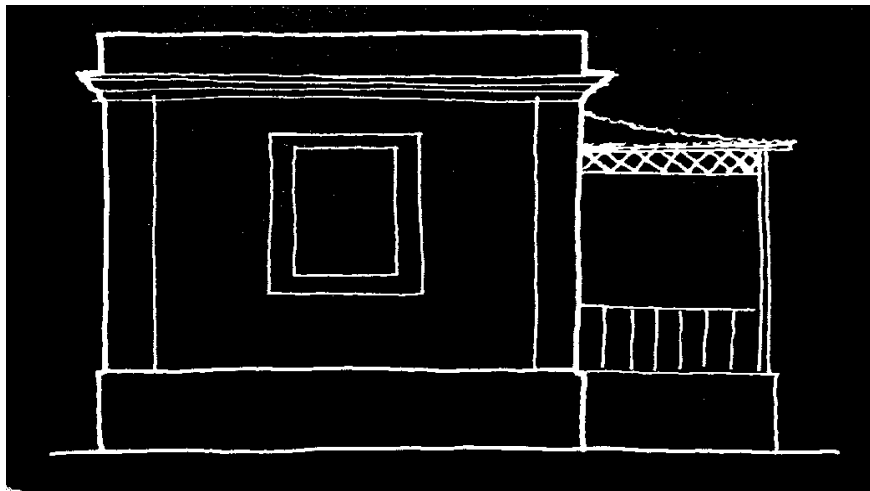
A maioria possui frontispícios trabalhados, obras de fachadistas especializados. No restante da construção apresentavam acabamento modesto. Havia o contraste entre as fachadas quase sempre acadêmicas e um tanto pesadas, e as delicadas varandas com leves coberturas. Levantadas do chão, as casas apresentam embasamentos destinados a ventilação necessária a conservação de pisos de madeira sobre barrotes. As estreitas fachadas eram compensadas por jardins laterais e no fundo amplos quintais e pomares. No interior, o pé direito alto, uma vez que o que interessava, era o volume de ar, obedientes ao projeto higienista da época. As janelas e portas se alongavam. Do lado de fora, nas fachadas, coroamento em arcos, trabalhados, frontões com pilastras estilizadas. Nas laterais, não se via preocupação com as

decorações de janelas e paramentos. Os telhados de telha plana, com calhas trabalhadas. Nos palacetes, quase sempre de dois pavimentos, havia a presença de torreões (MOURA, 1961).

Denominadas casas “tipo”, receberam esse nome não só pelo fato de terem sofrido padronização com base na tipologia de arquitetura, mas pelo fato de terem sido regulamentadas pelo Decreto nº 818. Segundo Celina Lemos, as casas “tipo” variavam de acordo com a categoria hierárquica de quem iria ocupa-las. De A a F, as primeiras eram destinadas aos porteiros, contínuos e serventes e as últimas, aos desembargadores, diretores e demais classes de servidores.

A casa tipo A era, dessa forma, a mais simples, possuindo fachada frontal com empena com uma ou duas janelas (MENEZES, 1997) (Figura 11).

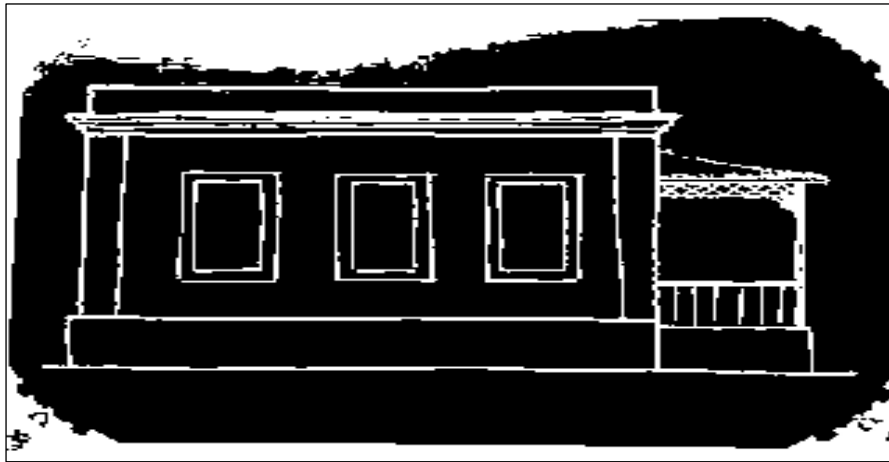
Figura 11 – Fachada de residência tipo A



Fonte: MENEZES, 1997, p. 39.

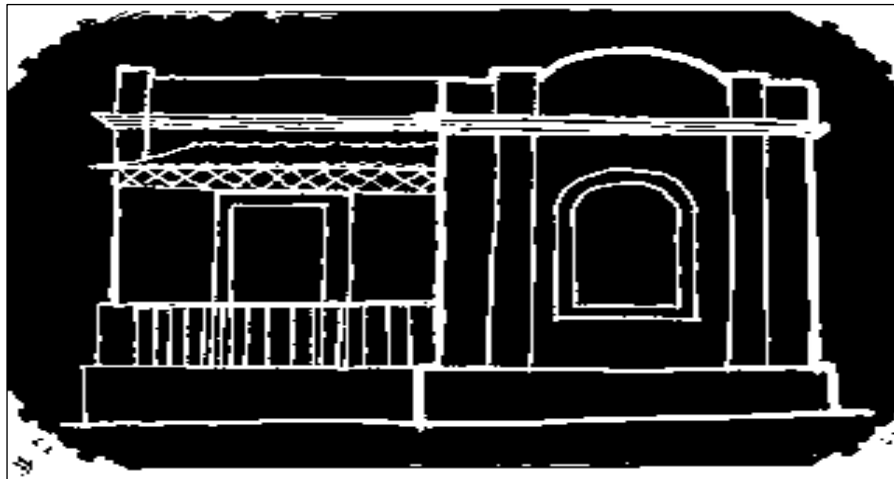
A tipo B tinha duas ou três janelas frontais e porão baixo. A casa tipo C possuía três ou quatro janelas, sendo duas delas geminadas. Além disso, possuía um porão baixo e apresentava pequena varanda. A casa tipo D possuía quatro ou cinco janelas e varanda ampla, em geral, ocupando uma das fachadas laterais. Seu porão passa a ser habitável, podendo ser utilizado como área funcional da residência (Figura 12 e 13).

Figura 12 – Fachada provável da casa tipo C



Fonte: MENEZES, 1997, p. 41.

Figura 13 – Fachadas das casas “tipo” (categoria não determinada)



Fonte: MENEZES, 1997, p. 42.

A casa tipo E era considerada um palacete e tinha dois pavimentos, com varanda incorporada à arquitetura do prédio. E a casa tipo F, mais ampla que a tipo E, possuía um terreno ainda maior. Além disso, as casas tipo E e F possuíam um acabamento primoroso e sofisticado, que lhes conferia a condição de palacete (LEMOS, 1998). Essas casas, tipo E e F, eram muito parecidas com os prédios públicos. Tinham uma sofisticação próxima aos palacetes e, portanto, possuíam um capricho na elaboração de seus ambientes. No alpendre, havia pinturas parietais emolduradas por vinheta, ou seja, paisagens que remetiam à antiga capital, Ouro Preto, paisagens marinhas e temas ligados à natureza. Nas paredes internas, eram os motivos florais e medalhões de natureza morta com guirlandas de frutos na sala de jantar que traziam beleza ao ambiente (LEMOS, 1998).

À medida que as casas tipo A, B e C eram construídas, a variedade de fachadas aumentava, tornando a identificação e a caracterização dessa tipologia um pouco mais

complexa (LEMOS, 1998). A fachada estava ligada à importância do morador, e as residências de célebres moradores eram feitas por fachadistas¹⁷ profissionais, em contraste com as outras mais simples (SALGUEIRO, 1987). Reforçava-se, assim, por meio da arquitetura, uma hierarquia social.

De acordo com a análise das fotografias, os registros e as descrições realizadas por Salgueiro (1987), as casas mais abastadas da nova capital poderiam ser caracterizadas por,

Construção em pavimento único, no alinhamento da via pública, elevada por porão de uso precário que isola a residência da umidade do terreno por meio de abertura gradeadas (seteiras);
 [...] Fachadas a princípio geminadas nas laterais, apresentando cornijas em segmentos retos ou curvos protegidas por telhas francesas e com elementos neoclássicos como frontões e pilastras perfiladas de efeito decorativo;
 [...] Platibandas em alvenaria ocultando a empena, ora simples, ora em balaustrada, com compoteiras, estátuas, pináculos ou outro ornato. Outras com variações nas curvaturas, com estuques aplicados, cartelas centrais com data de construção, iniciais dos proprietários ou nome da Villa.
 [...] Janelas retangulares com bandeiras sóbrias ou em arco pleno, cuja disposição determinava a fachada, ora ladeando simetricamente, ora geminada ou em conjunção com outra maior.
 [...] Enquadramento em ressaltado simples ou decorativo de vãos, pintados em branco sobre fundo contrastante, ornatos florais e *Art nouveau* – as casas maiores ocupavam dois lotes apresentando entrada para o jardim lateral, protegido por grades e portão de ferro com duas folhas – seguindo escada que dá acesso ao alpendre apoiado em colunas de ferro e que sustentam cobertura arrematada por lambrequins.
 [...] Alpendres com pinturas parietais emolduradas por vinhetas: paisagens ouropretanas, naturezas mortas, marinhas – nas paredes internas predominavam barrados florais simétricos e medalhões de natureza morta com guirlandas de frutos nas salas de jantar (SALGUEIRO, 1987, p. 123).

Entre os anos de 1896 e 1897, foram construídas 200 casas na zona urbana, a maioria no bairro dos Funcionários – bairro destinado aos funcionários públicos oriundos da velha capital Ouro Preto, como dito anteriormente.

Abaixo, registramos algumas das casas tipo de Belo Horizonte construídas na primeira malha urbana, catalogadas por meio de um levantamento realizado de março a junho de 1997, pela Práxis Arquitetura e Urbanismo, no Museu Abílio Barreto, e pela pesquisa *in loco* de Celina Lemos e sua assistente de pesquisa Daniela Abritta Costa.

VII Seção Urbana – lotes 4 e 5, quadra 17 – Rua Tomé de Souza 576, Bairro dos Funcionários;
 [...] V Seção Urbana – lotes 21 e 22, quadra 10 – Rua Santa Rita Durão 899; Bairro dos Funcionários

¹⁷ Provavelmente, eram executados por mestres de obras que, segundo Barreto (1995), eram responsáveis pela solução das dificuldades que encontravam na feitura das fachadas.

[...] V Seção Urbana – lotes 11 e 13, quadra 14 – Rua Professor Moraes 158; Bairro dos Funcionários
 [...] V Seção Urbana – lotes 19 e 20, quadra 14 – Rua Claudio Manoel sem número; Bairro dos Funcionários
 [...] V Seção Urbana – lotes 11 e 13, quadra 16 – Rua Paraíba 858; Bairro dos Funcionários
 [...] V Seção Urbana – lote 17, quadra 17 – Rua Pernambuco esquina com Claudio Manoel; Bairro dos Funcionários
 [...] V Seção Urbana – lotes 09 e 11, quadra 28 – Rua Paraíba sem número; Bairro dos Funcionários
 [...] VI Seção Urbana – lotes 11 e 13, quadra 10 – Rua Ceará 1152; Bairro dos Funcionários
 [...] VI Seção Urbana - lotes 10 e 12, quadra 04 – Rua Ceará 1323; Bairro dos Funcionários
 [...] VI Seção Urbana – lotes 05 e 06, quadra 43 – Rua Padre Rolim 792; Bairro Santa Efigênia
 [...] VI Seção Urbana – lotes 4 e 5, quadra 28 – Rua dos Timbiras 834, Bairro dos Funcionários (LEMOS, 2003).

Da listagem acima, encontramos em duas “casas tipo” pintura mural decorativa: a casa da Rua Santa Rita Durão, 999 e a casa da Rua Paraíba, 858, que fazem parte desta pesquisa. Falaremos delas no próximo capítulo. Tal listagem também foi referência para a pesquisa sobre a decoração interna, com o foco na identificação das pinturas murais, que são o tema desta pesquisa.

Já nas outras casas citadas pela pesquisadora, não foi possível obter sucesso na comprovação da existência de pintura mural decorativa no seu interior, uma vez que, as pinturas, se existentes, encontram-se recobertas ou removidas pelo processo de substituição ao gosto da moda ou pela alteração do uso, de residencial para comercial. Podemos supor que, como era comum a utilização da pintura mural decorativa, muitas dessas casas deveriam ter pinturas, uma vez que foram construídas na mesma época e seguindo o mesmo estilo arquitetônico.

Sabemos que a distinção das casas tipo variava de acordo com a posição que o funcionário ocupava: do servente ao desembargador. Porém, haveria distinção não só na arquitetura, como também na decoração do interior? A hierarquia da arquitetura das casas tipo, também foi seguida pela tipologia das pinturas murais decorativas? São algumas indagações que fazemos.

1.4.3 Alpendres e varandas e os interiores das casas

Assim como nas fachadas, que ganham importância no período eclético, a pintura mural decorativa no interior das residências também tem sua expressão em Belo Horizonte no período compreendido entre sua inauguração e meados de 1940.

Não só nas fachadas das casas ecléticas como nas pinturas murais decorativas, buscava-se a aproximação do que era considerado monumental, próprio de uma camada privilegiada da sociedade, a burguesia. Segundo Valle (2010), essa monumentalidade expressa o desejo de imitar aquilo que era exclusivo dos palácios e sedes do poder público. Além disso, era uma maneira de aproximação da cultura europeia, tão cobiçada por essa elite.

Arquiteto, professor e grande conhecedor da capital, Ivo Porto de Menezes (1997) realizou um estudo sobre a arquitetura e as residências de Belo Horizonte. Essa pesquisa iniciou-se em 1954 e terminou por volta de 1960, tendo sido feito o registro e a documentação fotográfica de aproximadamente 185 casas existentes na cidade desde a época de sua construção. Entre essas casas, foram catalogadas 39 com pinturas em varandas e alpendres e em seu interior, conforme o Anexo A desta tese. O período abordado pela pesquisa, de acordo com o autor, foi do final do século XIX ao início do XX.

O autor apresentou um ensaio histórico documental da primeira fase da arquitetura de Belo Horizonte, procurando resgatar o passado arquitetônico da capital. Para realizar esse estudo, Menezes (1997) contou com a parceria da Escola de Arquitetura da Universidade Federal de Minas Gerais. Foi realizado o levantamento das edificações existentes em Belo Horizonte em arquivos que possuíam documentos relativos à Comissão Construtora da Capital e à Secretaria de Obras da Prefeitura Municipal, órgãos responsáveis pela construção da cidade.

Durante o levantamento desses dados, alguns moradores foram entrevistados, além de arquitetos e pintores responsáveis pela decoração das casas. Foi incorporado ao levantamento, o estudo das fachadas e alpendres, uma vez que existia, nessa época, uma multiplicidade de estilos, tornando o estudo bastante complexo. Aspectos como a distribuição dos cômodos na planta da residência e seu acabamento interior, além da contribuição pictórica existente na fachada lateral das casas, mais precisamente as pinturas decorativas – painéis –, foram investigados e documentados.

Segundo o autor, nos anos de 1920, tornou-se moda o uso da pintura mural decorativa nos alpendres e em seu interior, executadas por vários pintores da época. Sabe-se que, naquela época, a rainha e o rei da Bélgica, Elisabeth e Alberto I, vieram à capital, ainda no Governo de Arthur Bernardes. O governante solicitou que a Praça da Liberdade e o Palácio do Governo, no que se refere à sua decoração, fossem alterados de acordo com o estilo francês, escolhido com o intuito de fazer com que a rainha e o rei da Bélgica se sentissem em casa. Podemos supor que, ao redor do Palácio, nas casas mais abastadas, a pintura mural decorativa tenha sido mais utilizada também em função daqueles visitantes e de sua preferência estilística, uma vez que as edificações particulares buscavam essa aproximação do que era público e do gosto da moda.

Nas varandas e alpendres, as pinturas eram assim compostas: na parte inferior, com o barrado imitando madeira ou mármore; na altura do parapeito, com pinturas decorativas de paisagens ou flores, que podiam envolver o painel e compor a moldura; e, na parte superior, um barrado decorado que finalizava no teto ou forro. Dentre algumas casas citadas na pesquisa de Ivo Porto de Menezes (1997), citamos a da Rua Pernambuco, s/n,¹⁸ no bairro Funcionários¹⁹ (Figura 14), onde se vê, ao fundo, painel com motivos de paisagem, painéis na lateral e pinturas nos barrados (MENEZES, 1997, p. 90), hoje demolida.

Figura 14 – Pintura mural decorativa na varanda da casa da Rua Pernambuco



Fonte: Fórum Patrimônio. Disponível em: <<http://www.forumpatrimonio.com.br/laboratorio/site.html>>. Acesso em: 27 mar. 2018.

Outros exemplares citados na pesquisa de Menezes que possuem registro fotográfico são as casas da Rua Rio Grande do Norte, 300, bairro dos Funcionários (Figura 15); da Rua do

¹⁸ A não colocação do número da casa é devido a inexistência dele nas referências documentais.

¹⁹ A nomenclatura de bairros é, como a cidade, mutável. O que um dia se chamou Bairro dos Funcionários hoje é, em parte, conhecido como Savassi, por exemplo. Para não nos deter nessas mudanças, cuja precisão demandaria pesquisa que foge aos objetivos desta tese, optamos por indicar os nomes dos bairros apontando a nomenclatura atual.

Ouro, s/n, bairro Serra (Figura 16); da Avenida Assis Chateaubriand, 351, bairro Floresta (Figura 17) e da Rua Lambari, 117, bairro Lagoinha (Figura 18). Dessas, somente a da Rua Lambari permanece até os dias de hoje, porém com sua pintura encoberta.

Na casa da Rua Rio Grande do Norte, é possível ver painéis com motivos de paisagem bucólica e decorações florais no quadro entre o painel e o barrado, aparentemente de feitura delicada.

Figura 15 – Pintura mural decorativa da residência da Rua Rio Grande do Norte, 300



Fonte: Fórum Patrimônio. Disponível em: <<http://www.forumpatrimonio.com.br/laboratorio/site.html>>. Acesso em: 27 mar. 2018.

Figura 16 – Detalhe da fachada de uma casa da Rua do Ouro, bairro Serra



Fonte: Fórum Patrimônio. Disponível em: <<http://www.forumpatrimonio.com.br/laboratorio/site.html>>. Acesso em: 27 mar. 2018.

Figura 17 – Pintura mural decorativa da residência da Av. Assis Chateaubriand, 351



Fonte: Fórum Patrimônio. Disponível em: <<http://www.forumpatrimonio.com.br/laboratorio/site.html>>. Acesso em: 27 mar. 2018.

Figura 18 – Detalhe do painel da residência da Rua Lambari, 117



Fonte: Fórum Patrimônio. Disponível em: <<http://www.forumpatrimonio.com.br/laboratorio/site.html>>. Acesso em: 27 mar. 2018.

Os temas mais comuns das pinturas decorativas das varandas eram as paisagens campestres, marinhas e naturezas mortas. Os motivos, como moinhos, pontes, barcos e até mesmo igrejas, nos remete a lembranças e cenas da terra natal do proprietário ou mesmo daquele que as executou (Figura 19).

Figura 19 – Detalhe do painel na varanda da casa da Rua Lambari, 117



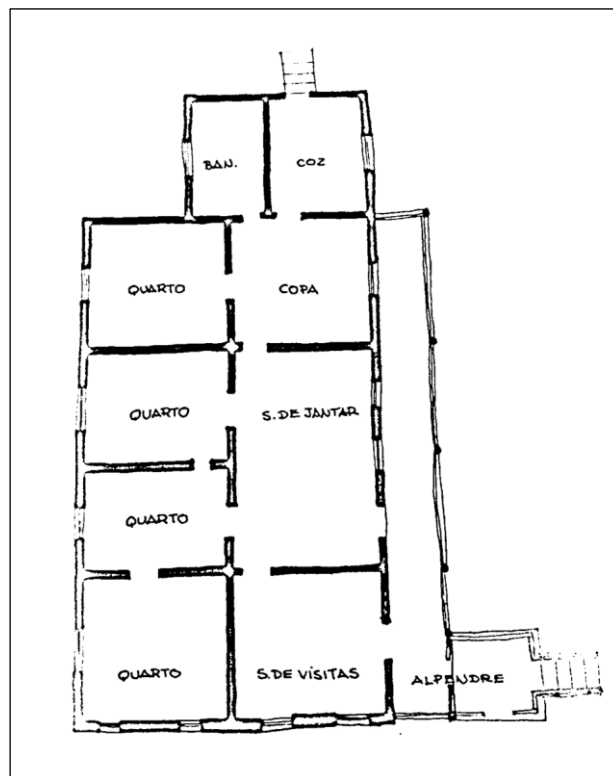
Fonte: Fórum Patrimônio. Disponível em: <<http://www.forumpatrimonio.com.br/laboratorio/site.html>>. Acesso em: 27 mar. 2018.

Internamente, as casas podiam ser organizadas da seguinte forma: os cômodos eram distribuídos em dois setores, que iam da fachada principal à posterior, onde se situavam a

cozinha e o banheiro. A circulação se realizava por meio dos cômodos. De um lado, organizavam-se em sequência os quartos, alguns dos quais acessados apenas por outro quarto. De outro, a sala de visitas, a sala de jantar e a copa, voltados para um estreito afastamento lateral. O alpendre lateral levava à sala de visitas, que, por sua vez, levava à sala de jantar. Essa sala dava acesso a alguns quartos e à copa, que levava à cozinha e ao banheiro. Do quarto principal à sala de visitas, a sequência de janelas – quantidade – indicava o *status* do proprietário-morador. Quanto mais janelas, maior o status do morador.

Abaixo a planta de uma das casas conforme apresenta Ivo de Menezes (1997) (Figura 20).

Figura 20 – Divisão dos cômodos



Fonte: MENEZES, 1997.

A sala de visitas tinha dimensões relativamente pequenas e a sala de jantar, o maior cômodo, possuía acabamento mais apurado: a ela tinham acesso os convidados especiais. As partes mais internas da casa eram mais reservadas e, portanto, menos decoradas. Segundo Menezes (1997), os forros das salas de visitas eram em saia e camisa, ou lisos, cobertos por telas pintadas e decoração de *papier mâché*, ou, ainda, forros de caixonetes, com pinturas entre filetes dourados, ou em cartão *foncé*. A casa da Rua da Bahia, 1726, bairro de Lourdes, é um exemplo apresentado por Menezes de forros em tela lisa, com guirlandas e festões nos cantos

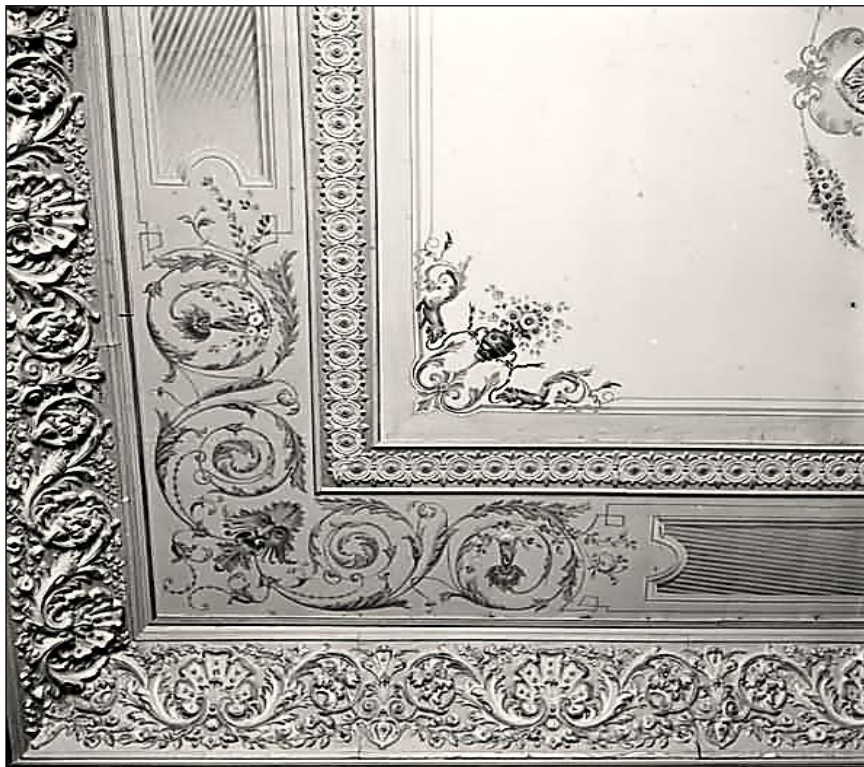
(Figura 21), e molduras decoradas, em motivos de folhas de acanto, frisos dourados e rosetas (Figura 22).

Figura 21 – Detalhe do forro da residência da Rua da Bahia, 1726



Fonte: Fórum Patrimônio. Disponível em: <<http://www.forumpatrimonio.com.br/laboratorio/site.html>>. Acesso em: 27 mar. 2018.

Figura 22 – Detalhe da decoração do forro da residência da Rua da Bahia, 1726



Fonte: Fórum Patrimônio. Disponível em: <<http://www.forumpatrimonio.com.br/laboratorio/site.html>>. Acesso em: 27 mar. 2018.

Na residência que pertenceu a Bernardo Monteiro, as paredes eram pintadas até o terço superior e lisas no restante. Algumas com paisagens decorativas ou em coloridos, utilizando a técnica de chapa decorada – estampilha (Figura 23). Alguns construtores aplicavam nas paredes o papel decorado, importado da França, com desenhos mais sofisticados, geralmente com temas florais (MENEZES, 1997).

Figura 23 – Sala da residência de Bernardo Monteiro, na Rua dos Guajajaras, 314



Fonte: Fórum Patrimônio. Disponível em: <<http://www.forumpatrimonio.com.br/laboratorio/site.html>>. Acesso em: 27 mar. 2018.

Com algumas exceções, o restante da casa apresentava apenas pintura lisa e rodapés com pintura a óleo. Em alguns casos, as paredes do corredor apresentavam pinturas decorativas.

A “Casa da Loba”,²⁰ nome dado à residência da Rua Itapecerica, 579, bairro da Lagoinha, era rica em ornamentos externos e decorações internas. Foi construída em meados de 1920, por Octaviano Lapertosa, um dos projetistas de residências que contribuíram com o Escritório Técnico da Comissão Construtora da Nova Capital, para João Abramo, o que reforça a hipótese da difusão do gosto a partir do bairro dos Funcionários em direção à zona suburbana, onde também habitavam, em edificações distintas, membros da elite local. Importante destacar o papel dos especialistas da Comissão Construtora da Nova Capital, e até mesmo o papel do Estado, na formação desse gosto, a partir do plano original da cidade e dos projetos arquitetônicos originais.

Ivo Porto de Menezes solicitou, em 1976, o tombamento da Casa da Loba, por essa ter características do ecletismo e por ter importância histórica para a cidade e para o bairro. O pedido foi impugnado pela então proprietária na época, Imaculada Rosso Lanone Carneiro, com a justificativa de que já haviam doado outros imóveis para a cidade de Belo Horizonte e esse seria seu único imóvel. Atualmente a Casa da Loba encontra-se em estado de degradação e abandono. Todas suas pinturas encontram-se destruídas, ficando somente seu registro documental (Figura 24).

O que se sabe é que a Casa da Loba tinha forro de tabuado liso e pintura decorativa em todos os cômodos. Os motivos principais eram ornamentos florais (Figura 25), com linhas sinuosas (volutas) e folhas de acanto, que acompanhavam os arranjos de ferro, figuras antropomórficas (Figura 26) e zoomórficas (Figura 27). Na sala principal, uma pintura de paisagem (Veneza) imitando a vista de uma janela e pintura de sanefa (Figura 28). Não se sabe a autoria dessas pinturas, mas parece se tratar de algum pintor italiano. Assemelha-se com as pinturas executadas por Francesco Agretti, em sua própria residência, conforme pode ser visto no Capítulo 2 desta tese.

²⁰ Assim era chamada por ter em sua fachada uma loba alimentando duas crianças, referência a Rômulo e Remo da mitologia romana.

Figura 24 – Casa da Loba



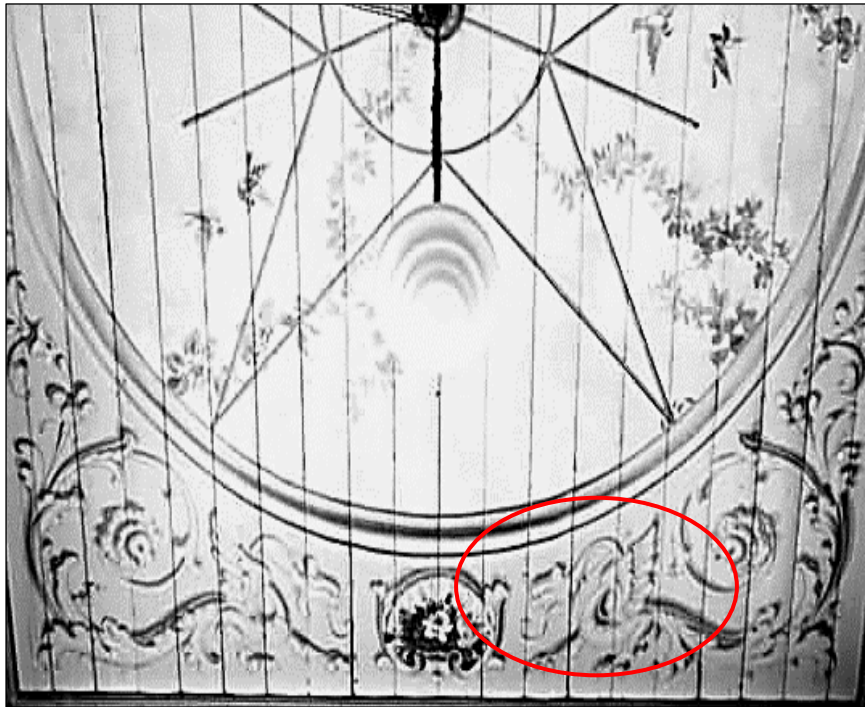
Fonte: Casas da Lagoinha. Disponível em: <<https://www.casasdalagoinha.com.br>>. Acesso em: 05 maio 2019.

Figura 25 – Detalhe do forro do alpendre da casa da Rua Itapecerica – Casa da Loba



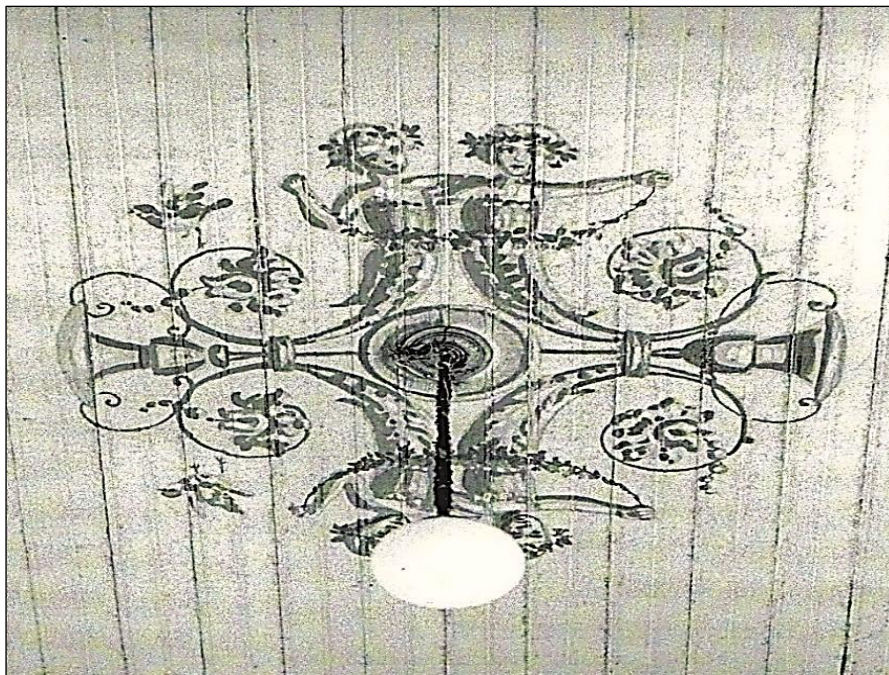
Fonte: Fórum Patrimônio. Disponível em: <<http://www.forumpatrimonio.com.br/Laboratório/site.html>>. Acesso em: 27 mar. 2018.

Figura 26 – Detalhe do forro com motivos fitomorfos e zoomórficos – Casa da Loba



Fonte: Fórum Patrimônio. Disponível em: <<http://www.forumpatrimonio.com.br/laboratorio/site.html>>. Acesso em: 27 mar. 2018.

Figura 27 – Detalhe do forro com figuras antropomórficas – Casa da Loba



Fonte: Fórum Patrimônio. Disponível em: <<http://www.forumpatrimonio.com.br/laboratorio/site.html>>. Acesso em: 27 mar. 2018.

Figura 28 – Pintura decorativa com pintura de paisagem, cortina e sanefa



Fonte: Fórum Patrimônio. Disponível em: <<http://www.forumpatrimonio.com.br/laboratorio/site.html>>. Acesso em: 27 mar. 2018.

Na residência da Rua Santa Rita Durão, 1033, bairro dos Funcionários, há forros pintados, com frisos decorados e bastante elaborados. Podemos perceber que algumas pinturas se parecem muito com as realizadas nas edificações existentes na Praça da Liberdade e seu entorno, provavelmente executadas pelos mesmos mestres artistas (Figura 29 e 30).

Figura 29 – Forro decorativo da casa da Rua Santa Rita Durão, 1033



Fonte: Fórum Patrimônio. Disponível em: <<http://www.forumpatrimonio.com.br/laboratorio/site.html>>. Acesso em: 27 mar. 2018.

Figura 30 – Forro decorativo da casa da Rua Santa Rita Durão, 1033



Fonte: Fórum Patrimônio. Disponível em: <<http://www.forumpatrimonio.com.br/laboratorio/site.html>>. Acesso em: 27 mar. 2018.

Já no levantamento realizado nos dossiês de tombamento da Diretoria de Patrimônio Cultural e Arquivo Público de Belo Horizonte, encontramos referências de pinturas murais decorativas na Villa Rizza, bairro Serra; na casa da Rua Sapucaí, 127, Rua Itajubá, 632 e Rua Pouso Alegre, 404, no bairro Floresta; na Rua Pium-i, 195, no bairro do Cruzeiro; e na Rua Paraíba, 858, no bairro Funcionários.

Além dessas, há também pinturas decorativas na casa da Av. Olegário Maciel, 1529, no bairro de Lourdes, e no Edifício da Av. Bias Fortes, 984, no Centro – ambas sem tombamento –; e na casa da Rua Bauxita, 193, bairro de Santa Teresa – indicada para tombamento (Conjunto do bairro de Santa Tereza). Essas informações foram colhidas durante a pesquisa com os proprietários das casas, devido ao trabalho de restauro realizados nelas, ou por informações dadas por amigos que tiveram conhecimento desta pesquisa.

Quanto aos artistas, pouco se sabe sobre eles. Alguns mais conhecidos, como Antônio Parreiras, Frederico Steckel, Ângelo Biggi, Francisco Tamietti, todos imigrantes, foram artistas que deixaram suas marcas registradas nas edificações. Porém, na pesquisa realizada por Ivo Porto de Menezes, aparecem nomes como Mário do Carmo, José Quintino, Joaquim Ambrósio, Anísio Cunha, Agostinho Andrade, Francisco Lino, Júlio Lourenço, artistas ainda muito pouco estudados.

O desaparecimento sistemático das pinturas murais decorativas, quer pela demolição dos prédios, quer pelo recobrimento por camadas lisas de pintura, já acontecia na época da pesquisa, conforme relato do próprio autor. Os 132 painéis documentados ou vistos pelo pesquisador, em sua grande maioria, foram demolidos ou recobertos no decorrer da pesquisa.

Além das pinturas em painéis encontradas nos bairros dos Funcionários e Floresta, foi registrada a presença de pinturas decorativas e painéis nos bairros Carmo, Serra, Carlos Prates, Lagoinha, Santa Efigênia e Centro. Foram cadastradas 39 residências, das quais, no término da pesquisa, em 1960, restaram somente 10. As casas fotografadas pelo pesquisador encontram-se documentadas no Laboratório de Fotodocumentação Sylvio de Vasconcelos, na Escola de Arquitetura e Urbanismo da Universidade Federal de Minas Gerais, algumas sem identificação da edificação às quais pertenciam.

Analisando os dados da pesquisa, pode-se dizer que quase todas as pinturas de alpendre e varandas foram destruídas. Das 46 casas que o autor descreve no livro, 24 foram demolidas e as outras 10 foram recobertas. No Anexo A e B desta tese, fizemos um levantamento das casas citadas pelo autor em sua pesquisa, como elas se encontram hoje e sua localização no mapa da cidade, conforme dados levantados na publicação de Menezes.

Ao analisar esse período em que as pinturas murais decorativas se encontram presentes nas casas, podemos perceber que houve um período áureo para esses produtos artísticos, no entanto a sua destruição/ substituição aconteceu muito rapidamente.

1.4.4 Nas edificações públicas: a pintura como símbolo

Ao projetar a cidade, Aarão Reis procurou trazer o que havia de mais moderno na Europa e Estados Unidos, em matéria de arquitetura, além de profissionais especializados na decoração das edificações (SALGUEIRO, 1987, p. 110). João de Magalhães, Luiz Olivieri, João Morandi, Edgard Nascentes Coelho, Frederico Steckel são alguns exemplos de profissionais que contribuíram para a construção da cidade moderna.

O Palácio do Governo, símbolo do poder da nova capital, começou a ser construído em 1895, juntamente com as Secretarias de Interior, Finanças e Agricultura. Nesse período, Frederico Steckel, pintor e decorador de origem alemã, foi convidado por Aarão Reis para realizar as pinturas murais decorativas do Palácio.

Na escadaria do vestíbulo, encontramos as alegorias da Liberdade, da Fraternidade, da Ordem e do Progresso, que compõem os quatro painéis decorativos, cumprindo a função de passar para os cidadãos o novo espírito da República (GOUVEIA, 2009). Maria de Lourdes Caldas Gouveia associa essas imagens aos princípios que marcaram o Novo Regime.

A alegoria da Liberdade representa a libertação dos escravizados africanos no Brasil, fato que antecede o início da República. É representada por uma mulher que carrega nas mãos grilhões que foram retirados dos escravizados. Querubins encimados tocam trombetas,

anunciando e louvando a libertação dos negros. Segundo Gouveia (2009, p. 81), essa representação é o que mais habita o imaginário dos revolucionários republicanos (Figura 31).

Figura 31 – Pintura decorativa no vestíbulo da escada: Alegoria da Liberdade



Fonte: Acervo da autora.

Na alegoria da Fraternidade, a representação está ligada à composição entre a força e o saber, virtudes presentes no código de ética do positivismo (GOUVEA, 2009, p. 82) (Figura 32).

Figura 32 – Pintura decorativa no vestíbulo da escada: Alegoria da Fraternidade



Fonte: Acervo da autora.

A alegoria da Ordem está de acordo com os conceitos positivistas, que se baseiam na ordem como mantenedora dos princípios tradicionais e conservadores e estariam ligados ao desenvolvimento social progressista (Figura 33).

Figura 33 – Pintura decorativa no vestíbulo da escada: Alegoria da Ordem



Fonte: Acervo da autora.

O Progresso, considerado o condutor do regime republicano, buscava a organização das cidades, da saúde pública, dos serviços públicos e a manutenção da ordem. Ele compõe, com a Ordem, os dizeres da bandeira brasileira. O símbolo da Nova República, encontra-se representado por um círculo vermelho com a estrela republicana (Figura 34).

Figura 34 – Pintura decorativa no vestíbulo da escada: Alegoria do Progresso



Fonte: Acervo da autora.

Outro exemplo da pintura como símbolo é a pintura decorativa elaborada por Antônio Parreiras no Salão Nobre do Palácio do Governo. São quatro pinturas executadas sobre tela, fixadas nas laterais do teto, técnica denominada *marouflage*.²¹

Simbolizando as artes brasileiras, encontramos representadas nas figuras a pintura, a escultura, a música e a literatura. A alegoria da literatura, representada por uma figura feminina que tem em suas mãos o livro *Iracema* de José de Alencar, no centro da sala, no teto, encontra-se Apolo, símbolo do poder (Figura 35). Apolo, na mitologia grega, é o senhor do Olimpo, considerado o deus do sol e a luz da verdade, da inspiração profética e artística, da ordem e da justiça.

Ora, sabemos que no momento de construção da nova capital, o centro de poder está simbolizado pelo Palácio do Governo. Para Gouveia (2009), a representação escolhida pelo artista simboliza muito acertadamente a função do lugar em que se encontra inserida: o lugar da autoridade máxima do Estado, o centro do poder.

Figura 35 – Teto do Salão Nobre: Alegoria de Apolo



Fonte: Laboratório de Fotodocumentação Sylvio de Vasconcelos.

²¹ *Marouflage* é a o nome que se dá à técnica de adesão de um suporte têxtil a um suporte rígido. É um termo francês derivado do verbo *marufler*, que significa 'encolar'. Para saber mais sobre essa técnica, cf. KNUT, 1999.

1.4.5 A evolução de estilos arquitetônicos na história de Belo Horizonte e suas pinturas decorativas

A pintura mural pode ser definida, segundo Díaz (2004), como aquela decoração pictórica que se encontra integrada a uma construção e é parte inseparável de um edifício ou moradia. Esta característica de estar integrada à arquitetura é aquilo que a diferencia do resto das representações artísticas e que vai marcar todas as particularidades de uma obra. Portanto, não é possível olhar a pintura mural fora do contexto arquitetônico das casas. Por esse motivo, tentaremos relacionar os estilos arquitetônicos existentes na cidade de Belo Horizonte com a inserção das pinturas nesses espaços.

Para localizar no tempo como se deu a entrada das pinturas murais no cenário arquitetônico das cidades, voltamos à transferência da Corte Portuguesa para o Brasil. Dom João recebe no Brasil a Missão Artística Francesa, no início do século XIX, composta por grupos de artistas e artífices franceses, com o objetivo de revolucionar o panorama das Belas-Artes no país através da introdução de um sistema de ensino superior acadêmico, buscando o fortalecimento do Neoclassicismo. Dom João VI buscava dinamizar a vida na colônia, objetivando colocá-la de forma definitiva no contexto das nações. Como consequência, novas edificações foram sendo construídas no Rio de Janeiro, dentro dos novos padrões estilísticos que tinham influência da arquitetura eclética já vigente na Europa.²²

Nos anos de 1903, no Governo de Rodrigues Alves, ocorreu uma transformação urbana da cidade do Rio de Janeiro que marcou o ecletismo arquitetônico, a perfeita imagem de *belle époque* da então capital federal. A criação de um porto moderno, a abertura de uma avenida reta que cortaria de fora a fora o antigo centro comercial do Rio e o alargamento das principais avenidas da cidade configuram esse novo estilo. O objetivo era modernizar e tornar bela a capital, como forma de atrair investimentos que permitiriam o seu ingresso no mundo do moderno capitalismo internacional. Já em São Paulo, o desenvolvimento ocorreu de maneira distinta. A cidade permaneceu isolada das outras regiões brasileiras no período colonial. Até meados de 1850, não apresentou nenhuma novidade em relação à arquitetura, e não participou do neoclássico trazido pela Missão Francesa. As modificações ocorridas na cidade começaram apenas após a chegada das ferrovias, por onde passavam o café e as outras riquezas. Nesse período, surgiram os grandes empreendimentos imobiliários, altos comércios, restaurantes e confeitarias luxuosas. Juntamente com essas mudanças, estabeleceu-se, na cidade, o ecletismo (LEMOS, 1987).

²² Sobre os estilos arquitetônicos vigentes na Europa no século XIX, cf. FABRIS, 1987.

Em Belo Horizonte, por sua vez, a construção da nova capital significaria a ruptura definitiva com a tradição colonial proveniente da era industrial, tendo como tema a recusa ao passado e a aspiração ao que é moderno (SALGUEIRO, 1987). Na nova capital, o estilo eclético passa a ser o estilo predominante na construção da capital moderna. Para tanto, ao projetar a cidade.

Um contingente de artistas, artífices, além de engenheiros, arquitetos, entalhadores, escultores e pintores em sua maioria anônimos, vieram para a nova capital. Um grande número de italianos, alemães, austríacos e portugueses se somaram a esse contingente, muitos a convite da Comissão Construtora.

Uma das questões fundamentais para se compreender o ecletismo é sua representação. Segundo Annateresa Fabris (1993), os vários estilos encontrados no ecletismo não têm a ver somente com o artístico, mas com uma organização social e cultural que aponta para o múltiplo, o diversificado, para dar atenção ao instável e ao relativo. Para ela, a metodologia utilizada no estilo eclético consiste na seleção de uma linguagem dotada de valores simbólicos que deveriam ser transmitidos às várias camadas da sociedade (FABRIS, 1993, p. 134). Sua representação, na arquitetura, estaria ligada à teatralização da vida através das fachadas, cenário que, por meio de suas formas exteriores, deixava claro o *status* de seu ocupante, seja ele o cidadão comum ou o estado.

Assim ocorre com a pintura decorativa mural, onde a contribuição dos pintores era quase obrigatória nas casas de luxo, fosse na corte, nas cidades prósperas da região do café ou nas casas luxuosas das fazendas. Nessas casas, as paredes internas das salas de visita, e das demais áreas sociais, eram, em geral, recobertas por frisos e figuras. Sendo assim, em todas as regiões mais ricas havia a participação dos pintores estrangeiros, que se dá, praticamente, em todos os lugares, uma vez que percorriam esses locais, substituindo os “amadores” ou artesões. Ensinavam técnicas tanto aos mestres de obras quanto aos ajudantes, que eram recrutados na própria região. Aos poucos iam completando ou substituindo os trabalhos dos liceus de arte e pintura (DURAND, 1989, p. 41).

A pintura mural decorativa, ainda citando Durand (1989), lança mão do ilusionismo dos materiais, tais como as imitações de tapeçaria, mármore e madeira. Assim, a pintura mural decorativa se torna indispensável e passa a ser usada em larga escala, uma vez que demonstra o caráter da obra e sua importância. O arquiteto, ao lado dos autodidatas e de artistas estrangeiros, extrapola as fronteiras por meio da aplicação de múltiplos modelos e do desejo de conforto estético, conseguido por vezes através da determinação da função dos ambientes e dos objetos.

Diferentemente da Europa, o ecletismo no Brasil baseou-se no fastio dos vestígios de colônia, e pela predileção em torno do gosto de uma elite que desejava reproduzir, no Brasil, modelos admirados no continente europeu. Porém, com o início de um novo regime, o republicano, no qual se buscava o progresso, a modernização, a industrialização e o fato do Brasil ter adotado esse estilo provavelmente serviu para complementar o “cenário faustoso” (FABRIS, 1993, p. 136), cuja expressão responde aos anseios de uma arquitetura de importação. E ainda, a construção de casas com fachadas espetaculosas coibiram a construção de casas ditas “acanhadas” (FABRIS, 1993, p. 137). Os produtos e os modelos que vinham da Europa muitas vezes eram aceitos e utilizados pela vontade de ser moderno. Essas decorações eram utilizadas tanto nas camadas mais abastadas como nas camadas menos abastadas, que, para qualificar as fachadas das casas, optam por detalhes decorativos. Nos bairros chiques e nos populares, edificações com estruturas simples apresentam detalhes decorativos, buscando através deles prestígio e ascensão social de seus habitantes, qualificando assim a cidade e seu patrimônio.

Para inserir as casas pesquisadas na classificação de estilos arquitetônicos, utilizaremos a classificação estilística²³ proposta por Carsalade (2006) na elaboração do *Guia de Bens Tombados de Belo Horizonte*. Essa catalogação, que serve tanto para fins de tombamento quanto para fins de classificação morfológica (CARSALADE, 2006), servirá de guia para compreender como se deu a evolução das pinturas decorativas no interior das residências belo-horizontinas e para explicitar qual é a sua vinculação aos estilos de época.

A primeira fase do ecletismo compreende o período de 1897 a meados de 1920. A linguagem arquitetônica proposta, na época, para a modernização da nova capital seria da articulação formal de inspiração neoclássica trabalhada de forma eclética, com liberdade na aplicação de elementos que as caracterizava, como frontões, colunas, capitéis ou volutas. “O ecletismo estaria então em sintonia com os modelos europeus, mais precisamente com a *belle époque*, influência francesa nas belas artes brasileira” (CARSALADE, 2006, p. 15). Foram construídas residências consideradas especiais, destinadas aos secretários e auxiliares do governo do estado: o atual Museu Mineiro, destinada ao Secretário de Agricultura; o então Arquivo Público Mineiro, ao Secretário de Finanças. Para os auxiliares imediatos, dentro do mesmo espírito arquitetônico, foram construídas residências na Rua Bernardo Guimarães, região onde hoje é o Grupo Escolar Ordem e Progresso. A característica principal dessas edificações era a fachada imponente, de estilo neoclássico, como é possível notar nas figuras

²³ Ver Anexo G.

abaixo (Figura 36 e 37). Todas essas edificações possuem pintura mural decorativa em seu interior.

Figura 36 – Museu Mineiro (antiga residência do Secretário de Agricultura)



Fonte: Guia do Bem. Disponível em: <<https://guiadobem.org/>>. Acesso em: 27 fev. 2019.

Figura 37 – Arquivo Público Mineiro (antiga residência do Secretário de Finanças)



Fonte: Guia do Bem. Disponível em:<<https://guiadobem.org/>>. Acesso em: 27 fev. 2019.

Observando as casas acima mencionadas, pertencentes aos funcionários mais graduados, percebe-se que as pinturas murais decorativas possuem um padrão estilístico muito próximo aos das edificações públicas.

Na Sala das Sessões do antigo Senado e antiga casa do secretário de Agricultura, hoje Museu Mineiro, esse padrão estilístico pode ser visto no teto, que é dividido em três grandes telas encoladas, com pinturas delicadas em tons claros. No roda-teto encontramos pinturas decorativas e arremates decorados com folhas de acanto, guirlandas de flores e diversas alegorias, sendo algumas muito parecidas com as utilizadas na decoração do Palácio do Governo (Figura 38). Nas paredes, há pintura feita em estêncil, com falsas colunas que dividem os espaços da parede.

Figura 38 – Visão do teto e das paredes da Sala das Sessões



Fonte: Acervo do Museu Mineiro.

Encontramos também a pintura imitação de mármore abaixo das janelas e no terço inferior da parede do fundo, realizadas com primor (Figura 39).

Figura 39 – Pintura imitação de pedra mármore



Fonte: Acervo da autora.

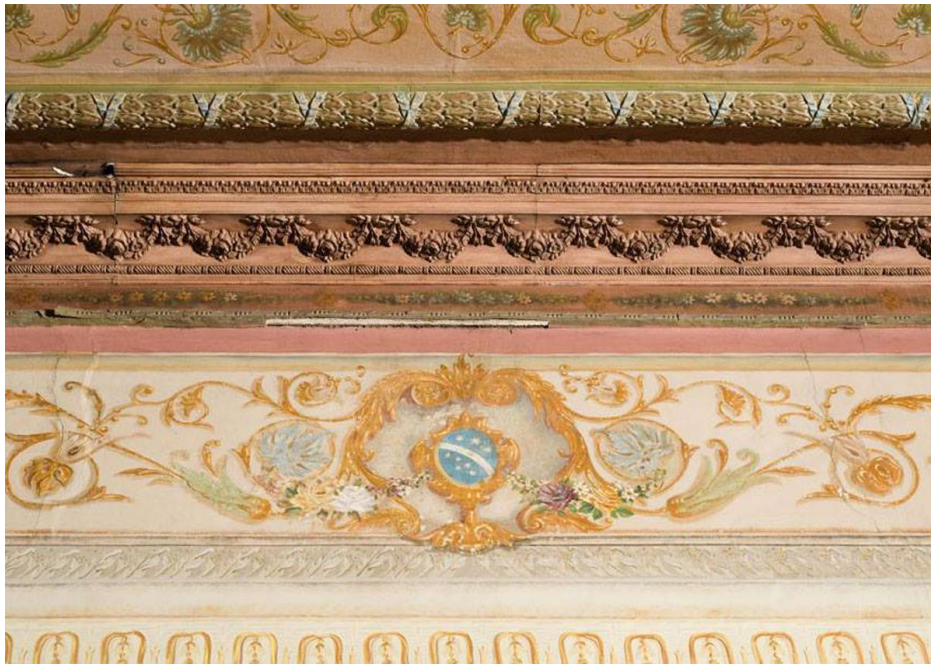
No canto superior do teto, encontramos o brasão do estado e os símbolos da Ordem e do Progresso novamente expressos na pintura decorativas (Figura 40 e 41). Em menor escala, essas pinturas não perdiam em qualidade como as dos palácios e secretarias

Figura 40 – Detalhe das pinturas decorativas com o símbolo do estado



Fonte: Memória e Arquitetura. Fotografia de Alexandre Leão.

Figura 41 – Detalhe das pinturas decorativas com o símbolo da República



Fonte: Memória e Arquitetura. Fotografia de Alexandre Leão.

Recentemente, foram encontradas pintura decorativas nas paredes do Museu Mineiro, na entrada das salas, aplicadas segundo as técnicas do estêncil e da estampilha, atribuídas a Frederico Steckel. O motivo são folhas de acanto e formas aladas, muito semelhantes às do Palácio da Liberdade (Figura 42).

Figura 42 – Pintura mural decorativa encontrada na última restauração



Fonte: Acervo de Glaydston Rodrigues. EM/D.A Press.

No seu interior, na Sala das Colunas, os tetos são menos decorados, com bom gosto estético, com decorações com folhas de acanto e flores, em cores claras e desenhos delicados e suaves (Figura 43 e 44).

Figura 43 – Detalhe do teto da Sala das Colunas



Fonte: Acervo de Omar Freire.

Figura 44 – Detalhe da pintura decorativa do teto



Fonte: Acervo da aurora.

No Arquivo Público Mineiro, devido às alterações sofridas ao longo de sua história, encontramos pinturas decorativas somente em um dos cômodos. No restante, as pinturas encontram-se encobertas.

As casas mais abastadas, tal qual ocorria nas edificações públicas, recebiam pinturas decorativas em todos os cômodos, ou geralmente nos cômodos de acesso aos visitantes, como sala de estar e de jantar. De acordo com Valle (2010), cada ambiente recebia uma decoração conforme sua função.

A residência da Família Lodi, objeto de estudo desta tese, localizada na Rua Aimorés, 1486, pode ser classificada como sendo da primeira fase do estilo eclético e possui um conjunto

bastante significativo de pinturas decorativas em seu interior. No capítulo 2 desta tese falaremos sobre as pinturas encontradas nessa edificação.

A segunda fase do ecletismo, considerada um período de transição para o *déco* com influência da *art-nouveau*, ocorreu entre os anos de 1920 e meados de 1930. Nesse momento, houve um sentido de constante renovação da cidade e uma maior liberdade em relação aos critérios adotados pela Comissão Construtora da Nova Capital. *Art nouveau* chegou, nessa época, dando formas mais suaves e movimentadas. As casas foram se afastando do alinhamento, guardando um recuo mínimo. As decorações e ornamentos eram mais orgânicos em janelas retangulares.

Segundo Carsalade (2006), surgiram, nesse período, novas possibilidades e novas experimentações, de modo a permitir um maior convívio entre as diversas formas e composições, como os sobrados ecléticos, chalés, palacetes e *bungalows*, conforme mostra a Figura 45.

As pinturas murais decorativas continuam presentes nas varandas e alpendres das casas, bem como em seu interior. A Casa da Loba e a Villa Rizza são exemplos dessa produção artística.

Figura 45 – *Bungalow* da Av. Getúlio Vargas



Fonte: Fórum Patrimônio. Disponível em: <<http://www.forumpatrimonio.com.br/laboratorio/site.html>>. Acesso em: 9 mar. 2018.

Uma característica interessante, nesse período, é a existência das datas e iniciais nos coroamentos das fachadas, fazendo referência aos primeiros proprietários e à época da construção. Na Casa da Loba, localizada na rua Itapecerica, 579, encontramos no chão da entrada da edificação as iniciais J.A., ou João Abrano, iniciais de seu primeiro morador (Figura 46). Na Villa Rizza, residência que marca a entrada do bairro da Serra, o nome dado a edificação, objeto de estudo desta tese, é uma homenagem feita pelo primeiro morador a sua filha (Figura 47).

Figura 46 – Iniciais do primeiro proprietário no piso de entrada da Casa da Loba



Fonte: Casas da Lagoinha. Disponível em: <<https://www.casasdalagoinha.com.br/blog-1>>. Acesso em: 27 mar. 2018.

Figura 47– Homenagem do proprietário a filha de sobrenome Rizza



Foto: Acervo da autora.

Em seguida, vem o *art-déco*, que fica entre a segunda fase do ecletismo e o eclético tardio, que vai de 1930 a meados de 1940. Esse período era conhecido, segundo Carsalade (2006), como “o arauto da modernidade”. É a transição entre a presença do ornamento e de sua completa exclusão. Caracterizava-se por uma composição mais clássica, com predomínio de cheios sobre vazios, geometrização e abstração, composição com linhas e planos contrastantes, articulação com design e interiores, estrutura em concreto armado, dentre outros. Veio de encontro à mentalidade progressista da capital e teve uma boa acolhida na capital mineira. Juntamente com o *art-déco*, ocorreu, entre 1930 e 1945, o eclético tardio, que teve influências do neocolonial e outras referências europeias e norte-americanas. Foi um novo ecletismo, mais voltado para suas diversas manifestações, formando uma espécie de colcha de retalhos. Eram manifestações tipológicas diversas, sofrendo influências da arquitetura neocolonial e influências norte-americanas.²⁴

Nesse período, o uso das pinturas murais decorativas foi diminuindo, talvez em função dessa simplificação dos ornamentos. Segue-se, então, o protomodernismo, nas décadas de 1930 a 1950. Considerado a transição do *art-déco* para o modernismo, nesse estilo, os ornamentos foram abolidos, apresentando fachadas caracterizadas por jogo livre de volumes, predominância dos cheios sobre os vazados e uma arquitetura mais funcional, como o exemplo do edifício Brunetta, que faz parte desta pesquisa. O edifício, localizado na Av. Bias Fortes, construído em 1926, possui pinturas murais decorativas que imitam pedra mármore que estão presentes nos corredores e de acesso aos apartamentos.

Podemos dizer, assim, que a cidade possui exemplares de todas as fases modernas da arquitetura. Com relação as pinturas murais decorativas, encontramos também uma representação bastante significativa, apesar de terem sido destruídas em quase sua totalidade.

No capítulo seguinte, apresentamos a relação das casas pesquisadas, os nossos mestres artistas, suas técnicas, seus modos de fazer e tipologias de ornamentação mais encontradas.

²⁴ Para saber mais sobre essas manifestações, cf. *Guia de bens tombados* e as referências utilizadas por CASTRIOTA, 2017.

CAPÍTULO 2

MESTRES ARTISTAS E OS VÁRIOS MODOS DE FAZER

Em Belo Horizonte, a pintura mural decorativa surgiu juntamente com a cidade, conforme descrito no capítulo anterior. Como já visto, a última pesquisa realizada sobre esse bem integrado foi a do professor Ivo Porto de Menezes, iniciada em 1954 e finalizada em 1960. Vale lembrar que foram catalogadas 185 edificações, sendo 39 com pinturas murais decorativas nas varandas e alpendres e em seu interior, totalizando 132 painéis documentados e registrados. Desde 1960 até hoje, pouco se soube sobre essas pinturas.

Aquela pesquisa foi o ponto de partida para esta. Ao tomar conhecimento do trabalho de Ivo Porto de Menezes, iniciamos um levantamento, junto à Diretoria de Patrimônio Cultural e Arquivo Público – DPCA, mais especificamente nos dossiês de tombamento dos conjuntos urbanos da cidade de Belo Horizonte, para localizar casas construídas entre 1896 e 1940, que possuísem pinturas murais decorativas, além daquelas já elencadas pelo Professor Ivo em sua pesquisa. Ao buscar esses dossiês, que se referem a tombamentos arquitetônicos, de fachadas e/ou de volumes, realizados a partir de 1990, percebemos a quase total inexistência de registro daquelas pinturas e ou mesmo qualquer menção a elas.

Para compor essa pesquisa e assim examinar essa produção artística, selecionamos 12 casas tombadas, uma em processo de tombamento e uma sem tombamento, totalizando 15 casas que apresentavam pintura mural decorativa nos alpendres e em seu interior, cuja construção datava entre 1896 a 1940, algumas das quais já catalogadas na pesquisa do professor Ivo de Menezes, como a da Rua Sapucaí, 127 e a da Rua Itajubá, 632, localizadas no bairro Floresta. As outras casas da pesquisa de Menezes ou foram demolidas ou tiveram as suas pinturas murais decorativas recobertas. Essa seleção foi feita procurando representantes do ecletismo na Capital.

Interessa-nos, aqui, procurar identificar os mestres artistas responsáveis pelas pinturas murais decorativas encontradas nesse conjunto de casas, buscando distinguir suas técnicas e as tipologias dos ornamentos a que recorreram. Trata-se de contribuir não só com o conhecimento sobre a pintura mural decorativa em Belo Horizonte, mas também com o reconhecimento daqueles que a conceberam e a executaram, destacando seu papel na formação da cidade e na distinção de sua arquitetura.

Todo restaurador é devedor daquele cujo trabalho pretende perpetuar, e, desses mestres, seu aprendiz. O quanto nos legaram mestres como Agostinho Andrade, Argemiro Cunha, Francisco Lino, Joaquim Ambrósio, José Quintino, Mário do Carmo, dos quais pouco ou nada

se sabe, além de seu nome e sobrenome? Tanto quanto aqueles mestres cuja autoria encontra-se registrada no livro de Ivo Porto de Menezes ou no *Dicionário de construtores e artistas de Belo Horizonte – 1984 a 1940*, bem como no livro recém-lançado por Rodrigo Faleiro sobre Francisco Tamiatti, e na pesquisa feita por Ricardo Giannetti, publicada em 2017, sobre Frederico Steckel. Cabe a nós desvendar algo de seu trabalho, restituindo-lhes a devida importância para a história da arte, da arquitetura, da cidade.

Se as pinturas murais decorativas, como vimos demonstrando, não mereceram, ainda, atenção suficiente dos órgãos responsáveis pelo registro, proteção, conservação, preservação e valorização dos bens patrimoniais, o que dizer da atenção de proprietários – entre eles, o próprio poder público –, e daqueles que são fruidores da arquitetura da cidade, sujeitos da história e da memória, e que, como tais, dão sentido ao patrimônio?

Num momento de desmanche de órgãos e de políticas patrimoniais, em diferentes níveis, o sentido do trabalho do restaurador parece estar tão ameaçado quanto o sentido do trabalho daqueles que são seus mestres. Diante dessa ameaça, só se pode expandir tal sentido, opondo-se, também pela pesquisa, às forças da destruição instituídas.

Vejamos, a seguir, o conjunto selecionado de casas dotadas de pintura mural decorativa. As casas foram classificadas de acordo com as categorias propostas por Flávio Carsalade (2006). Ainda em busca das relações entre as distintas fases do ecletismo em Belo Horizonte e a produção da pintura mural decorativa.

2.1 Pinturas decorativas – de 1896 a 1920

Casa Santa Rita Durão

A edificação, datada de 1896, em estilo eclético da primeira fase de influência neoclássica, localiza-se no número 999 da Rua Santa Rita Durão, no bairro Funcionários, e obedece à tipologia da Comissão Construtora da Capital (Figura 48).

Figura 48 – Fachada da casa – Rua Santa Rita Durão, 999



Fonte: Guia do Bem. Disponível em: <<http://www.guiadobem.org>>. Acesso em: 18 mar. 2018.

Quadro 1 – Identificação da Casa Santa Rita Durão

Endereço: Rua Santa Rita Durão, 999

Bairro: Funcionários

Data de construção: 1896

Arquiteto: Não identificado

Artista: Não identificado.

Estilo: Eclético da primeira fase de influência neoclássica

Tombamento: Municipal

Data: 1994

Tipo: Fachadas e volumes

Uso original: residencial

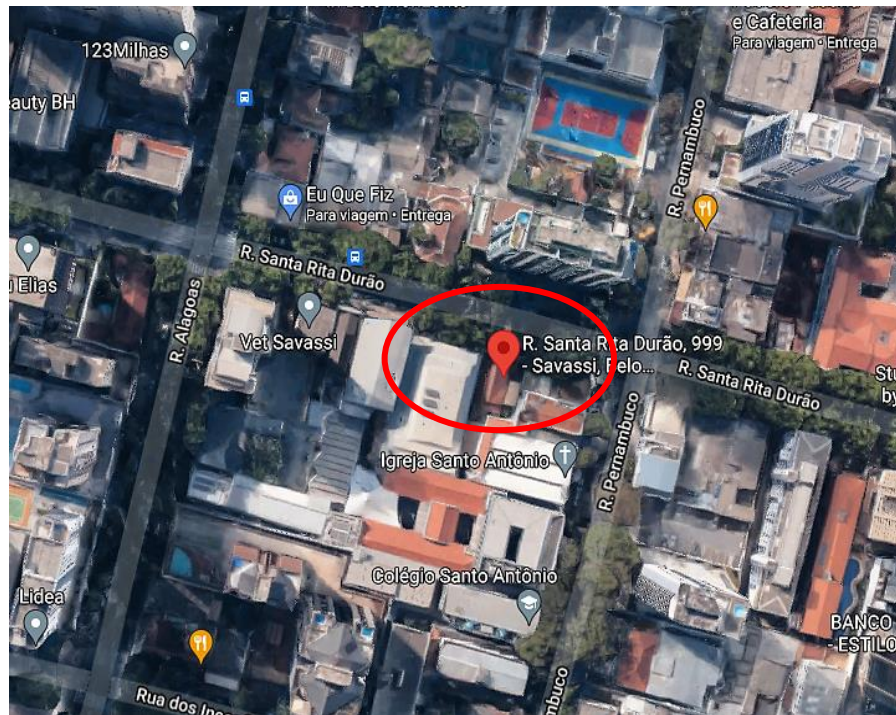
Uso atual: comercial

Localização das pinturas: sala de visitas

Dossiê: Conjunto Arquitetônico de Tipologia de Influência da Comissão Construtora da Capital.

Fonte: Elaborado pela autora.

Figura 49 – Mapa aéreo da localização da casa da Rua Santa Rita Durão



Fonte: Reprodução feita por meio do Google Maps.

Em 2010, a edificação sofreu uma intervenção nas pinturas murais decorativas. O proprietário contratou um profissional não especializado em restauro para fazer a remoção das repinturas nas paredes, em busca das pinturas decorativas originais. Fomos acionados para avaliar o estado em que as pinturas decorativas ficaram após a intervenção. A utilização do maçarico para a remoção da repintura fez com que as pinturas originais fossem bastante danificadas. Após a segunda intervenção de restauro, feita por profissionais da área, as pinturas foram recuperadas.

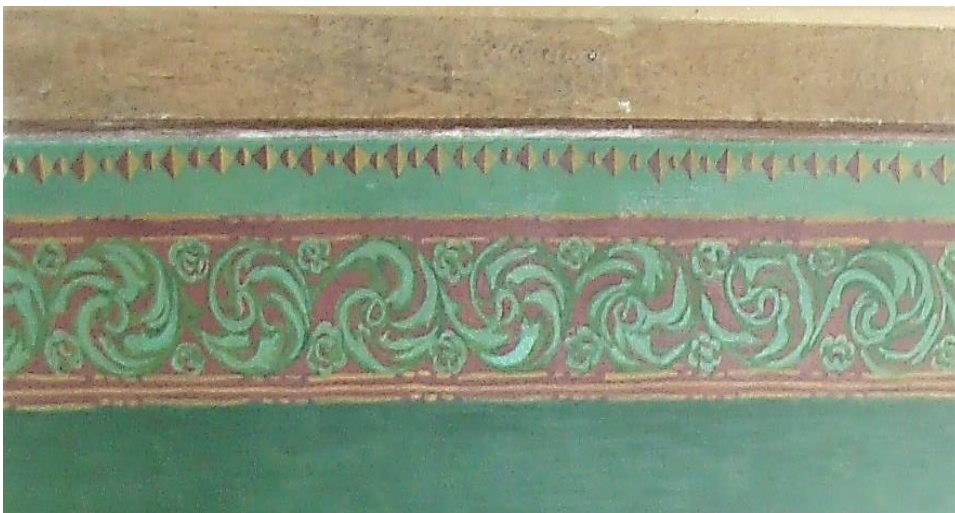
A técnica utilizada pelo artista, que não foi identificado, é o estêncil, desenho feito sobre cartão ou peça de metal, aplicados por meio de punções na parede. As paredes são divididas em painéis decorados, em tons de verde, com motivos do reino vegetal, como flores e folhas, seguindo uma simetria, com frisos ornamentais, como se houvesse molduras em torno das linhas da parede, e barrados decorativos no roda-teto, em motivos de folha de acanto (Figuras 50 e 51). Pode-se perceber uma pintura subjacente, em tom vermelho, resquícios de uma pintura anterior (Figura 52).

Figura 50 – Pintura mural decorativa após intervenção de restauro



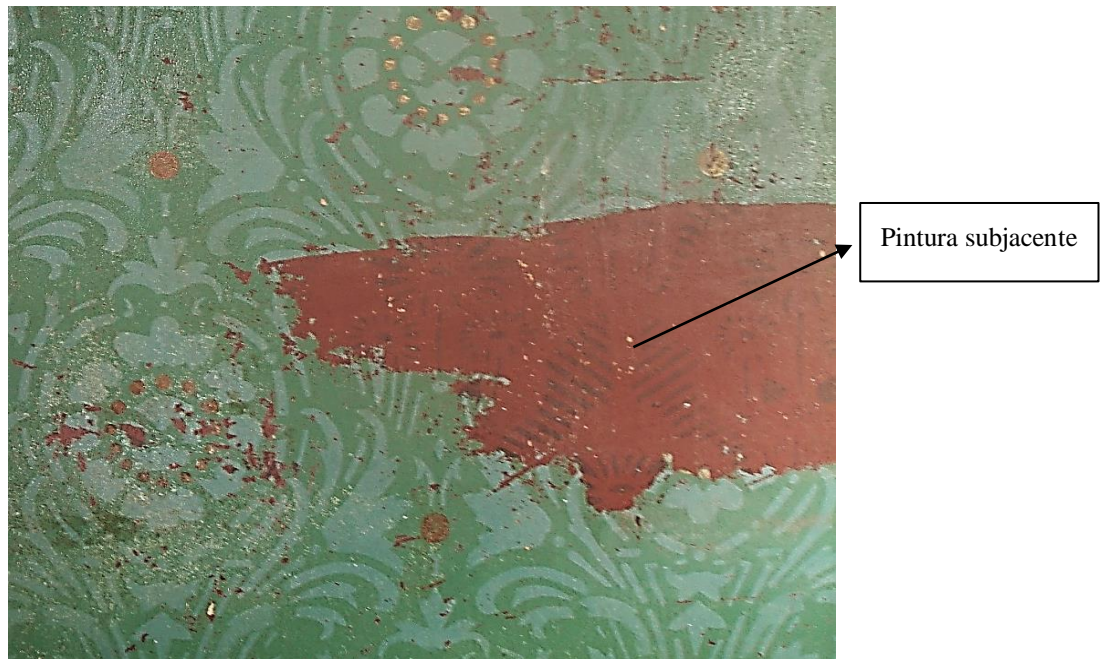
Fonte: Acervo de Bruno Galeri.

Figura 51 – Detalhe do barrado em estampilha



Fonte: Acervo de Bruno Galeri.

Figura 52 – Detalhe da pintura anterior.



Fonte: Acervo de Bruno Galeri.

Como a casa foi adaptada internamente para receber um restaurante, não houve como verificar se havia pintura mural decorativa em outros cômodos, uma vez que o seu interior foi todo modificado, permanecendo somente com pinturas decorativas o cômodo que havia sofrido intervenção. Supõe-se que deveria haver pinturas decorativas nos cômodos restantes da edificação, uma vez que essa tipologia de casa – casa tipo –, de Influência da Comissão Construtora da Nova Capital encontrada no mesmo bairro, também possuíam esse tipo de decoração.

Casa Paraíba

Localizada no bairro dos Funcionários, na Rua Paraíba, número 858, a casa, de 1896, foi construída em estilo eclético da primeira fase de influência neoclássica, segundo a tipologia da Comissão Construtora da Capital, inscrita na categoria de casa tipo (Figura 53). Como todas as casas-tipo, apresenta pinturas decorativas em todos os cômodos, feitas com as técnicas de estampilhas (barrados) e de pintura em estêncil nas paredes.

Figura 53 – Fachada da edificação da Rua Paraíba



Fonte: Acervo da autora.

Quadro 2 – Identificação da Casa Paraíba

Endereço: Rua Paraíba, 858

Bairro: Funcionários

Data de construção: 1896

Arquiteto: Tipologia da Comissão Construtora da Nova Capital

Artista: Não identificado

Estilo: Eclético da primeira fase de influência neoclássica

Tombamento: Municipal

Data: 1994

Tipo: Fachadas e volumes

Uso original: residencial

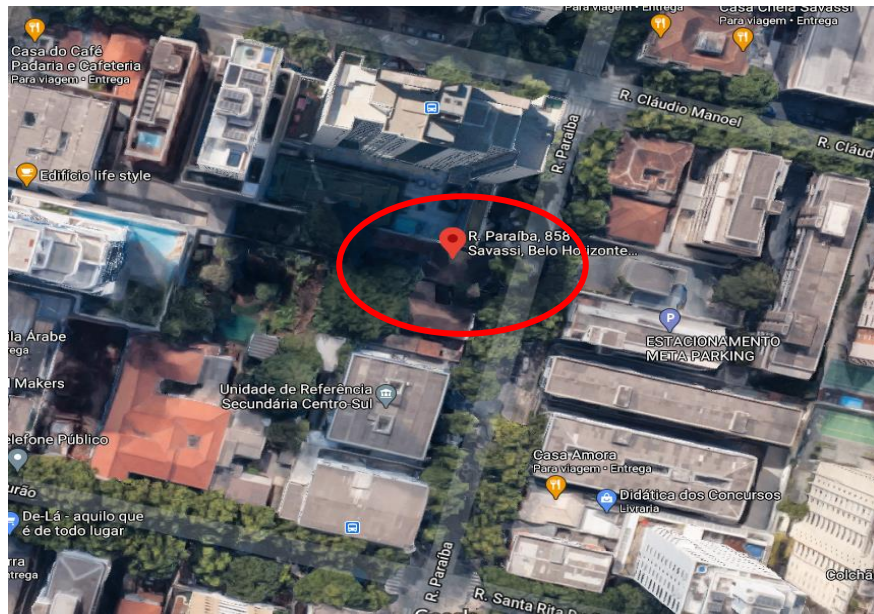
Uso atual: comercial

Localização das pinturas: todos os cômodos

Dossiê: Conjunto Arquitetônico de Tipologia de Influência da Comissão Construtora da Capital.

Fonte: Elaborado pela autora.

Figura 54 – Mapa aéreo da localização da Casa Paraíba



Fonte: Reprodução feita por meio do Google Maps.

Inicialmente, seu uso era residencial e, a partir dos anos de 1980, passou a ser utilizada como comércio. Nesse mesmo ano, a fim de se preservar as pinturas originais, foi autorizado, pela Diretoria de Patrimônio Cultural e Arquivo Público – DAPC, que as paredes recebessem tapume branco sobre as pinturas, como forma de preservação, deixando-se somente os barrados aparentes (Figuras 55). Não se sabe a autoria das pinturas encontradas na edificação.

Figura 55 – Pintura decorativa na técnica da estampilha.



Fonte: Guia do Bem. Disponível em: <<https://guiadobem.org/>>. Acesso em: 29 out. 2018.

Da pintura que observamos, pode-se dizer que a técnica utilizada é a pintura em estêncil, da altura do rodapé ao terço superior da parede, encimada por uma faixa monocromática e,

sobre essa, por um barrado com motivos de flores e frutas, com folhas de parreira e cachos de uva, na técnica da estampilha (Figura 56).

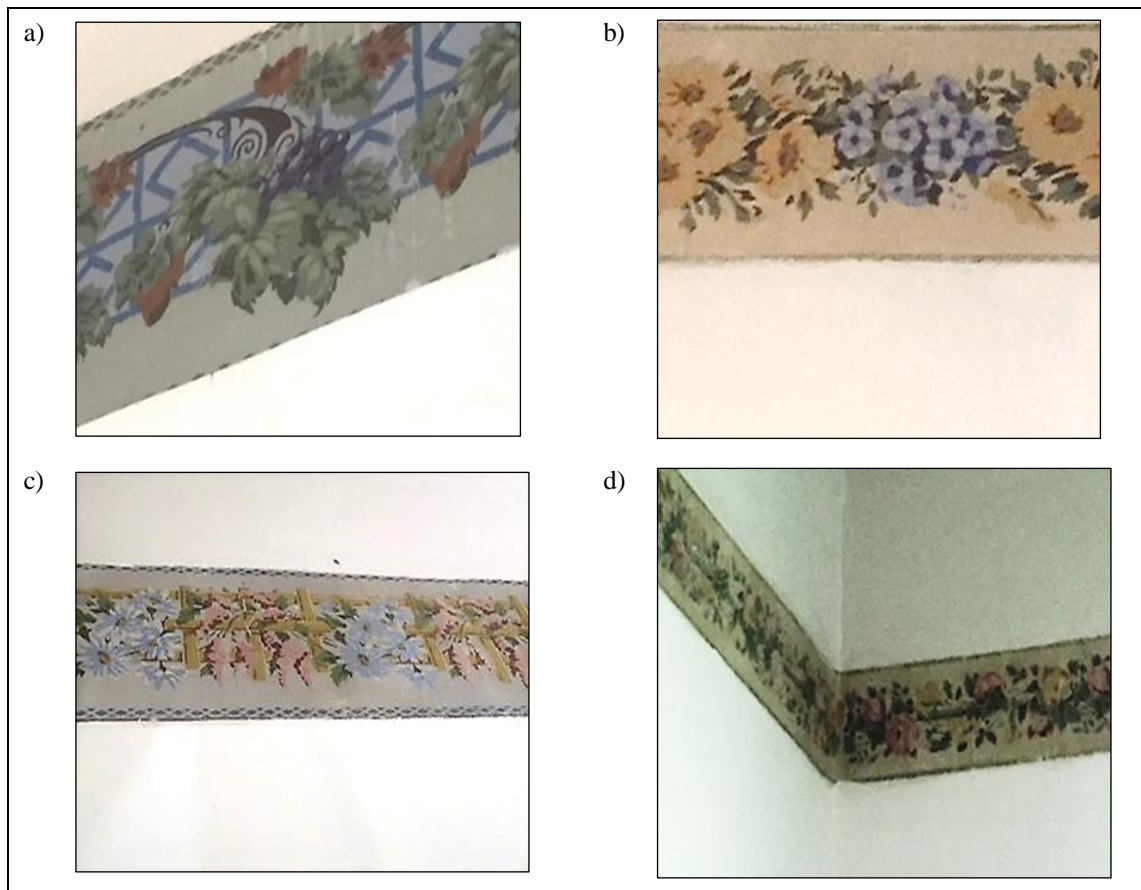
Figura 56 – Detalhe da pintura do barrado na técnica da estampilha



Fonte: Acervo da autora.

Em visita à edificação, em 2018, encontramos as pinturas sob tapume branco e barrados decorados em cada um dos cômodos, salas de visita, de jantar e quartos, em motivos florais e de frutas, como folhas de parreiras, cachos de uva, rosas e margaridas, como pode ser visto na figura abaixo.

Figura 57 – Detalhe dos barrados encontrados na edificação



Fonte: Acervo da autora

Durante a pesquisa, procuramos registros sobre as pinturas murais decorativas, mas não encontramos. Supõe-se que seriam todas no mesmo estilo, isto é, pintura feita com moldes no pano da parede, em motivos diversos.

Casa da Família Lodi

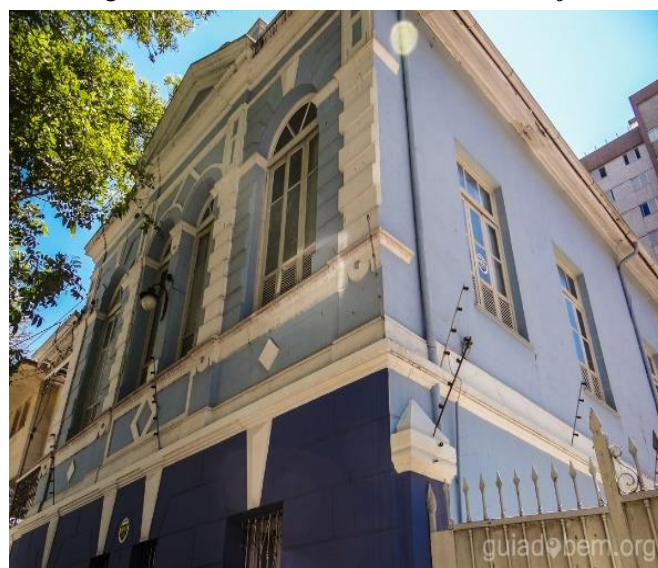
Construída em 1902, em estilo eclético da primeira fase com influência neoclássica, a Casa Família Lodi foi tombada em 1994, a nível municipal. A edificação está localizada no bairro de Lourdes, na Rua Aimorés, número 1486, e mantém todos os elementos originais, tanto no que se refere aos elementos constitutivos da arquitetura quanto no que diz respeito aos elementos artísticos (Figura 58 e 59).

Figura 58 – Fachada lateral da casa da Família Lodi



Fonte: Guia do Bem. Disponível em: <<https://guiadobem.org/>>. Acesso em: 29 out. 2018.

Figura 59 – Fachada da frente da edificação



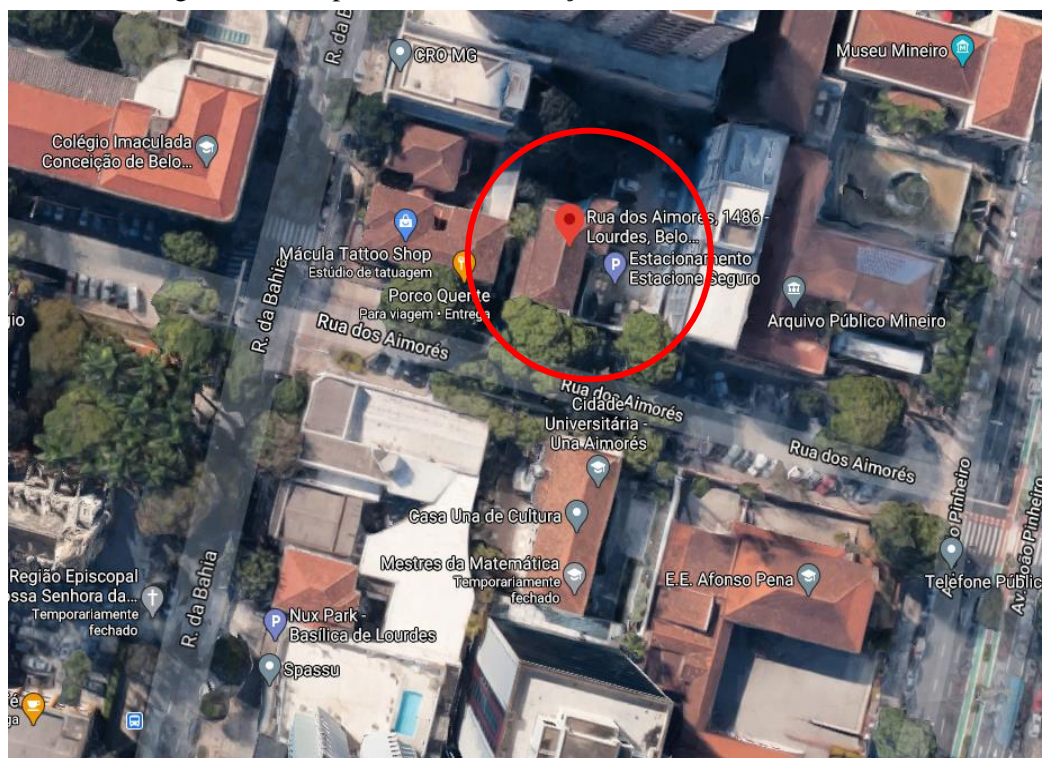
Fonte: Guia do Bem. Disponível em: <<https://guiadobem.org/>>. Acesso em: 29 out. 2018.

Quadro 3 – Identificação da Casa da Família Lodi

Endereço: Rua Aimorés, 1486
Bairro: Lourdes
Data de construção: 1902
Arquiteto: Não identificado
Artista: Francisco Tamietti; Pedro Micussi; Manoel da Costa Azevedo
Estilo: Eclético da primeira fase de influência neoclássica
Tombamento: Municipal
Data: 1994
Tipo: Fachadas e volumes
Uso original: Residencial
Uso atual: Residencial
Localização das pinturas: Hall, sala de visitas e sala de jantar.
Dossiê: Conjunto Urbano da Praça da Liberdade e rua da Bahia

Fonte: Elaborado pela autora.

Figura 60 – Mapa aéreo da localização da Casa da Família Lodi



Fonte: Reprodução feita por meio do Google Maps.

A edificação está localizada no mesmo quarteirão onde existem outras construções da Comissão Construtora da Nova Capital, como o Arquivo Público Mineiro, a antiga casa de Afonso Penna e o Museu Mineiro.

Residência unifamiliar, implantada na testada do terreno com recuos laterais e amplo quintal, que mantém todos os elementos originais, tanto no que se refere aos elementos constitutivos da arquitetura quanto no que diz respeito aos elementos artísticos.

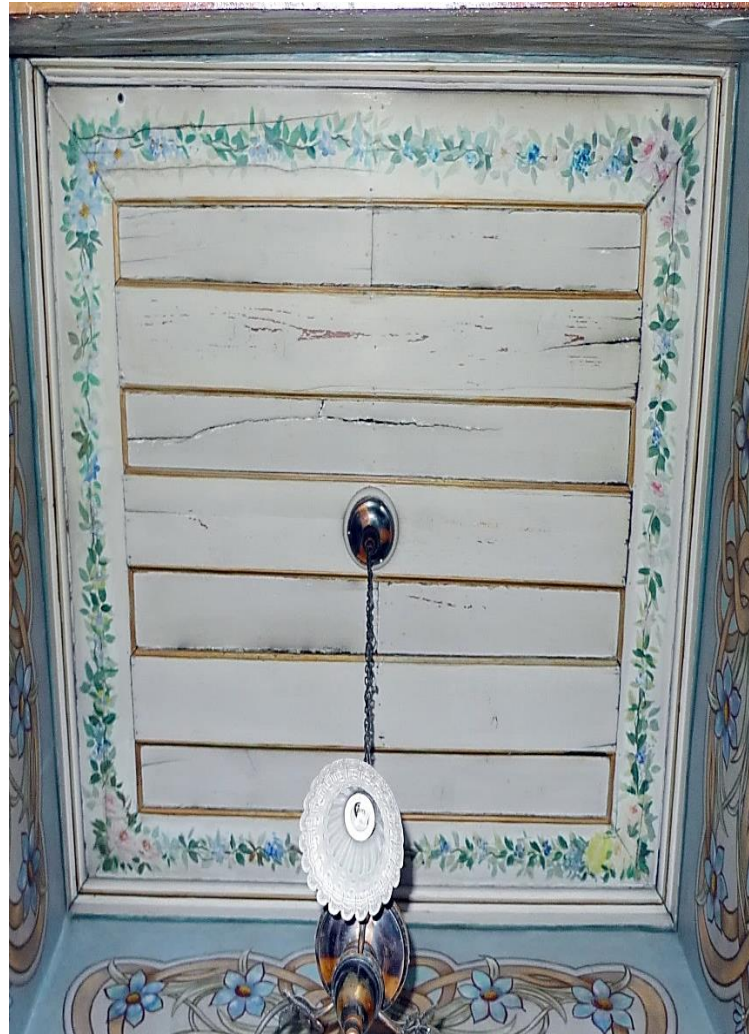
No corredor de acesso à sala de visitas, encontramos pintura imitação de mármore no barrado inferior da parede. Acima do barrado, pintura decorativa que cria uma moldura ao redor da parede, com faixas que simulam movimento em tons de marrom e ocre, entremeadas por ramos e flores em tons de azul. Logo acima da faixa, no meio da parede, encontramos um grande buquê de flores, como rosas brancas, amarelas e rosas, pintura feita à mão livre. No terço superior da parede, uma pintura de paisagem arremata a decoração (Figura 61). O teto é em tabuado liso, com molduras decorada em motivos de flores e folhas, em tons de verde (Figura 62).

Figura 61 – Detalhe do corredor de acesso as salas



Fonte: Izabel Chumbinho/IEPHA.

Figura 62 – Forro tabuado liso, com pinturas em motivos florais



Fonte: Izabel Chumbinho/IEPHA.

Na sala de visitas, encontramos forro em tecido, apresentando pintura de quatro figuras antropomórficas, localizados no centro de cada parte lateral do forro. Os anjos, pintados à mão livre, estão envoltos em ornatos de folhas de acanto e motivos florais, executadas na técnica do estêncil, em tons de ocre e marrom. Na parte central do forro, há decoração em motivos florais, que acompanham a roseta, de onde pende o lustre. No fundo, pintura imitando o céu com nuvens. Nas laterais, quatro painéis vazados, com pintura em estêncil, a mesma pintura encontrada nas paredes da sala, em tons de degrade, que vão do tom azul mais suave para o tom mais azulado nas bordas. Para arrematar o forro, barrado em gesso com motivos florais e folhas de acanto (Figura 63). Esse tipo de decoração mais elaborada, geralmente era executada em salas com maior circulação de pessoas, uma vez que reforçava a posição social do proprietário.

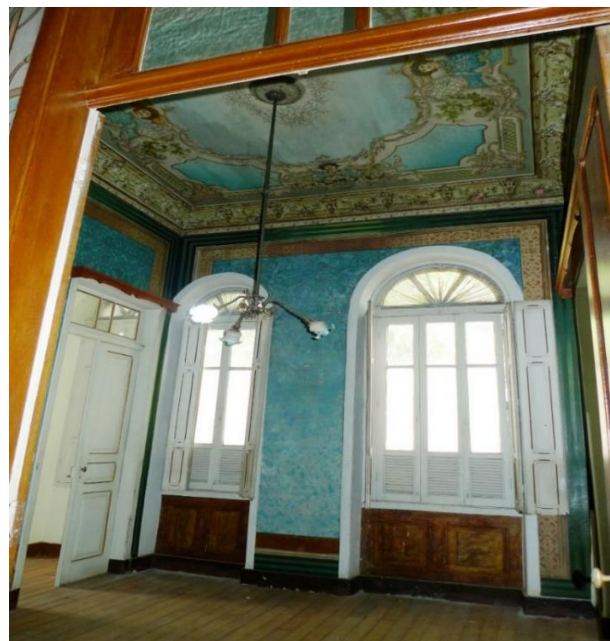
Figura 63 – Forro da sala de visitas



Fonte: Izabel Chumbinho/IEPHA.

Na parede, de cima para baixo, encontramos uma faixa que expressa a ideia de cercar, com três linhas em verde escuro sobre fundo verde. Logo em seguida, outra faixa em tom de ocre, com desenhos em folhagens e rosetas. A pintura na parede, em degrade azul, que vai do mais escuro ao mais claro, terminando no rodapé. Abaixo das janelas, há pintura imitação de mármore, no mesmo estilo do corredor de passagem (Figura 64).

Figura 64 – Vista da sala de visitas



Fonte: Izabel Chumbinho/IEPHA.

Na sala de jantar, encontramos forro em tecido com formato quadrado, pintura decorativa em motivos geométricos (octógono), com flores em tons de amarelo, rosa, azuis, no centro, e triângulos e rosetas, no meio. Entre os desenhos geométricos, há cintas e arremates com motivos decorativos, formando ligações circulares e elípticas. No barrado que circula o quadrado central, motivos decorativos com folhagens divididos com rosáceas, feitas em *papier mâché*.

Abaixo do barrado, encontramos pinturas de natureza morta, com frutas, peixes e alimentos variados, feitas à mão livre. Entre as pinturas, há motivos decorativos feitos na técnica do estêncil, rocalhas, que circundam toda a parede. Abaixo, limitados por frisos monocromáticos em tons de verde, pintura lisa amarela, com motivos florais na posição vertical e horizontal, com arremates em motivos de rocalhas e flores. Sob as portas, na altura do batente, painéis com motivos de paisagem e, no arremate, o mesmo motivo decorativo encontrado (Figura 66). No terço inferior da parede, há uma faixa com motivos decorativos em tons de marrom e, logo abaixo, pintura imitação de madeira fechando a parede (Figura 65).

Figura 65 – Detalhe da pintura decorativa – sala de jantar



Fonte: Izabel Chumbinho/IEPHA

Figura 66 – Detalhe da pintura em motivo de paisagem sob a porta



Fonte: Izabel Chumbinho/IEPHA.

Casa de Francisco Agretti

Casa construída em estilo eclético da primeira fase do estilo neoclássico, em 1906, localizada no bairro Floresta, na Rua Pouso Alegre, 404 (Figura 67 e 68).

Figura 67 – Fachada da edificação



Fonte: Reprodução feita por meio do Google Maps.

Figura 68 – Vista lateral da edificação onde se vê o porão



Fonte: Reprodução feita por meio do Google Maps.

Quadro 4 – Identificação da Casa dos Agretti

Endereço: Rua Pouso Alegre 404

Bairro: Floresta

Data de construção: 1906

Arquiteto: João Morandi

Artista: Atribuída a Francisco Agretti e Amílcar Agretti

Estilo: Eclético da primeira fase de influência neoclássica

Tombamento: Municipal

Data: 1994

Tipo: Fachadas e volumes

Uso original: Residencial

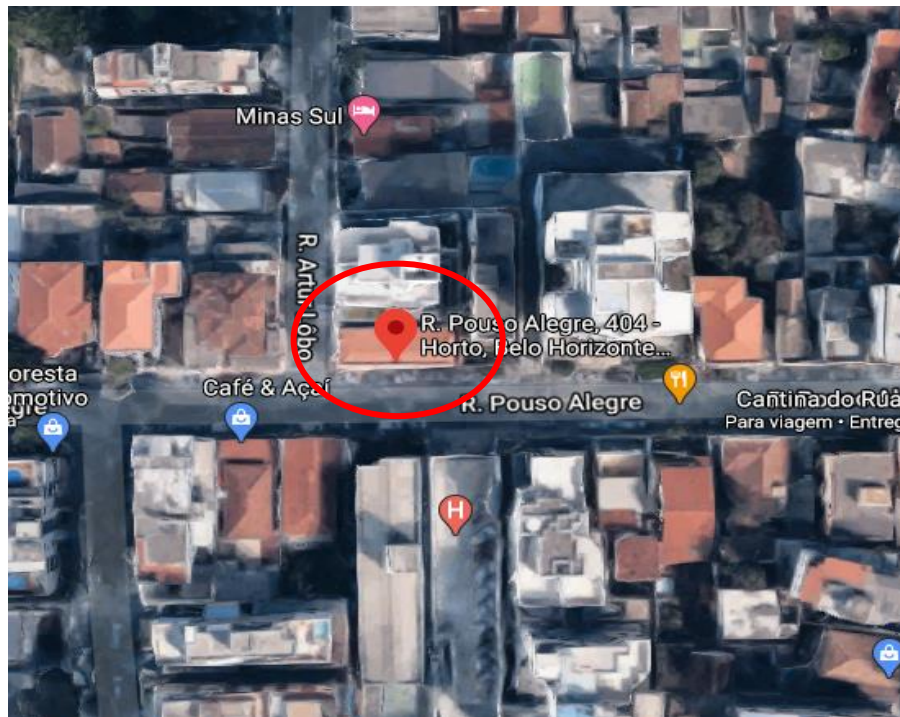
Uso atual: Residencial multifamiliar

Localização das pinturas: Alpendre e interior da casa

Dossiê: Dossiê de tombamento do imóvel – arquivos da DIPC.

Fonte: Elaborado pela autora.

Figura 69 – Mapa aéreo da localização da Casa dos Agretti



Fonte: Reprodução feita por meio do Google Maps.

A casa abrigou dois pintores italianos, imigrantes, Francesco e Amílcar Agretti, responsáveis pela execução de pinturas decorativas em várias edificações na capital. Falaremos deles mais detalhadamente, no item sobre os mestres e artistas da capital.

Os descendentes de Francisco Agretti permaneceram na edificação até 1989, quando a mesma foi adquirida por outra pessoa em um leilão. Em 2009, o então proprietário, Sr. Cláudio Sousa Santos, solicitou que o Conselho Deliberativo do Patrimônio Cultural de Belo Horizonte – CDPCM-BH definisse o grau de proteção do imóvel, visto que o mesmo se encontrava em péssimo estado de conservação, estando, segundo laudo técnico da Defesa Civil do estado, sob o risco de desabamento. Conforme entrevista realizada pela historiadora Françoise Jean de Oliveira Souza, da Diretoria de Patrimônio Cultural e Arquivo Público de Belo Horizonte, com o neto de Amilcar Agretti, Carlos Correia de Aquino, no dossiê de tombamento,²⁵ consta que algumas pinturas decorativas que permaneceram no imóvel eram de autoria de seu avô (Figura 70 e 71).

Amílcar Agretti foi responsável por pinturas decorativas em vários alpendres das edificações da cidade, e também em diversas casas para funcionários.

²⁵ Fonte: Dossiê de tombamento do imóvel – arquivos da DIPC.

Figura 70 – Detalhe das pinturas decorativas no interior da edificação



Fonte: Arquivo da Diretoria de Patrimônio Cultural e Arquivo Público

Figura 71 – Detalhe da pintura encontrada na Casa dos Agretti



Fonte: Arquivo da Diretoria de Patrimônio Cultural e Arquivo Público

No registro fotográfico da edificação, realizado também para fins de tombamento, nota-se pinturas murais no alpendre, conforme pode ser visto na figura abaixo (Figura 72).

Figura 72 – Pinturas decorativas na varanda da edificação



Fonte: Dossiê de tombamento do imóvel – arquivos da DIPC.

Em 2006, como a edificação apresentava grave risco de desabamento, foi deferido o tombamento provisório até a posterior regulação, que aconteceu somente em 2011. Hoje, a edificação transformou-se em porta de entrada do Edifício Amílcar Agretti. Não foi possível entrar na edificação para verificar o estado de conservação das pinturas encontradas, uma vez que com a pandemia da Covid-19 não foi possível realizar visitas na edificação.

Salão Vivacqua

Localizada no bairro Funcionários, no entorno da Praça da Liberdade, a edificação foi construída em 1909 (Figura 73), com projeto de Edgard Nascentes Coelho,²⁶ em estilo eclético da primeira fase de influência neoclássica, e tombada a nível municipal em 1994.

Figura 73 – Fachada lateral e frontal da edificação



Fonte: Acervo da autora.

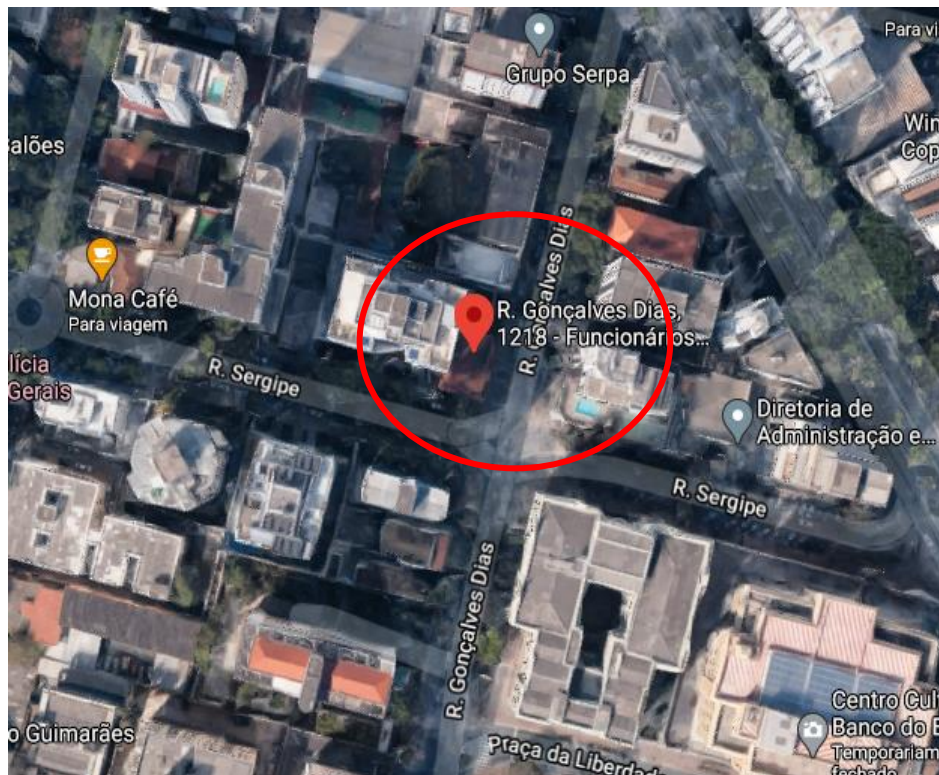
²⁶ Edgard Nascentes Coelho (1853-1917), arquiteto e desenhista, transferiu-se do Rio de Janeiro para Belo Horizonte, em 1894, para atuar como o primeiro desenhista da Comissão Construtora da Nova Capital conforme o *Dicionário de Construtores e Artistas de Belo Horizonte – 1984 a 1940* (p. 78).

Quadro 5 – Identificação do Salão Vivacqua

Endereço: Rua Gonçalves Dias, 1218
Bairro: Funcionários
Data de construção: 1909
Arquiteto: Edgard Nascentes Coelho
Artista: Não identificado
Estilo: Eclético da primeira fase de influência neoclássica
Tombamento: Municipal
Data: 1994
Tipo: Fachadas e volumes
Uso original: Residencial
Uso atual: Comercial
Localização das pinturas: Interior da casa
Dossiê: Conjunto Urbano da Praça da Liberdade e rua da Bahia.

Fonte: Elaborado pela autora.

Figura 74 – Mapa aéreo da localização da edificação



Fonte: Reprodução feita por meio do Google Maps.

A casa foi palco de atividades culturais que marcaram o cenário cultural de Belo Horizonte. Em 1920, tornou-se o lar da Família Vivacqua e, posteriormente, Salão Vivacqua, denominação dada por Pedro Nava ou Carlos Drummond de Andrade numa noite de sarau

literário, que reuniam grandes nomes da juventude intelectual modernista, conforme Achilles Vivacqua em “As estações pretéritas”, capítulo do livro de Eunice Vivacqua (1997).

Em 1937, o imóvel foi vendido ao engenheiro Francisco Freitas Lobato, que o registrou, em cartório, em nome de seus filhos. A edificação permaneceu com *status* residencial, passando a ser denominada Palacete Francisco Freitas Lobato. Em 1943, o palacete foi cedido, pelo então proprietário, para a primeira instalação do Colégio Santo Inácio de Loyola (Figura 75). Entre o período de 1943 a 1949, a edificação deixou a função de residência e passou à função institucional-cultural.

Figura 75 – Imagem da Sede do Colégio Loyola, em 1943



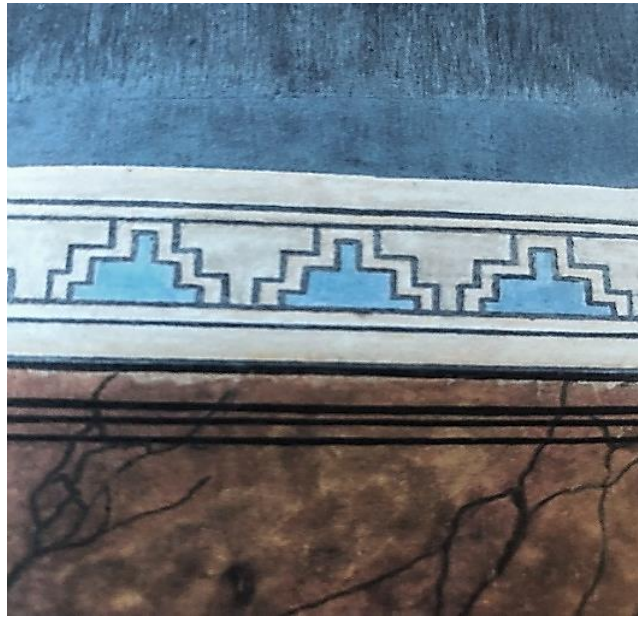
Fonte: Colégio Loyola. Disponível em: <<http://www.loyola.g12.br/historia/>>. Acesso em: 26 dez. 2019.

No final de 1949, devido à inauguração da sede do Colégio Loyola, no bairro da Cidade Jardim, a edificação voltou para a família Lobato, seus antigos proprietários. Além de voltar para seus antigos donos, a casa voltou também para a função de residência. Em 1994, a edificação, que ainda era de propriedade da família Lobato, foi inscrita no Livro de Tombo Histórico com o tombamento específico de fachada e volumes, pertencente ao Conjunto Urbano da Praça da Liberdade – Avenida João Pinheiro e adjacências. Atualmente, a edificação é ocupada pelo Museu da Cadeira Brasileira.

A casa possui pinturas murais decorativas em seu interior, no entanto, encobertas. Há janelas de prospecção, que são pequenos trechos da parede, em tamanho variável, que tiveram sua pintura removida por meio da cuidadosa retirada de camadas mais antigas, permitindo a

visualização desde a pintura original até a pintura mais recente, em todos os cômodos da casa. Na entrada da edificação, pode-se ver pinturas imitação de mármore no barrado da parede e faixas decorativas e pintura lisa sobre elas (Figuras 76 e 77). A autoria das pinturas encontradas é desconhecida.

Figura 76 – Detalhe da pintura decorativa



Fonte: LEMOS *et al.*, 2019, p. 93. Fotografia: Pedro Sales.

Figura 77 – Detalhe da prospecção na parede



Fonte: Museu da Cadeira Brasileira.

Casa Sapucaí

Construída entre as décadas de 1910 e 1920, por Luiz Olivieri, em estilo eclético de influência neoclássica, localizada no bairro Floresta, o imóvel recebeu, em 1996, do Conselho de Patrimônio, o tombamento específico das fachadas frontal, laterais e volumes (Figuras 78 e 79).

Figura 78 – Fachada da edificação



Fonte: Acervo da autora.

Quadro 6 – Identificação da Casa Sapucaí

Endereço: Rua Sapucaí, 127
Bairro: Floresta
Data de construção: 1922
Arquiteto: Luiz Olivieri
Artista: Atribuída a Luiz Olivieri
Estilo: Eclético da primeira fase de influência neoclássica
Tombamento: Municipal
Data: 1994
Tipo: Fachadas e volumes
Uso original: Residencial
Uso atual: Comercial
Localização das pinturas: Alpendre e interior da edificação
Dossiê: Conjunto Urbano da Floresta

Fonte: Elaborado pela autora.

Figura 79 – Mapa aéreo da localização da edificação



Fonte: Reprodução feita por meio do Google Maps.

Mesmo sendo um imóvel tombado, as pinturas murais decorativas que ornamentavam as paredes da edificação não foram contempladas no tombamento original, de fachadas e volumes.

Em 2001, houve uma denúncia ao Conselho de Patrimônio de que as pinturas murais decorativas haviam sido recobertas pelo então inquilino do imóvel, que, por sua vez, alegou “desconhecimento” da importância histórica das pinturas. Imediatamente, o Conselho Deliberativo do Patrimônio reuniu-se em sessão ordinária, realizada em 11 de dezembro de 2001, e aprovou o tombamento provisório dos bens integrados. Isso ocorreu devido ao fato de se tratar de elementos pictóricos característicos de época, de relevante valor cultural, conforme aponta o dossiê apresentado pela Gerência de Patrimônio Histórico da Secretaria Municipal de Regulação Urbana. Essas pinturas foram atribuídas a Luiz Olivieri, conforme citação no dossiê de tombamento do imóvel.

Recentemente adquirida pelo Instituto Flávio Gutierrez, a casa e as pinturas murais receberam tratamento de restauração. Nessa intervenção de restauro, foram removidas as pinturas monocromáticas que haviam sido feitas sob a original, revelando, assim, as pinturas murais decorativas em todos os cômodos da edificação, todas realizadas na técnica da têmpera.

Na varanda principal de acesso à casa, encontramos três painéis, sendo o primeiro, mais próximo da rua, em motivo de paisagem. Os outros dois, localizados entre os vãos das portas, em motivos de vasos de flores (Figuras 80 e 81).

Figura 80 – Detalhe da pintura no vão das portas



Fonte: Acervo da autora.

Figura 81 – Detalhe da pintura entre a porta e a grade da varanda



Fonte: Acervo da autora.

O painel localizado na varanda encontra-se tampado com um tabuado de madeira, protegido das ações de vandalismo e do tempo (sol e chuva). Essa proteção foi colocada após a restauração completa da edificação (Figura 82).

Figura 82 – Detalhe do painel protegido com tapume



Fonte: Acervo da autora

Na sala de visitas, sob a base da alvenaria, há pinturas em molde, em tons de vinho, com painéis com motivos de flores e pavões, delimitados por molduras lisas também na cor vinho. Apresenta ainda barrado acima da altura das portas, ornamentados com guirlandas de rosas, entre medalhões que retratam paisagens naturais brasileiras, emolduradas por rocalhas (Figuras 83 e 84).

Figura 83 – Detalhe da pintura em motivos zoomórficos e de flores



Fonte: Acervo da autora.

Figura 84 – Detalhe da pintura em estampilha (guirlanda de flores e paisagens)



Fonte: Acervo da autora.

Na sala de jantar, há pintura em molde em base de alvenaria na cor verde, com barrado inferior com pintura imitação de madeira (Pinho de Riga) até a altura do peitoril da janela. Acima do barrado, no pano da parede, pintura decorativa com motivos fitomorfos e zoomorfos (palmeiras e maritacas) em tons de verde, e barrado superior apresentando decoração de guirlandas de flores e folhas (uvas e pinhas), na técnica da estampilha, simbolizando fartura (Figuras 85 e 86).

Figura 85 – Detalhe da pintura da sala de jantar



Fonte: Acervo da autora.

Figura 86 – Detalhe da decoração em motivos nacionais (palmeiras e maritacas)



Fonte: Acervo da autora.

No cômodo 1, em base de alvenaria em tons de amarelo, há faixas verticais decoradas com margaridas brancas, que arrematam as laterais dos vãos. Entre as faixas verticais, panos em tons de amarelo ouro, com motivos fitomorfos também em tons de amarelo escuro, na técnica do estêncil (Figuras 87 e 88). No barrado superior, há margaridas brancas e cachos de uva, sob uma cerca de madeira, na técnica da estampilha (Figuras 89, 90 e 91).

Figura 87 – Detalhe da pintura decorativa com motivos florais



Fonte: Acervo da autora.

Figura 88 – Detalhe da pintura revelando a textura do suporte



Fonte: Acervo da autora.

Figura 89 – Detalhe do barrado superior em motivos fitomorfos



Fonte: Acervo da autora.

No cômodo 2, em base de alvenaria em fundo azul, com um grande pano de parede cinza azulado, na técnica do estêncil, com motivos fitomorfos, em tons de azul mais escuros (tom sobre tom), delimitados por pintura lisa, formando uma moldura (Figura 90). No barrado superior, em tom de verde, guirlandas com margaridas brancas, rosas e folhas que arrematam a pintura, na técnica da estampilha (Figura 91).

Figura 90 – Detalhe da pintura em motivos florais



Fonte: Acervo da autora.

Figura 91 – Detalhe do barrado com guirlandas e flores



Fonte: Acervo da autora.

No cômodo 3, em base de alvenaria em fundo rosa, com padrões que imitam tecido adamascado em tons mais escuros que o fundo, delimitados por uma faixa em tom de terra, na técnica do estêncil (Figura 92). No barrado superior, guirlanda com rosas amarelas e brancas, e folhas, na técnica da estampilha. No roda-teto, pintura em molde, com motivos florais (Figura 93).

Figura 92 – Detalhe da pintura com motivos florais e tecido adamacado



Fonte: Acervo da autora.

Figura 93 – Detalhe da decoração em motivos fitomorfos



Fonte: Acervo da autora.

A copa, também em base de alvenaria em tom de rosa, pintura lisa, sendo, no terço inferior até a altura do peitoril da janela, pintura imitação de madeira (Figura 94). No barrado superior, motivos florais com laços de fitas e rendas, na técnica da estampilha (Figura 95).

Figura 94 – Pintura imitação de madeira



Fonte: Acervo da autora.

Figura 95 – Barrado em motivos florais na técnica da estampilha



Fonte: Acervo da autora.

E, por fim, no banheiro, base de alvenaria em tons de cinza. Possui azulejo liso em dois terços da parede, arrematado por uma faixa com pinturas que representam cisnes em um lago. Percebe-se uma repetição na disposição dos desenhos, o que sugere ter sido executada por molde e complementadas à mão livre (Figura 96). No barrado superior, estampilha com motivos fitomorfos (Figura 97).

Figura 96 – Barrado em motivos zoomorfos



Fonte: Acervo da autora.

Figura 97 – Pintura em motivos florais na técnica da estampilha



Fonte: Acervo da autora.

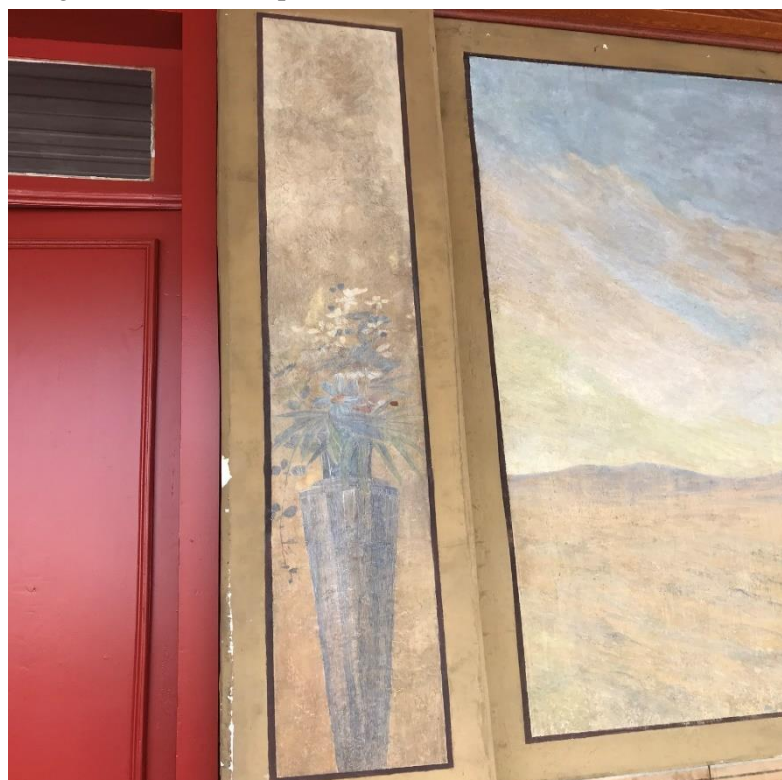
No alpendre 2, que dá para o fundo da edificação, pintura em painel, com motivos de paisagem natural, onde se vê montanhas, e, no plano principal, plantas e flores que estão sob um suporte de madeira. O painel é emoldurado por faixa lisa na cor verde (Figura 98). No barrado inferior, pintura imitação de mármore, com veios e linhas em tons de marrom. Ao lado desse painel, há um painel com representação de uma ânfora com flores e folhas (Figura 99). O terceiro painel, uma pintura de paisagem, sendo que no primeiro plano há a imagem de uma árvore (Figura 100).

Figura 98 – Pintura em motivos de paisagem natural



Fonte: Acervo da autora.

Figura 99 – Painel representando uma ânfora e motivos florais



Fonte: Acervo da autora.

Figura 100 – Painel em motivos de paisagens



Fonte: Acervo da autora.

Podemos perceber que as pinturas murais decorativas foram elaboradas com muito cuidado e de forma harmonica, pois criaram ambientes distintos, com gosto estético e destreza de técnica. Em alguns pontos da pintura, pode-se perceber punções características da pintura em molde, que geralmente eram feitos para marcar o desenho, antes de receberem a pintura.

Apesar de terem sofrido recobrimento, que danificou especialmente a pintura em tons de amarelo, do cômodo 1, após o processo de restauro, as pinturas permanecem em bom estado de conservação. Chamamos a atenção ao fato de que o Instituto Flávio Gutierrez sempre teve uma preocupação na conservação do Patrimônio.

Casa Itajubá

Localizada na Rua Itajubá, 632, no Conjunto Urbano do Bairro Floresta, a casa, em estilo eclético primeira fase com influências neoclássicas, provavelmente foi construída em 1920 (Figuras 101 e 102). Seu processo de tombamento foi iniciado em 1993 e concluído em 1996. O imóvel está inserido no centro comercial da Floresta que se caracteriza pelo intenso movimento. Para além disso, faz parte de um conjunto importante para a memória da cidade, uma vez que, esse conjunto urbano encontrava-se inserido na planta original da Comissão Construtora da Capital. Essa edificação constitui então, como um exemplar da fase de

consolidação da nova capital e um exemplar histórico-arquitetônico do testemunho da formação urbanística e social do bairro Floresta.

Figura 101 – Fachada frontal da edificação



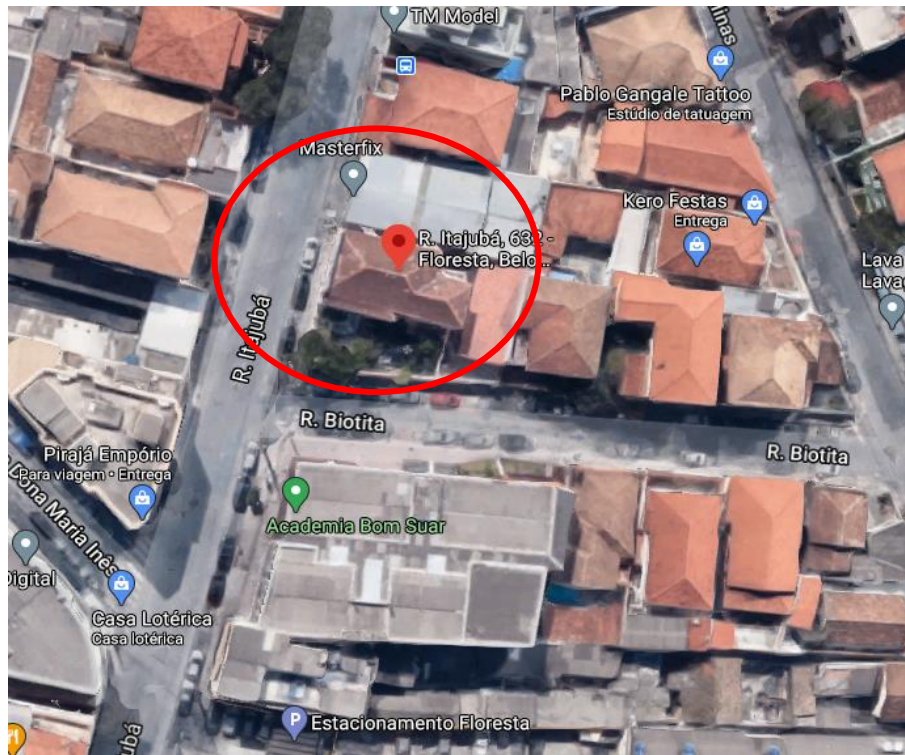
Fonte: Reprodução feita por meio do Google Maps.

Figura 102 – Fachada lateral da edificação



Fonte: Reprodução feita por meio do Google Maps.

Figura 103 – Mapa aéreo da localização da edificação



Fonte: Reprodução feita por meio do Google Maps.

Quadro 7 – Identificação da Casa Itajubá

Endereço: Rua Itajubá, 632
Bairro: Floresta
Data de construção: 1920
Arquiteto: Antônio da Costa Christino
Artista: Não identificado
Estilo: Eclético da primeira fase de influência neoclássica
Tombamento: Municipal
Data: 1996
Tipo: Fachadas e volumes
Uso original: Residencial
Uso atual: Misto
Localização das pinturas: Alpendre e interior da edificação
Dossiê: Dossiê de Tombamento Conjunto Urbano da Floresta

Fonte: Elaborado pela autora.

No livro de Ivo Porto de Menezes (1997), no capítulo “Pinturas decorativas de alpendres e interiores”, que trata das pinturas decorativas dos alpendres e interiores das casas, o autor faz referência à pintura encontrada na Casa Itajubá, que poderia ser a representação da fazenda de

origem do proprietário (Figura 104). De acordo com o pesquisador, essa pintura foi encoberta em meados de 1960.

Figura 104 – Pintura artística encontrada na edificação

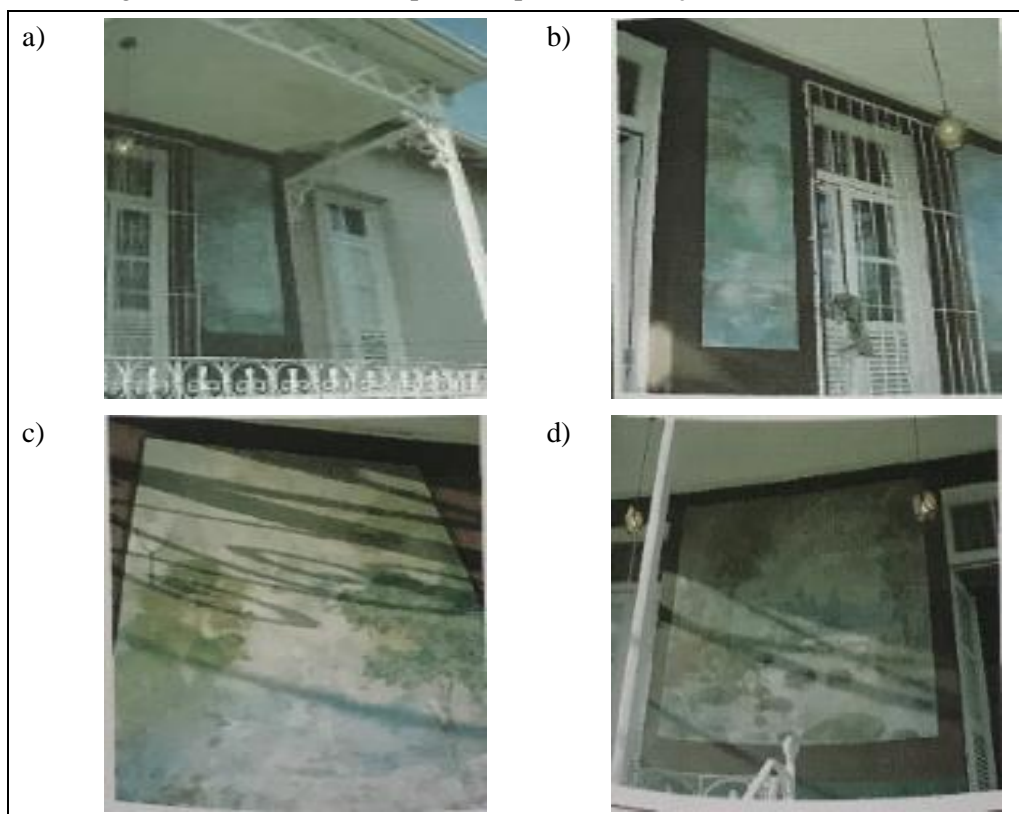


Fonte: Laboratório de Fotodocumentação Sylvio de Vasconcellos.

Durante sua história, a edificação sofreu várias intervenções na sua arquitetura interna. No ano de 2000, após fiscalização da Diretoria de Patrimônio Cultural e Arquivo Público, constatou-se que o imóvel se encontrava em mal estado de conservação devido à falta de cuidados e manutenção por parte dos proprietários, que se somavam as alterações sofridas e, com isso, contribuíram para a descaracterização do imóvel. Em 2005, o imóvel sofre outra vistoria, uma vez que a edificação havia passado por restauração, tanto estrutural quanto de seus bens integrados.

As pinturas do alpendre são em motivo de paisagem e feitas a óleo, conforme aponta Menezes (1997). As pinceladas são largas e é possível ver suas marcas na pintura. Os registros abaixo foram retirados do relatório técnico realizado pelos arquitetos restauradores da Gerência de Patrimônio Urbano da Diretoria de Patrimônio Cultural e Arquivo Público, que se encontra arquivado junto com o dossiê de tombamento do imóvel (Figura 105).

Figura 105 – Detalhes dos painéis após a restauração realizada em 2005



Fonte: Dossiê de tombamento do Conjunto do Bairro Floresta/DPCA.

Abaixo, apresentamos uma tabela com os dados coletados das pinturas murais decorativas, descritas acima. Em seguida fazemos uma análise desses dados para compreender como a utilização das pinturas murais decorativas se deu no período de 1896 a 1920.

Quadro 8 – Pinturas murais decorativas – 1896 a 1920

Casa	Estilo	Data	Artista	Localização da pintura	Técnica
Santa Rita Durão	Eclético da primeira fase de influência neoclássica	1896	Não identificado	Interior	Estêncil e estampilha
Paraíba	Eclético da primeira fase de influência neoclássica	1896	Não identificado	Interior	Estêncil e estampilha
Família Lodi	Eclético da primeira fase de influência neoclássica	1902	Francisco Tamietti Pedro Micussi: Manoel	Interior	Estêncil, estampilha, fingidos de madeira e mármore, pintura à mão livre
Francisco Agretti	Eclético da primeira fase de influência neoclássica	1906	Francisco Agretti Amilcar Agretti	Varanda e interior	Pintura à mão livre
Salão Vivacqua	Eclético da primeira fase de influência neoclássica	1909	Não identificado	Interior	Estêncil e estampilha
Sapucaí	Eclético da primeira fase de influência neoclássica	1910	Atribuída a Luiz Olivieri	Varanda e interior	Paisagem, Estampilha e Estêncil
Itajubá	Eclético da primeira fase de influência neoclássica	1920	Não identificado	Varanda e interior	Pintura à mão livre - Paisagens

Fonte: Elaborado pela autora.

Analisando as pinturas murais decorativas encontradas nesse grupo de sete casas, podemos dizer que a técnica predominante utilizada é a pintura a molde, estêncil e estampilha, e a pintura à mão livre. Os temas mais utilizados nas pinturas à mão livre são as paisagens campestres e as naturezas mortas. Os motivos encontrados nas pinturas a molde vão do adamascado aos ornamentos italianos e franceses.

Na pintura decorativa da casa da Santa Rita Durão e da Paraíba, utilizam-se das técnicas da estampilha e do estêncil, conforme descritas acima. Supõem-se que ambas edificações, construídas na mesma época, influenciadas pela tipologia da Comissão Construtora da Nova Capital, seriam portadoras de pinturas murais decorativas em todos os cômodos de seu interior.

Na casa da Família Lodi, as pinturas decorativas estão presentes nos dois cômodos de acesso aos visitantes: sala de visitas e jantar. Sabe-se que os cômodos onde os convidados tinham acesso recebiam uma decoração mais esmerada. Percebe-se, na elaboração da

decoreção, uma variedade de motivos ornamentais utilizados, demonstrando domínio e conhecimento da técnica, além do gosto estético por parte dos mestres artistas que as executaram. Nessa edificação, os mestres artistas deixaram suas marcas nas pinturas feitas à mão, como podemos constatar nas figuras antropomórficas, executadas nos tetos, nas pinturas de paisagens e de natureza morta, que encimam os barrados da parede da sala de jantar, e nos motivos florais, presentes no corredor e nas decorações dos panos da parede. A presença de fingidos de madeira e mármore encontrados nos corredores e cômodos da casa – técnica presente nas edificações públicas e nas casas mais abastadas – também traz uma sofisticação ao ambiente.

Na casa dos Agretti, embora em ruínas, pode-se perceber que, além da pintura em seu interior, havia pintura decorativa no alpendre, em formato de painéis emoldurados. Não foi possível visualizar a pintura executada no alpendre, mas, conforme Menezes (1987,p. 109) era muito comum encontrar três divisões na pintura: o barrado inferior com pintura imitação de madeira ou mármore, a parte superior com pinturas de paisagens ou flores, e um barrado superior arrematando a parede, assim como ocorre no interior da casa da Família Lodi. Observando a pintura encontrada no interior da casa dos Agretti, percebemos uma semelhança com a pintura executada no forro da Casa da Loba. A pergunta que fazemos é: a pintura executada na Casa da Loba seria de autoria de Francisco Agretti?

Na casa da Rua Sapucaí, podemos perceber a influência da Comissão Construtora da Capital, com pinturas decorativas em todos os cômodos e nos alpendres. Nas varandas e alpendres, os motivos florais e de paisagem, característicos dessa época, além dos elementos decorativos estampados nas paredes, nas técnicas do estêncil e da estampilha, são executados com destreza e apresentam domínio da técnica, além de bom gosto estético. Nessa edificação, observamos o uso de ornamentação com motivos da fauna e da flora brasileira.

Assim como na casa dos Lodi, encontramos a pintura imitação de madeira, mais especificamente o pinho de riga, madeira nobre, muito utilizada na construção da Capital.

Das sete casas analisadas, somente três possuem alguma documentação relacionada aos mestres artista. No caso da Família Lodi, pode-se dizer que as pinturas artísticas possuem a marca do artista Francisco Tamietti e Pedro Micussi. Ao comparar as pinturas executadas por eles em outras edificações, e tendo em vista a publicação do livro *Revisitando a arte de Francisco Tamietti: pintor italiano que trabalhou na construção da Nova Capital de Minas Gerais*, por Rodrigo Faleiro, podemos perceber que Francisco Tamietti possui um cacoete que se repete nessas produções artísticas. As pinturas da casa de Agretti são atribuídas pelo neto de Amilcar Agretti como sendo de seu avô.

Nas edificações até então analisadas, houve intervenções de conservação²⁷ nas pinturas originais. Na casa da Rua Paraíba, a intervenção nas pinturas objetivou a proteção das pinturas originais através da colocação de uma barreira que, a princípio, impede que elas sejam danificadas. Já na casa da Rua Santa Rita Durão, as intervenções de restauro foram feitas para corrigir uma intervenção não profissional, que danificou as pinturas originais. A casa da Família Lodi passou por processo de restauro objetivando a sua conservação.

Sabe-se que o Salão Vivacqua, devido às prospecções realizadas nos diversos cômodos para a adaptação da edificação, de residencial para comercial, possui pintura mural decorativa em todos os cômodos, porém encobertas. Seria essa também uma forma de preservação desse bem integrado?

A casa da Sapucaí passou por intervenção de restauro dos bens integrados – pinturas murais decorativas –, visando à remoção da intervenção anterior no imóvel, quando as mesmas sofreram repintura monocromática em todos os cômodos.

Dos sete imóveis, somente o da Família Lodi e da Itajubá mantém seu uso original. Todos os outros tiveram seu uso modificado, passando de uso residencial para comercial. Por terem seu uso modificado, as edificações sofreram alterações na sua arquitetura interna e, conseqüentemente, em suas pinturas decorativas. A edificação da Rua Sapucaí, mesmo tendo seu uso inicial modificado, mantém todas as pinturas originais restauradas e conservadas e sua arquitetura interna preservada.

Na edificação da Rua Santa Rita Durão, paredes foram demolidas, restando somente um cômodo com pintura mural decorativa. Na edificação da Rua Paraíba, encontramos uma pintura decorativa elaborada, presente em todos os cômodos, conforme dossiê pesquisado. Porém, para se adaptar ao uso comercial, os panos da parede foram recobertos com tapume branco, permanecendo aparente somente os barrados superiores. Tendo em vista a data de construção, o bairro onde se encontram e a tipologia de pintura encontrada, muito embora tenham variações nos motivos decorativos, ambas edificações guardam semelhança com as edificações pesquisadas, de tipologia da Comissão Construtora da Nova Capital.

Ao ler os dossiês de intervenção de restauro nas pinturas, podemos afirmar que a maioria delas foi feita sobre alvenaria, utilizando-se da pintura a têmpera. Já nas varandas e alpendres,

²⁷ Entende-se por conservação o conjunto de operações e técnicas que tem como objetivo prolongar a vida de um bem cultural. Para conservar determinado objeto ou edificação há caminhos ligados à prevenção da degradação (conservação preventiva ou preservação) e à reparação do dano (restauração). Ambas se complementam, porém a restauração é consequência da ineficácia ou ausência da prevenção. A conservação tem a finalidade de manter as propriedades tanto físicas quanto culturais dos objetos, buscando sua perpetuação no tempo com todos os seus valores agregados.

a pintura geralmente era executada a óleo, conforme Menezes (1987, p. 111). As cores predominantes das pinturas murais decorativas são as terrosas, o verde, o azul e o amarelo.

As edificações analisadas nesse primeiro grupo foram tombadas entre os anos de 1994 e 1996, a nível municipal. Somente a casa dos Agretti foi tombada em 2011.

2.2 Pinturas decorativas – de 1920 a 1935

Casa das Grades ou das Carambolas

Localizada no Cruzeiro, um dos bairros considerados “virgem de intervencionices humanas”, segundo Sylvio de Vasconcelos (2004), a Casa das Grades foi construída por Samuel Vanuti, na década de 1920, em estilo eclético com influência da Comissão Construtora. Foi considerada uma das primeiras casas erigidas no bairro (Figura 106). Em 2003, foi tombada a nível municipal, de acordo com a deliberação 147/2003 do Conselho Deliberativo do Patrimônio. A construção possui pinturas murais na varanda da frente e pinturas decorativas em seu interior (Figuras 107).

Figura 106 – Detalhe da varanda com pinturas decorativas



Fonte: Guia do Bem. Disponível em: <<https://guiadobem.org/>>. Acesso em: 18 mar. 2018.

Figura 107 – Detalhe das grades e da pintura no alpendre



Fonte: Guia do Bem. Disponível em: <<https://guiadobem.org/>>. Acesso em: 18 mar. 2018.

Quadro 9 – Identificação da Casa das Grades ou das Carambolas

Endereço: Rua Pium-í, 195

Bairro: Cruzeiro

Data de construção: 1920

Arquiteto: Samuel Vanuti

Artista: Não identificado

Estilo: Eclético da primeira fase de influência neoclássica

Tombamento: Municipal

Data: 1994

Tipo: Fachadas e volumes

Uso original: Residencial

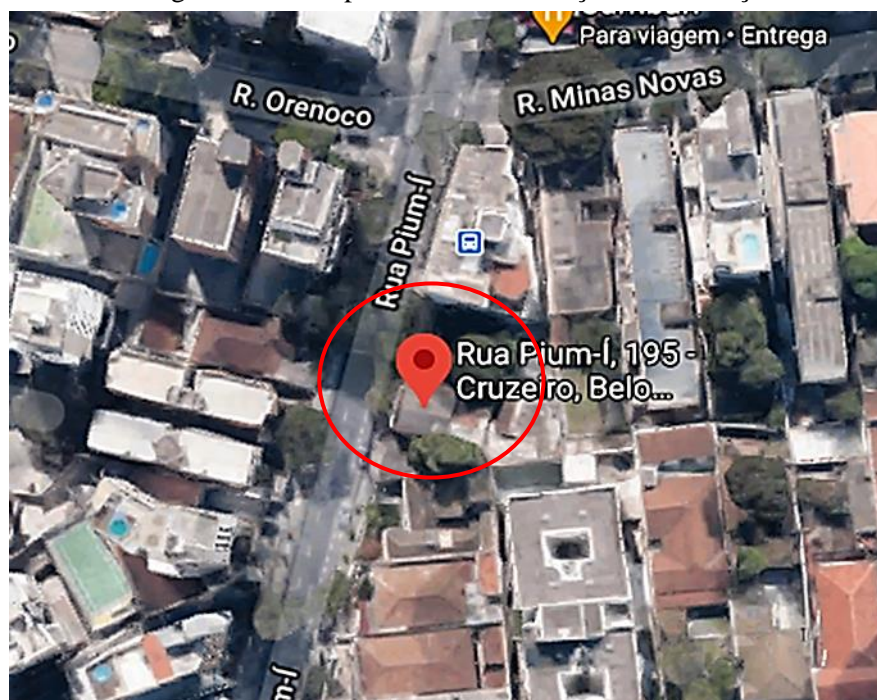
Uso atual: Comercial

Localização das pinturas: Alpendre e interior da edificação

Dossiê: Dossiê de Tombamento da rua Pium-í 195/DPCA

Fonte: Elaborado pela autora.

Figura 108 – Mapa aéreo da localização da edificação



Fonte: Reprodução feita por meio do Google Maps.

No dossiê de tombamento do imóvel, datado de 2006, há uma entrevista com a então proprietária, que afirma que a edificação foi a primeira erigida no bairro Cruzeiro, construída por Samuel Vanuti, por encomenda de seu pai.

Na varanda de entrada da edificação, há um grande painel, com tema de paisagens com mar e montanhas, feito a óleo. Na parte inferior da parede, um barrado em cor rosa lisa. Entre os vãos das janelas, pintura decorativa em motivos de flores e de paisagens.

No interior da edificação, na sala de jantar, encontramos pinturas decorativas com motivos florais e de frutas, coloridos e, segundo o dossiê de tombamento, de muito bom gosto estético (Figuras 109, 110 e 111). No barrado superior, pintura em motivos florais, frutos do mar e folhas que simbolizam fartura (Figura 112).

Não foi possível verificar a existência de pintura decorativa na sala de visitas, uma vez que, por problemas técnicos, não conseguimos entrar na residência. Porém, no dossiê de tombamento, somente há referência a pinturas na varanda e na sala de jantar.

Figura 109 – Detalhe das pinturas decorativas internas



Fonte: Dossiê de tombamento da Prefeitura Municipal de Belo Horizonte. Secretaria Municipal de Regulação Urbana. Gerencia de Patrimônio. Pasta D.115, p. 61, 2006. Elaboração: Françoise Jean de Oliveira Souza e Teodoro Maqui

Figura 110 – Detalhe da pintura perto da janela



Fonte: Dossiê de tombamento da Rua Pium-í 195/DPCA.

Figura 111 – Detalhe do motivo decorativo



Fonte: Dossiê de tombamento da Rua Pium-í 195/DPCA.

Figura 112 – Detalhe do barrado com motivos de frutas e frutos do mar



Fonte: Dossiê de tombamento da Rua Pium-í 195/DPCA.

A casa hoje se mantém como residência, porém, no andar térreo, funciona uma oficina de eletrodomésticos.

Casa da Bauxita

A casa da Rua Bauxita, 193, localizada no bairro de Santa Tereza, em estilo eclético, provavelmente da segunda fase do ecletismo de influência neoclássica, foi construída na década de 1920 (Figura 113). Essa casa está entre as 292 casas que estão em processo de tombamento do Conjunto Urbano de Santa Teresa pelo Conselho de Patrimônio, deliberação nº 019/2015.²⁸

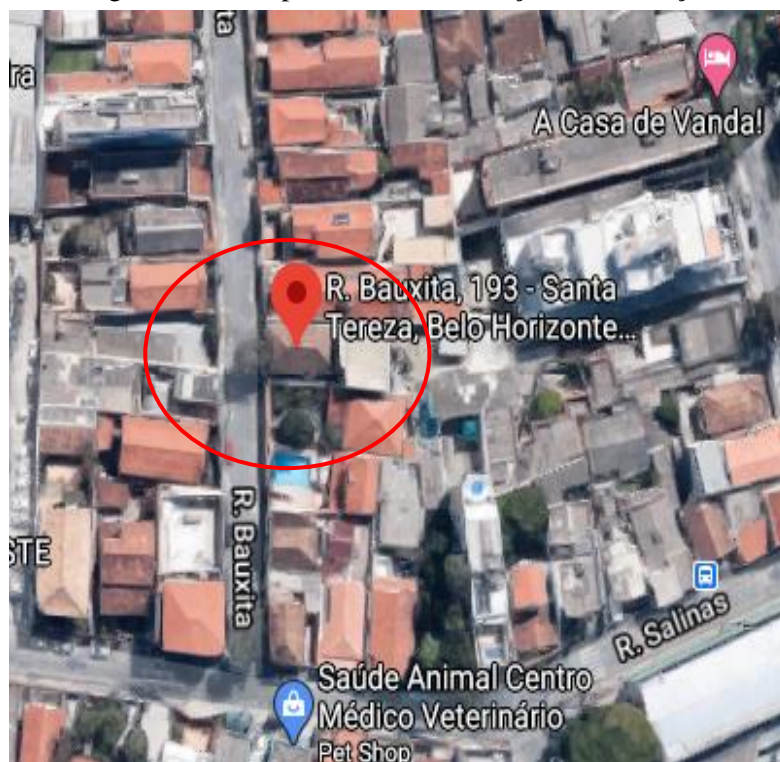
²⁸ **Deliberação n. 019/2015:** O Conselho Deliberativo do Patrimônio Cultural do Município de Belo Horizonte – CDPCM-BH, nos termos do disposto na Seção II, do Capítulo III, do Título VIII da Constituição Federal; na Seção IV, do Capítulo I, do Título IV da Constituição do Estado de Minas Gerais e no Capítulo VI, do Título VI da Lei Orgânica do Município de Belo Horizonte, em conformidade com o Decreto-lei n. 25, de 30 de novembro de 1937, o Decreto Federal n. 80.978, de 12 de dezembro de 1977, a Lei Municipal n. 3.802, de 6 de julho de 1984, e o Decreto Municipal n. 5.531, de 17 de dezembro de 1986, a Lei Municipal n. 9.011, de 1º de janeiro de 2005, e o

Figura 113 – Frente da casa em estilo eclético



Fonte: John Luis.

Figura 114 – Mapa aéreo da localização da edificação



Fonte: Reprodução feita por meio do Google Maps.

Decreto n. 11.981, de 9 de março de 2005, e a Lei n. 9.549, de 7 de abril de 2008, e Decreto n. 13.128, de 28 de abril de 2008, reunido em sessão extraordinária, realizada em 4 de março de 2015, deliberou aprovar a proteção do Conjunto Urbano Bairro Santa Tereza e a abertura de processo de tombamento dos bens culturais bem como das indicações para Registro Documental, conforme Publicação no Diário Oficial do Município – DOM de 12 de março de 2015.

Quadro 10 – Identificação da Casa da Bauxita

Endereço: Rua Bauxita, 193
Bairro: Santa Tereza
Data de construção: Década de 1920
Arquiteto: Não identificado
Artista: Não identificado
Estilo: Eclético da primeira fase com influência neoclássica
Tombamento: Em processo
Data: Deliberação n. 015/2015
Tipo: Integral
Uso original: Residencial
Uso atual: Residencial
Localização das pinturas: Alpendre

Fonte: Elaborado pela autora.

A edificação possui três janelas na fachada principal, com coluna torça entre os vãos, um alpendre com pintura de paisagem, no fundo, com moldura ilusionista ao redor da pintura. No terço superior da parede, frisos com ornatos florais (Figura 115). Como está ainda em processo de tombamento, não obtivemos maiores informações sobre a Casa da Bauxita. Também, devido a pandemia de Covid-19, não foi possível fazer uma visita *in loco*.

Figura 115 – Pintura de paisagem no alpendre da casa



Fonte: John Luiz.

Casa Amarela

Construída em 1925, pelo arquiteto Luiz Signorelli,²⁹ em estilo eclético tardio, a casa da Rua Aimorés, 1743, no bairro de Lourdes, sofreu modificações em seu projeto inicial, em 1927, conforme dossiê de tombamento (Figuras 116 e 117).

Figura 116 – Casa da Rua Aimorés, 1743



Fonte: Guia do Bem. Disponível em: <<https://guiadobem.org/>>. Acesso em: 29 out. 2019.

Quadro 11 – Identificação da Casa da Aimorés

Endereço: Rua Aimorés, 1743

Bairro: Lourdes

Data de construção: 1925

Arquiteto: Luiz Signorelli

Artista: Não identificado

Estilo: Eclético tardio

Tombamento: Municipal

Data: 1996

Tipo: Fachadas e volumes

Uso original: Residencial

Uso atual: Residencial

Localização das pinturas: Alpendre e interior da edificação

Dossiê: Conjunto Urbano da Avenida Álvares Cabral e Adjacências

Fonte: Elaborado pela autora.

²⁹ Luiz Signorelli (1896-1964) foi arquiteto e pintor diplomado pela Escola Nacional de Belas Artes do Rio de Janeiro em 1925, além de fundador e organizador da Escola de Arquitetura de Minas Gerais.

Na sala de visitas, as paredes são lisas, em cor terra, com elementos decorativos no terço superior da parede, formando arcos decorados com guirlandas de flores, folhas de acanto e elementos florais (rosas). No final de cada arco, saem duas linhas retas (frisos), entremeadas por rosetas que vão até o rodapé (Figura 119).

Figura 119 – Detalhe da sala de visitas



Fonte: Ana Amélia.

Na sala de jantar, a decoração lembra o estilo mourisco, uma vez que o barrado é constituído de formas geométricas, preenchidos com ornamentos, que são novamente subdivididos e enriquecidos com mais decorações. Há harmonia, refinamento e beleza em sua composição. Sobre o barrado, há uma faixa de ornamentos denominados ovólinos,³⁰ decoração de origem grega, em formato ovalado, muito utilizado na arquitetura como acabamento final do forro ou teto. Em cada quadro, que se forma abaixo do barrado, faixas verticais em ornamentos entrelaçados. No centro, ornamentos com folhas e flores, e guirlandas de flores (rosas) (Figura 120 e 121).

³⁰ Utilizados para adornar frisos, perfis e cornijas na arquitetura, os ovólinos têm a função de harmonizar o suporte e cumprem o papel de decorar (MEYER, 1929).

Figura 120 – Detalhe da pintura da sala de jantar



Fonte: Ana Amélia.

Figura 121 – Detalhe da sala de jantar



Fonte: Ana Amélia

Na subida para o segundo andar, há pinturas murais decorativas em motivos florais, que são arrematados por frisos com a mesma decoração. No livro *Casa Nobre* (LEMOS *et al.*, 2019, p. 148), é possível visualizar melhor a decoração das paredes (Figura 122). Após várias tentativas, não obtivemos sucesso no sentido de conhecer a edificação.

Figura 122 – Pinturas decorativas no vão da escada



Fonte: Ana Amélia.

Os quartos de casal, bem como mais outros dois, possuem pintura mural decorativa em motivos florais, completando a decoração da casa. Na Figura 123, é possível ver a parede em tons de amarelo, com pintura decorativa em motivos florais, que vão do rodapé ao terço superior da parede, onde encontramos dois frisos monocromáticos e, sobre eles, um barrado também em motivos florais.

Figura 123 – Detalhe da pintura decorativa (quarto de dormir)



Fonte: Ana Amélia.

Casa Verde

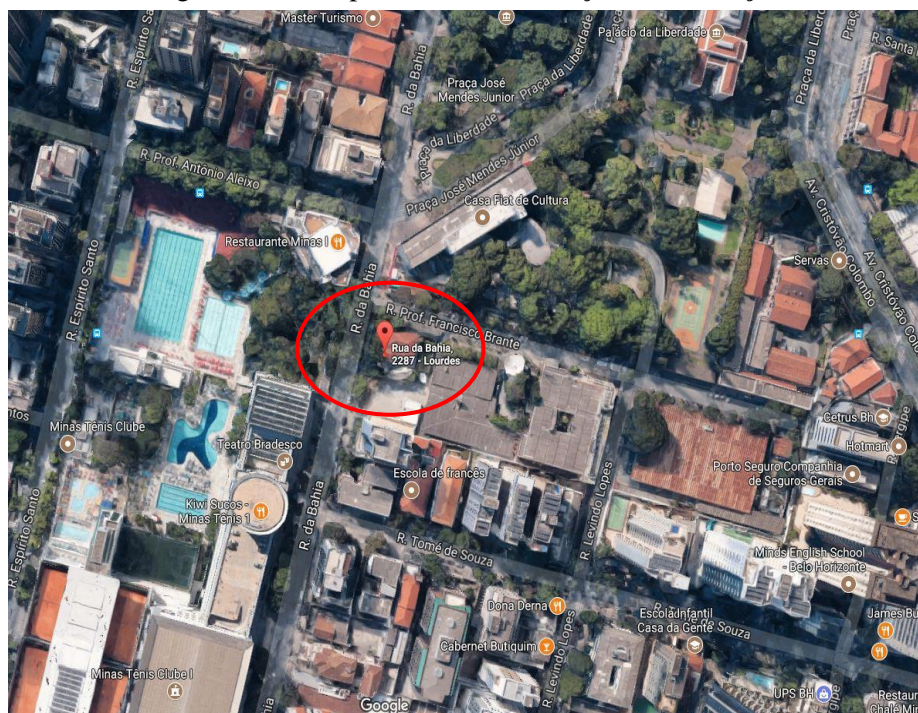
Localizada na Rua da Bahia, 2287, no bairro de Lourdes, em frente ao Minas Tênis Clube, a casa, projetada por Dario Renault Coelho e datada de 1928, tem estilo eclético tardio de influências diversas. Tombada em 1996, em âmbito municipal, a casa se encontra fechada (Figura 124).

Figura 124 – Fachada da casa



Fonte: Guia do Bem. Disponível em: <<https://guiadobem.org/>>. Acesso em: 29 out. 2019.

Figura 125 – Mapa aéreo de localização da edificação



Fonte: Reprodução feita por meio do Google Maps.

Quadro 12 – Identificação da Casa da Rua da Bahia

Endereço: Rua da Bahia, 2287
Bairro: Lourdes
Data de construção: 1928
Arquiteto: Dario Renault Coelho
Artista: Não identificado
Estilo: Eclético tardio de influências diversas
Tombamento: Municipal
Data: 1996
Tipo: Fachadas e volumes
Uso original: Residencial
Uso atual: Fechada
Localização das pinturas: Alpendre e interior da edificação
Dossiê: Dossiê de tombamento do Conjunto Urbano da rua da Bahia e adjacências

Fonte: Elaborado pela autora.

A edificação possui pinturas decorativas em diversos cômodos. Porém, nas paredes das escadas, que levam ao segundo andar, estão todas encobertas, conforme prospecções realizadas pelo IEPHA, em 2013.

Na varanda, encontramos cinco painéis com pinturas em motivos de paisagem e em marinhas, com molduras pintadas em tons de marrom (Figuras 126 e 127). No barrado, pintura decorativa na técnica da estampilha, com guirlandas de flores, volutas e concheados, em tons de amarelo ocre, emoldurados por frisos lisos como acabamento da pintura. Nos frisos verticais, que estão localizados ao lado das portas e janelas, pintura em motivos florais em tons de azul e vermelho terra (Figuras 128 e 129).

Figura 126 – Pinturas decorativas da varanda em motivos de paisagens



Fonte: Acervo da autora.

Figura 127 – Pinturas decorativas da varanda em motivos de paisagens



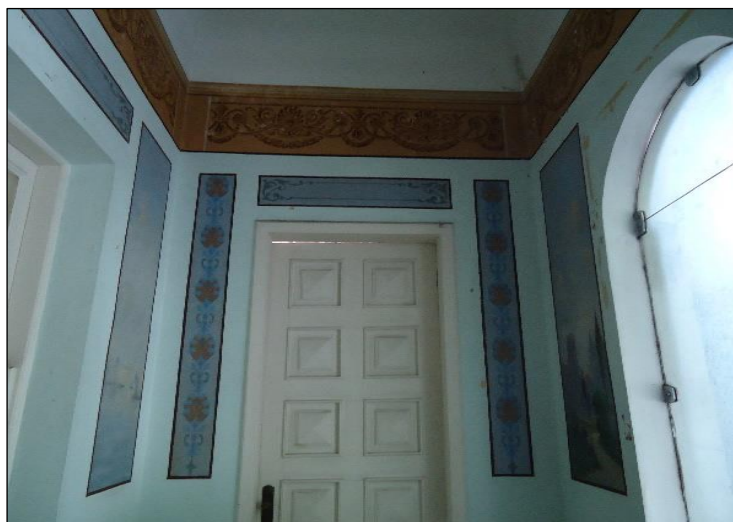
Fonte: Acervo da autora.

Figura 128 – Barrado decorativo em motivos de folhas de acanto e guirlandas de flores



Fonte: Acervo IEPHA.

Figura 129 – Frisos laterais decorados em motivos florais



Fonte: Acervo IEPHA.

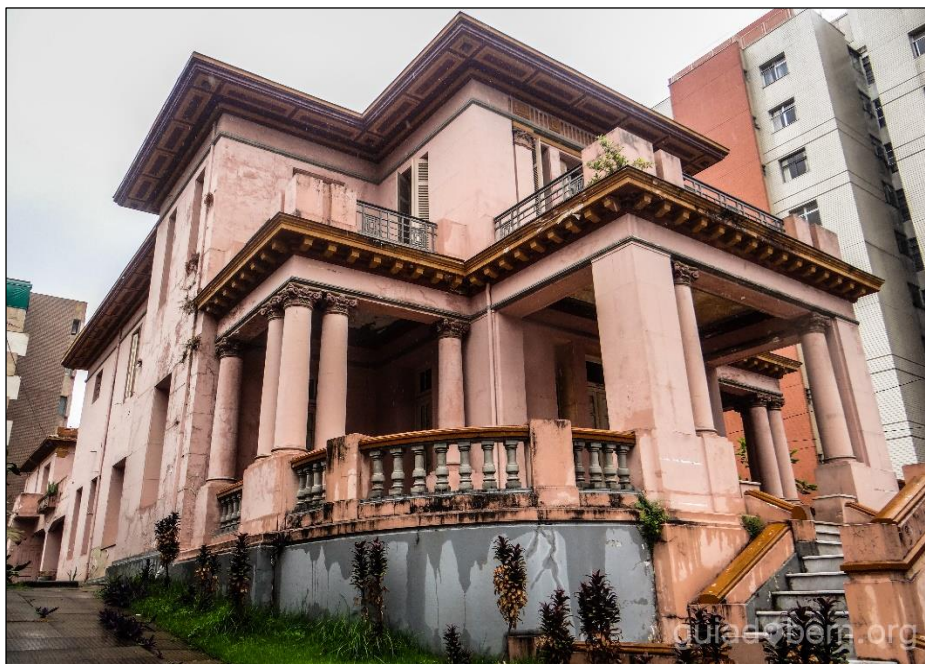
A casa abrigou a Prodemge³¹ durante um período, sofrendo várias modificações em seu interior. Atualmente, a casa é propriedade do Instituto Estadual de Patrimônio Histórico Artístico.

Casa Rosa

Localizada na Rua da Bahia, 2425, no bairro de Lourdes, a casa em estilo eclético de influência neoclássica com características do neocolonial foi construída, em 1929, por Luiz Signorelli, e tombada a nível municipal em 2002. É considerada pelos arquitetos do Patrimônio um testemunho da evolução urbanística da cidade, uma vez que agrega elementos da *art nouveau* (Figura 130 e 131).

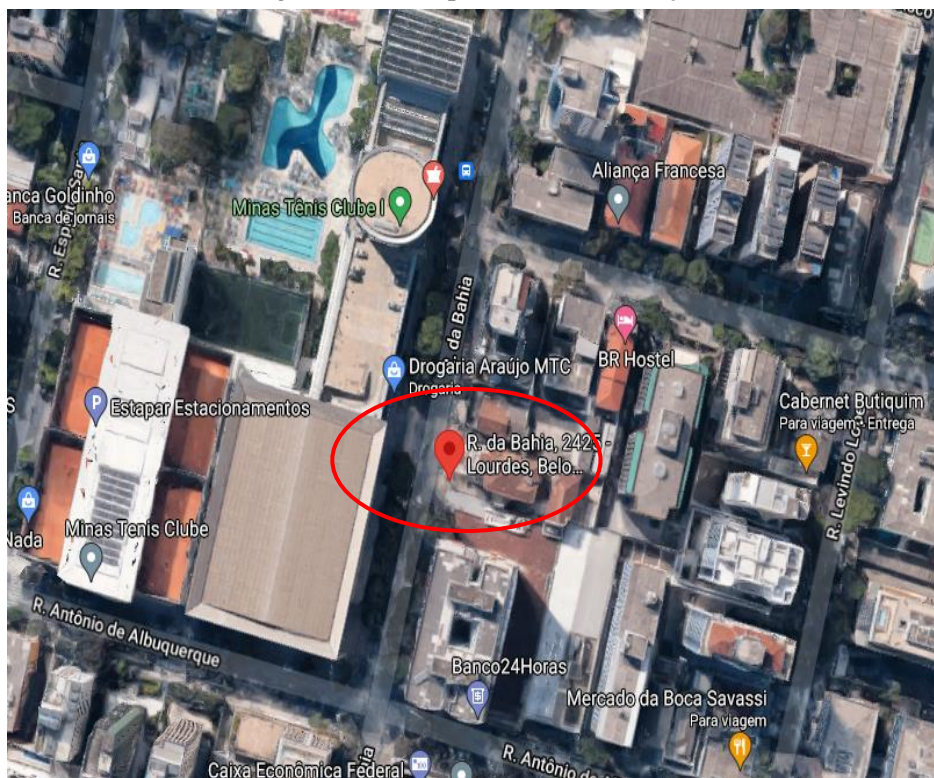
³¹ Prodemge é a empresa de tecnologia da informação do governo de Minas Gerais. Não sabemos precisar quando, porém acredita-se que a partir de 2013 a empresa passou a funcionar em um prédio anexo à casa da Rua da Bahia, pois a casa ficou pequena para abrigar a estrutura da empresa. Desde então, a casa está fechada.

Figura 130 – Fachada lateral da edificação



Fonte: Guia do Bem. Disponível em: <<https://guiadobem.org/>>. Acesso em: 29 out. 2019.

Figura 131 – Mapa aéreo da edificação



Fonte: Reprodução feita por meio do Google Maps.

Quadro 13 – Identificação da Casa Rosa

Endereço: Rua da Bahia, 2425
Bairro: Lourdes
Data de construção: 1929
Arquiteto: Luiz Signorelli
Artista: Não identificado
Estilo: Eclético da primeira fase com influência neoclássica
Tombamento: Municipal
Data: 2002
Tipo: Fachadas e volumes
Uso original: Residencial
Uso atual: Fechada
Localização das pinturas: Alpendre e interior da edificação
Dossiê: Dossiê de tombamento da Rua da Bahia e Adjacências

Fonte: Elaborado pela autora.

A casa possui pinturas decorativas em todos os cômodos, mas estão encobertas. Recentemente, foi adquirida por uma construtora, passando por restauração estrutural e também dos elementos artísticos. Após prospecções nas paredes da casa, foi confirmada a existência de pinturas decorativas feitas em estêncil em vários cômodos (Figura 132). Após a restauração da edificação, optou-se por manter as janelas de prospecção nos diversos cômodos da casa, sendo somente a do hall de entrada removida e restaurada.

Figura 132 – Detalhe da prospecção realizada



Fonte: Acervo da autora.

No hall de entrada da edificação, foram encontrados uma pintura mural decorativa em motivos florais, imitando adamascado em tons de cinza azulado. Essa pintura decorativa permanece como testemunho histórico e artístico da edificação e da época (Figura 133).

Figura 133 – Detalhe da pintura do hall de entrada após remoção



Fonte: Acervo da autora.

Villa Rizza

Construída em 1929, a Villa Rizza está localizada na Av. do Contorno, 4383, bairro Serra, classificada como do estilo eclético tardio de influências diversas. Foi projetada por Otávio Roscoe, e as suas pinturas decorativas atribuídas a Augusto Nery, de acordo com o *Dicionário de construtores e artistas de Belo Horizonte – 1984 a 1940* (Figura 134 e 135).

Figura 134 – Fachada frontal da Villa Rizza antes da restauração de 2020



Fonte: Jornal *Hoje em Dia*, de 10 fev. 2016. Disponível em: <<https://www.hojeemdia.com.br/esportes/constru%C3%A7%C3%B5es-antigas-podem-ser-%C3%B3timo-neg%C3%B3cio-mas-demanda-ainda-%C3%A9-pequena-1.354795>>. Acesso em: 15 fev. 2018.

Quadro 14 – Identificação da Casa Villa Rizza

Endereço: Avenida do Contorno, 4383

Bairro: Serra

Data de construção: 1929

Arquiteto: Octavio Roscoe

Artista: Augusto Nery

Estilo: Eclético tardio de influências diversas

Tombamento: Municipal

Data: 1997

Tipo: Fachadas e volumes

Uso original: Residencial

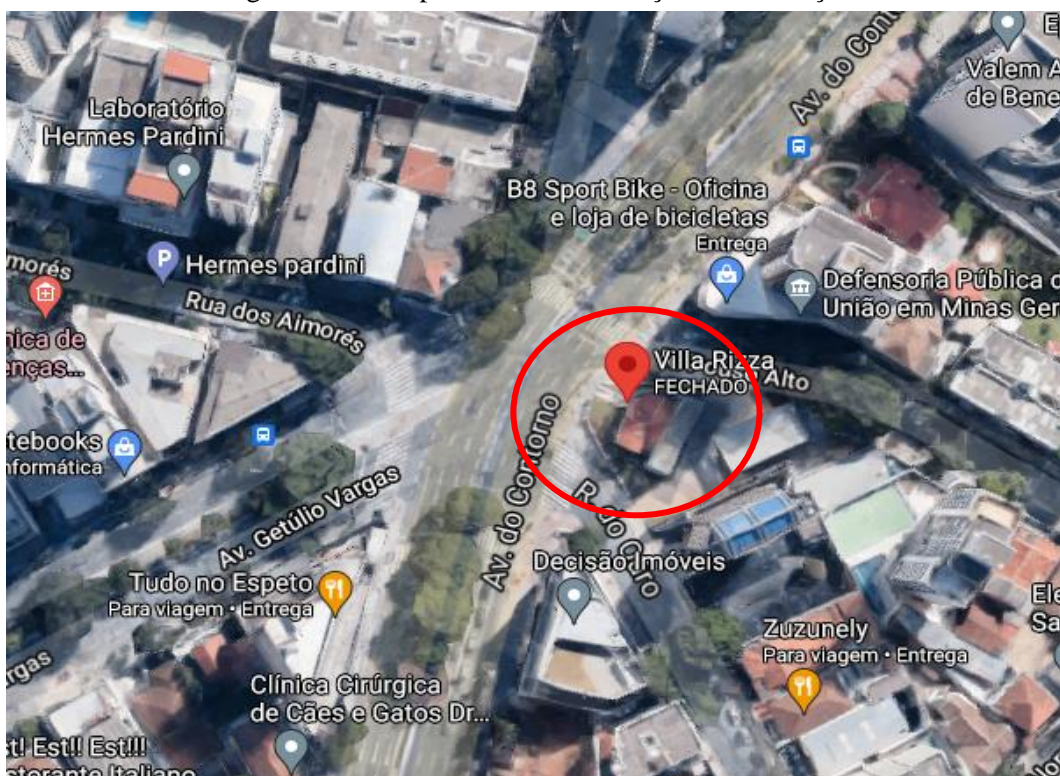
Uso atual: fechada

Localização das pinturas: Alpendre e interior da edificação

Dossiê: Dossiê de tombamento isolado/processo 01.047.233.95.64

Fonte: Elaborado pela autora.

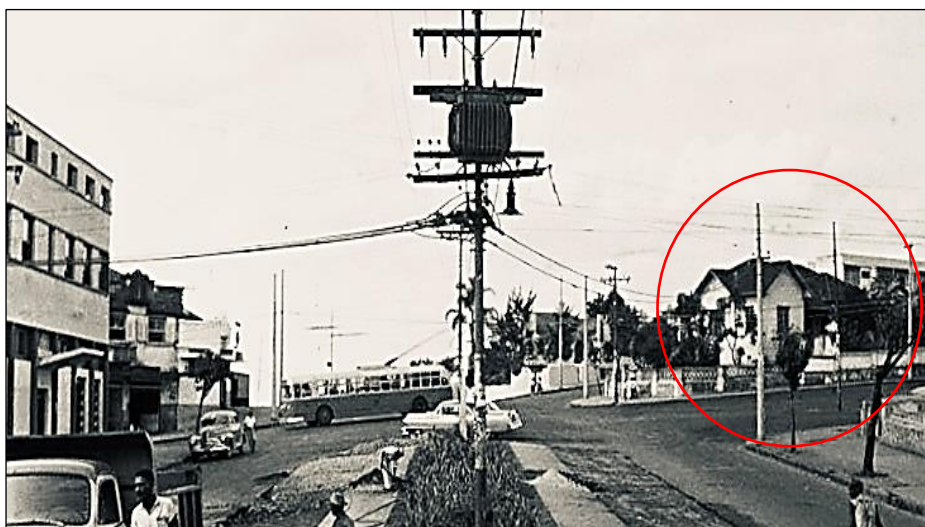
Figura 135 – Mapa aéreo da localização da edificação



Fonte: Reprodução feita por meio do Google Maps.

A Villa Rizza é considerada como marco de entrada para o bairro da Serra e é, portanto, detentora de um significado histórico e arquitetônico de grande valor para a memória da cidade (Figura 136) Encontrava-se fechada até meados de 2020, quando foi adquirida por um grupo de empresários, tendo sua fachada repintada.

Figura 136 – Imagem da Villa Rizza nos anos de 1960



Fonte: Arquivo Público da Cidade de Belo Horizonte/ASCOM.

A edificação possuía pintura mural decorativa na varanda, na sala de visitas e nos cômodos. No dia 13 de março de 1993, iniciou-se a demolição do imóvel pelos proprietários.

No mesmo dia, a obra foi embargada a pedido do Ministério Público através de uma ação impetrada pelo Conselho de Patrimônio, que foi desobedecida horas mais tarde pelos proprietários. Em desacordo com o aval de tombamento, os proprietários mantiveram a demolição do imóvel.

Em 16 de março desse mesmo ano, foi requerida pelos proprietários à Diretoria o cancelamento do tombamento através de recurso jurídico. Em 30 de março, o Conselho Diretor do Patrimônio, em sessão extraordinária, deliberou o tombamento do imóvel em decorrência de sua importância cultural, pois havia risco eminente de ser demolido de forma integral. Assim, a demolição foi novamente suspensa pelo Ministério Público.

Em maio de 1993, o Conselho de Patrimônio ratifica o tombamento e manifesta pela preservação e proteção do remanescente do imóvel, constituída pela parte frontal e dos vestígios de sua projeção no solo.

Em outubro de 1993, após várias reuniões do Conselho, empreendedores que tinham interesse no imóvel, juntamente com os proprietários, apresentaram uma nova proposta de ocupação do terreno: a construção de um Centro Empresarial Villa Rizza, com a ampliação da área de preservação do imóvel tombado. No anteprojeto, previa-se que a fachada principal permaneceria intacta, pois seria a memória urbana do acesso ao bairro da Serra e, também, por estar na confluência da Avenida do Contorno e Ruas do Ouro e Pouso Alto.

Na entrada da edificação, onde havia pinturas e painéis, ocorreram perdas significativas. No entanto, logo após a suspensão da demolição e o início do processo de tombamento, a edificação e as pinturas passaram por intervenção de restauro.

As pinturas da varanda foram executadas por Augusto Nery, sendo dividida em três partes: um barrado inferior com pintura imitação de mármore, em tons de marrom, com veios escuros até a altura dos vãos. Acima do barrado, painéis em motivos de paisagens, tais como montanhas, rios e cachoeiras, circundados por um barrado marrom que dá a ilusão de moldura (Figuras 137 e 138).

Figura 137 – Pinturas artísticas em painéis decorativos com motivos de paisagens



Fonte: Acervo da autora.

Figura 138 – Painéis decorativos com motivos de paisagens



Fonte: Acervo da autora.

Na Figura 139, pode-se ver, nas paredes das ruínas, fragmentos de pintura mural decorativa na técnica do estêncil, em motivos de adamascado, em tons de azul.

Figura 139 – Detalhe da pintura mural decorativa após início de demolição



Fonte: Dossiê de Tombamento Isolado – Diretoria de Patrimônio Cultural e Arquivo Público /FMC.

Das pinturas internas, ficaram somente alguns fragmentos, que foram colocados no seu interior como registro de sua existência. Na figura abaixo (Figura 140), pode-se ver pintura decorativa realizada na técnica da estampilha, decorada com guirlandas de frutas, geralmente encontradas como ornamentação da sala de jantar, pois tem o significado de fartura.

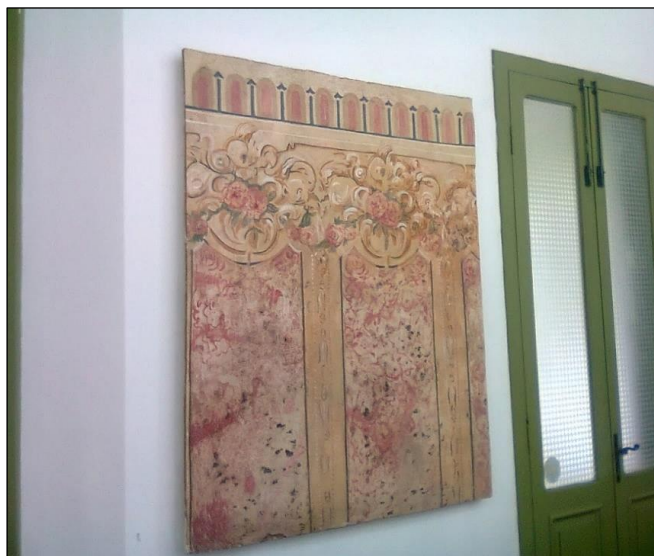
Figura 140 – Detalhe da pintura mural decorativa provavelmente da sala de jantar



Fonte: Acervo de Teresa Moura.

A pintura abaixo (Figura 141), realizada em tons de rosa, apresenta barrado no terço superior da parede em tons de rosa e ocre. Abaixo, um barrado com motivos florais, de onde saem colunas ornadas que provavelmente deveriam ir até o rodapé. Não há registro de onde seria essa pintura, mas podemos supor que deveria ser da sala de visitas, devido à tipologia de decoração.

Figura 141 – Detalhe da pintura mural decorativa



Fonte: Acervo de Teresa Moura.

Palacete Falci

A casa da Família Falci foi projetada em 1929, pelo arquiteto Luiz Signorelli, e construída por Amadeu Pesin em estilo eclético de influência neoclássica (Figura 142 e 143). Localizada na avenida Bias Fortes, 197, no bairro de Lourdes, o Palacete Falci guarda em seu interior pinturas de Augusto Nery, porém encobertas, ficando somente aparente a pintura na parede do andar inferior da casa. Após algumas tentativas, não foi possível fazer o registro da pintura ainda existente.

Figura 142 – Fachada frontal da edificação



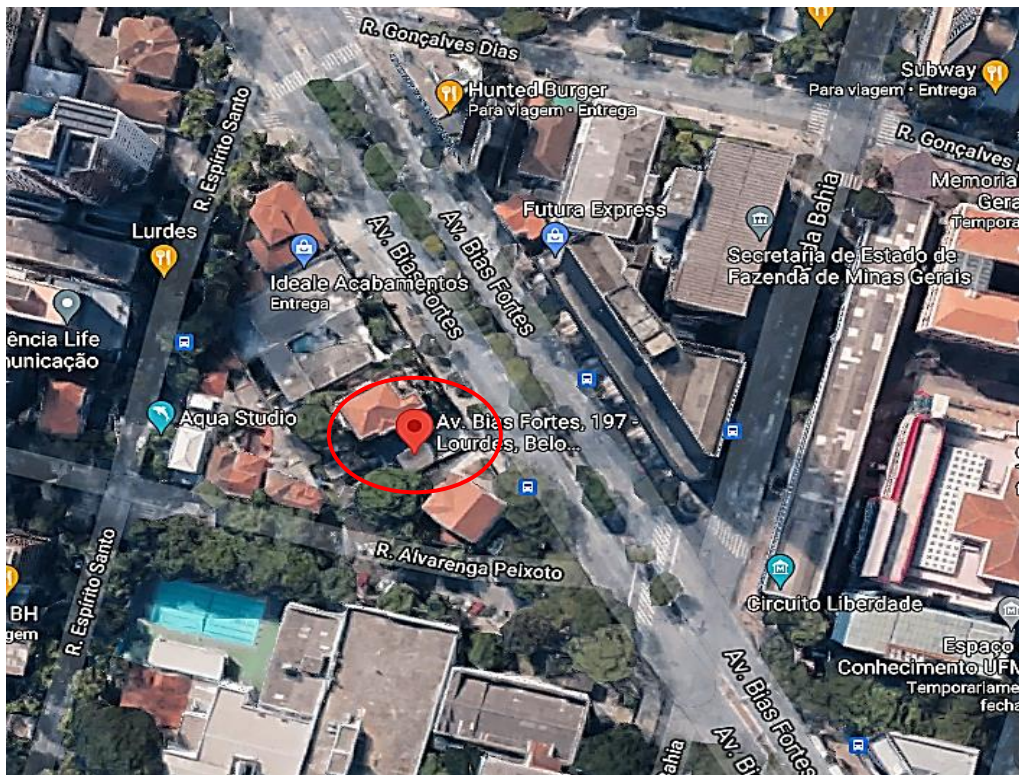
Fonte: Acervo da autora

Quadro 15 – Identificação Palacete Falci

Endereço: Avenida Bias Fortes 197
Bairro: Lourdes
Data de construção: 1929
Arquiteto: Luiz Signorelli
Artista: Augusto Nery
Estilo: Eclético tardio de influências neoclássica
Tombamento: Municipal
Data: 1994
Tipo: Fachadas e volumes
Uso original: Residencial
Uso atual: Residencial
Localização das pinturas: Interior da edificação
Dossiê: Dossiê de tombamento isolado/processo 010551099.590

Fonte: Elaborado pela autora.

Figura 143 – Mapa aéreo da localização da edificação



Fonte: Reprodução feita por meio do Google Maps.

2.3 Pinturas decorativas – de 1935 a 1940

Edifício da Bias Fortes

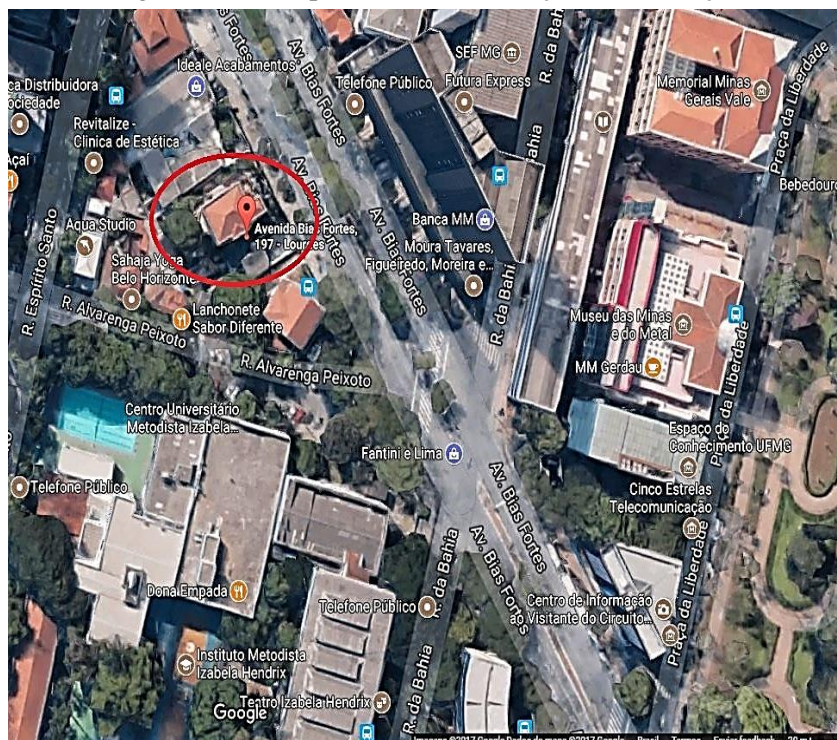
Em estilo protomoderno, o edifício Brunetta, localizado no Bairro de Lourdes, na Avenida Bias Fortes, 984, foi construído em 1933 (Figuras 144 e 145).

Figura 144 – Frente da edificação



Fonte: Acervo da autora.

Figura 145 – Mapa aéreo de localização da edificação



Fonte: Reprodução feita por meio do Google Maps.

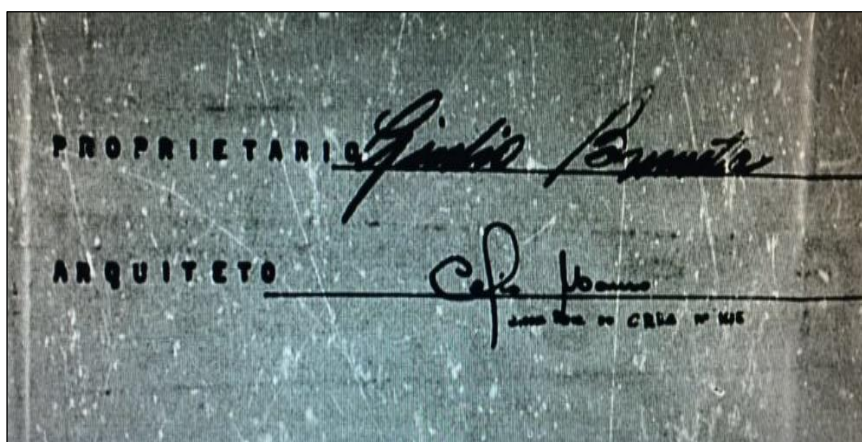
Quadro 16 – Identificação do Edifício da Bias Fortes

Endereço: Avenida Bias Fortes, 984
Bairro: de Lourdes
Data de construção: 1933
Arquiteto: Assinatura ilegível
Artista: Não identificado
Estilo: Protomoderno
Tombamento: Não tombado
Uso original: Residencial multifamiliar
Uso atual: Residencial multifamiliar
Localização das pinturas: Corredores de acesso aos apartamentos
Fonte: Jorge Tanure

Fonte: Elaborado pela autora.

Não foi possível identificar o arquiteto responsável pelo projeto, uma vez que a assinatura não é legível (Figura 146).

Figura 146 – Assinatura no projeto da edificação



Fonte: Jorge Tanure.

O edifício possui pintura com imitação de mármore nos corredores de acesso aos apartamentos e aos quartos dos empregados, que são localizados fora dos apartamentos. A pintura está presente até na altura das janelas do corredor (Figuras 147, 148 e 149). Não foi possível verificar se há pinturas nos interiores das moradias.

Figura 147 – Corredor de acesso aos apartamentos



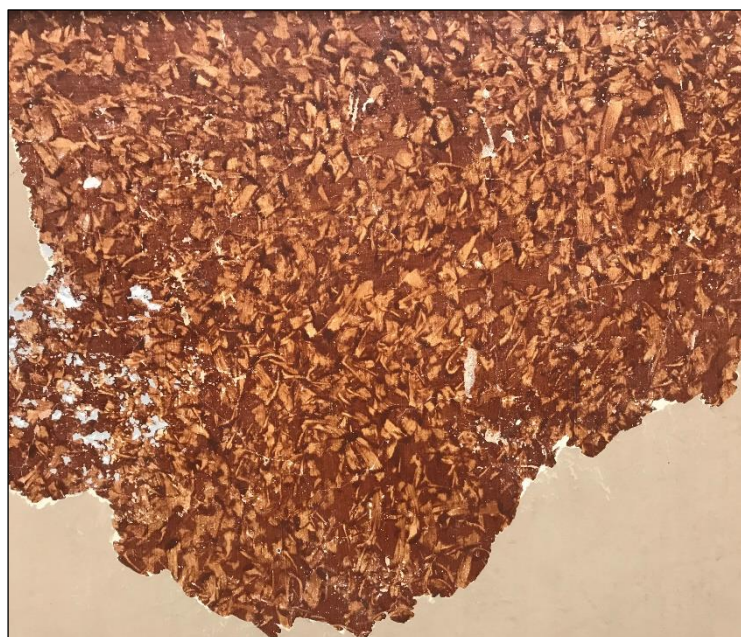
Fonte: Acervo da autora.

Figura 148 – Início da remoção da repintura da parede do corredor



Fonte: Acervo da autora.

Figura 149 – Detalhe do marmorizado



Fonte: Acervo da autora.

Embora essa pintura decorativa pareça simples, a sua execução requer domínio da técnica e dos materiais. Fingidos de mármore eram feitos geralmente com pintura a têmpera, e a simulação do brilho do mármore com uma mistura de pó de mármore e cera. Falaremos sobre isso no item sobre a técnica.

Quadro 17 – Pinturas murais decorativas – 1920 a 1940

Casa	Estilo	Data	Artista	Localização	Técnica
Grades e Carambolas	Eclético da primeira fase de influência neoclássica	1920	N.I.	Alpendre e interior (sala de jantar)	Estêncil, estampilha e pintura artística
Casa Amarela	Eclético tardio	1925	N.I.	Interior e varanda	Estêncil e estampilha
Casa Verde	Eclético tardio	1928	N.I.	Interior e alpendres	Estêncil, estampilha e pintura à mão livre
Casa Rosa	Eclético tardio	1929	N.I.	Interior	Estêncil
Villa Rizza	Eclético tardio	1929	Augusto Nery	Interior e entrada da edificação	Estampilha e pintura à mão livre
Palacete Falci	Eclético de influência neoclássica	1929	Augusto Nery	Interior	Estêncil
Brunetta	Protomodernismo	1933	N.I.	Corredor de acesso aos apartamentos	Pintura imitação de mármore

Fonte: Elaborada pela autora.

Fazendo uma análise das pinturas selecionadas, podemos dizer que, no período compreendido entre 1920 a 1940, a utilização das pinturas murais permanece tanto nas varandas quanto nos interiores das casas, porém em menor quantidade. Há, também, uma diferença na tipologia de ornamentos e motivos utilizados, provavelmente por terem sido executadas por diferentes mestres artistas. A localização das pinturas nos imóveis ainda segue as mesmas da primeira fase do ecletismo, varandas, salas de visitas e sala de jantar, e nas casas da rua da Bahia, em todos os cômodos da edificação.

Construída a pedido dos proprietários vindos de Lisboa, Portugal, a casa das Grades ou das Carambolas foi uma das primeiras casas erigidas no bairro Cruzeiro. Sua decoração se diferencia das tantas outras pesquisadas, não na técnica, mas nos motivos decorativos. As pinturas são mais simplificadas e ocupam menos os espaços das paredes, além de terem um colorido mais vivo. A pintura do alpendre parece ser feita de maneira simples, com pouca noção de profundidade, no barrado aparece a cor rosa lisa, cor pouco utilizada nas outras edificações pesquisadas.

As casas da Rua da Bahia apresentavam não só uma sofisticação na arquitetura, em partido clássico, mas sofisticação nas pinturas decorativas, cuidadosamente aplicadas, demonstrando apuro estético e domínio da técnica. Nas prospecções realizadas nas duas casas, percebe-se uma semelhança na tipologia utilizada, porém não podemos afirmar que seriam do mesmo mestre artista, uma vez que a prospecção deixa a vista uma parte muito pequena das pinturas originais. Em ambas as casas, as pinturas decorativas também se espalham por todos os cômodos, não permanecendo somente na sala de jantar e na sala de visitas.

Na Villa Rizza as pinturas do alpendre, assim como as de seu interior, demonstram apuro técnico e beleza plástica. Mesmo sofrendo perdas irreparáveis em seu interior, por causa da demolição, nos fragmentos expostos hoje como painéis decorativos, percebe-se que os motivos utilizados são de qualidade estética e de domínio da técnica.

Das cinco edificações desse período, somente três permanecem com o uso original – residencial: casa das Grades ou Carambolas, a Casa Amarela e o Palacete Falci. As outras duas edificações, na Rua da Bahia, sofreram intervenções para se adaptar ao uso comercial, como o recobrimento das pinturas originais (Casa Rosa e Casa Verde) e o abandono do imóvel após desocupação (Casa Verde). A Villa Rizza passou por adaptações em seu interior após demolição parcial do imóvel, porém manteve, mesmo que durante um longo período fechada, as pinturas decorativas da varanda preservadas.

Não se sabe a autoria das pinturas decorativas desse grupo de casas, sendo que somente a Villa Rizza e o Palacete Falci possuem referências documentais sobre a autoria das pinturas.

Conforme o dossiê de tombamento, essas pinturas decorativas são de Augusto Nery, imigrante italiano que aqui chegou em 1914. Supõe-se que esse mesmo mestre artista tenha feito as pinturas decorativas encontradas nas varandas das casas da Rua do Ouro, 464, edificação próxima a Villa Rizza, e na Rua Ceará, 1036, elencadas na pesquisa de Ivo Porto de Menezes (1997), ambas demolidas. Percebe-se que há uma semelhança na composição e no estilo, em ambas decorações.

Por fim, a edificação da Avenida Bias Fortes vem ao encontro da necessidade de se comprovar que, no período eclético tardio e do protomodernismo, que vai de 1935 a 1940, a utilização da pintura decorativa começou a diminuir, caindo em desuso, mas ainda presente de forma acanhada em algumas edificações. A edificação não tombada da Avenida Olegário Maciel, 1529, em estilo eclético tardio, construída por Caetano de Franco em 1937, no bairro de Lourdes, possui pintura decorativa somente na sala de visitas, em motivos florais em tons de verde. Não foi possível fazer a documentação fotográfica da mesma, devido à pandemia de Covid-19, em 2020 (Figura 150).

Figura 150 – Frente da casa em estilo eclético tardio



Fonte: Acervo da autora.

Podemos dizer que no período compreendido entre a fundação da Capital, 1987, até 1920, a primeira fase do ecletismo, o que predomina são as pinturas decorativas em profusão, tais quais ocorria nas edificações públicas. Além da composição simétrica e do rigor da proporção, outras características arquitetônicas do estilo eclético são o historicismo tipológico, inicialmente de influência neoclássica; o pastiche compositivo (PATETTA, 1987, p. 14), que é

a mistura de elementos diversos que favoreceu a utilização de ornamentos capazes de eliminar o que era denominado na arte como *horror vacui* ('horror ao vazio').³² Essas características da arquitetura eclética, que é a utilização de ornamentos diversos parece ultrapassar a fachada da edificação, entrando para dentro das casas, e se expressando nas paredes decoradas.

Observamos também que o uso da pintura mural decorativa em alpendres e varandas parece ganhar sua maior expressão na década de 1920, como afirma Menezes (1997), embora já se encontrava presente nas edificações da primeira fase do ecletismo. Não se sabe ao certo o motivo, mas podemos supor que a utilização da pintura no alpendre seria uma maneira de aguçar a curiosidade e a admiração dos transeuntes, deixando claro que essa edificação tinha algo a mais a oferecer do que suas fachadas. Podemos supor também que registro da memória daqueles que aqui chegaram encontraram lugar nessas produções artísticas, uma vez que retratavam paisagens e cenários de terras natais.

A partir de 1935, podemos dizer que há uma diminuição do uso das pinturas murais decorativas, então utilizadas com parcimônia. Provavelmente, acompanharam a arquitetura que nesse período fazia uma transição entre o ornamento e sua ausência, mas esta é somente uma suposição, uma vez que o universo de casas desse período não é suficiente para comprovar essa afirmação.

Continuando o trabalho de apresentar as características das pinturas murais da capital, passemos aos artistas que fizeram parte da construção da cidade moderna e deixaram marcas e vestígios de suas obras nos interiores das casas e edificações.

2.4 Mestres Artistas de uma capital moderna

Voltando um pouco aos princípios que lideraram a construção do ideário de uma capital moderna, é interessante notar que muitos dos profissionais que atuaram na construção da cidade eram imigrantes vindos de várias partes da Europa.

Para a construção da Capital, houve uma demanda por mão de obra estrangeira, uma vez que deveria ser construída em um tempo reduzido e dentro do espírito de modernidade e renovação. Anúncios publicados em periódicos estrangeiros buscavam profissionais especializados, a maioria arquitetos, dispostos a enviar projetos ou a trabalhar na construção da cidade.

Além dos franceses, a maioria dos profissionais ativos nos canteiros de obra eram profissionais oriundos da Itália. Esses imigrantes passaram a trabalhar nas áreas da construção

³² *Horror vacui* descreve na arte o desejo de preencher todas as superfícies vazias, especialmente na pintura e em relevo, com representações ou ornamentos.

civil, nas fachadas das casas e, o que destacamos aqui, na execução de pinturas decorativas e painéis. Havia, ainda, profissionais de outros países, como Alemanha e Bélgica (SOARES, 1997, p. 21).

Poucos são os registros sobre esses profissionais, mesmo tendo que comprovar, ao serem contratados pela Comissão Construtora, que eram titulares de diplomas emitidos por escolas nacionais ou estrangeiras reconhecidas no Brasil. Existiam, ainda, os que tinham conhecimentos exclusivamente práticos, mas que, para serem autorizados a atuar, deveriam indicar obras já executadas por eles, tanto na capital quanto em outras cidades.

Myriam Ávila (2008) faz referência à imigração italiana para o estado de Minas Gerais, ocorrida entre 1894 a 1901. Segundo a autora, o estado subsidiou o transporte de imigrantes para a construção da Capital. Foram quase 50.000 mil italianos, que eram, em sua maioria, agricultores movidos também pela crise econômica que assolava a Europa. Alguns, que se declaravam artistas, foram empregados no acabamento e nas fachadas dos prédios. Considerados como mão de obra mais qualificada, tinham o domínio de técnicas pictóricas e estavam familiarizados com os materiais a serem empregados, uma vez que a maioria desses materiais seria igualmente importada da Europa (ÁVILA, 2008, p. 19).

Assim ocorre com a pintura decorativa mural, em que a contribuição dos pintores era quase obrigatória nas casas de luxo, fosse na corte, nas cidades prósperas da região do café ou nas casas luxuosas das fazendas, conforme já observamos no Capítulo 1. Nessas edificações, as paredes internas das salas de visita e demais áreas sociais eram, em geral, recobertas por frisos e figuras.

Além das referências fornecidas por Menezes (1997), encontramos uma relação de profissionais que trabalharam na construção da cidade e na ornamentação das edificações de 1894 a 1940, no *Dicionário de construtores e artistas de Belo Horizonte*, de 1997 (SOARES, 1997, p. 29), que pode ser visto nos Anexos C e D.

Muitos desses mestres artistas executaram pinturas decorativas nas edificações que compunham o centro do poder da Capital: o Palácio Presidencial e as Secretarias de Estado da Agricultura, do Interior e das Finanças. “Cada edifício exigia mais de uma centena de desenhos, inclusive os detalhes dos ornamentos” (BARRETO, 1995, p. 485).

Na capital mineira, Dr. Francisco Bicalho, engenheiro substituto de Aarão Reis na chefia das obras, convidou Friedrich Anton Steckel, considerado “habilíssimo artista pintor e decorador” (BARRETO, 1995), residente no Rio de Janeiro, para executar obras de pintura e ornamentação em edifícios e casas particulares.

Friedrich Anton Steckel nasceu na Alemanha e obteve seu diploma em Artes pela Escola de Belas Artes de Berlim. Em 1846, chegou ao Brasil, residindo no Rio de Janeiro durante mais de 30 anos. Segundo Almeida (1997), logo que Steckel chegou ao Rio de Janeiro, se associou a George Grimm, pintor alemão, formado na Academia de Belas Artes de Munich. Grimm trabalhou com Steckel nas decorações dos edifícios públicos e residências, e, em 1882, Grimm passou a dar aulas na disciplina de Pintura de Paisagem da Academia Imperial das Belas Artes. Certamente, Steckel sofreu influência de Grimm e, segundo Almeida (1997), a escolha do tema paisagem, o uso das cores e a distribuição espacial nas pinturas são semelhantes em ambos artistas. Abaixo, apresentamos uma paisagem de Steckel, que retrata uma das principais avenidas da capital (Figura 151).

Figura 151 – Avenida João Pinheiro (1908)



Fonte: RIBEIRO; SILVA, 1997, p. 63.

Steckel dedicou-se à decoração e à ornamentação de edifícios públicos e igrejas no Rio de Janeiro, dentre eles, o edifício da Ilha Fiscal, destinado ao quartel de guardas e pontos de observação da Alfandega, obra iniciada em 1884. Nesse mesmo ano, Steckel executou as pinturas murais decorativas (adamascados) e decorações em relevo do interior do Gabinete Português de Leitura.

O artista alemão chegou à nova capital de Minas Gerais por volta de 1897 e, junto com ele, chegaram também vários artistas que compuseram sua equipe. Segundo Piló (1987, p. 44), entre os artistas, estavam Antônio Augusto Giestal, Ângelo Biggi, Ângelo Casagrande, Bertholino Machado, Canfora Luigi, Francisco Soucasaux, João Morandi, dentre outros. Seus

sobrenomes sugerem origens diversas e parecem indicar uma equipe mista de estrangeiros, provavelmente diplomados, e de artistas ditos práticos.

Em 1898, Steckel realizou várias pinturas decorativas nos edifícios que compõem a Praça da Liberdade. No jornal da época, *Minas Geraes*, datado de 14 de setembro de 1898, encontramos:

As decorações internas e pinturas geraes de todos os edifícios do estado, foram executadas pelo artista Frederico Steckel, cujo nome é vantajosamente considerado no Brasil pela proficiente que dá aos trabalhos que lhes são confiados. Nas outras secretarias chamam a atenção as ornamentações dos tectos decorados com singeleza e simplicidade, porém de bom gosto e harmonia de cores, destacando as salas de honra e os gabinetes das diretorias que são ricamente decorados. Os vãos da escadaria são igualmente decorados a rigor, dando um tom alegre e festivo a todo recinto.

No Palácio, as decorações são mais ricas que as das secretarias, especialmente o salão de jantar, guarnecido de pilastras imitando mármore a cerancolim – polido, com capitel e bases de bronze dourado, suportando essas pilastras a grande cimalha, em cuja frente todo o tecto decorada no estylo Luiz XVI estão as quatro alegorias Saudação, Tradição, Fortuna e Esperança. As duas salas laterais, o grande salão de jantar denominado *Leggias* e o salão da biblioteca são decorados no *estilo Renaissance*, com os tectos de caixotões, e as paredes decoradas a caracter. Os dormitórios e mais aposentos tem tectos riquíssimos, sendo o dormitório do presidente no estylo de Luiz VI.

O vão da grande escadaria que dá acesso ao salão do Palácio, é todo decorado com pinturas a óleo, tendo no tecto alegorias ao Progresso, à Liberdade, à Ordem e à Fraternidade.³³

Abaixo, podemos ver a cúpula do Palácio da Liberdade (Figuras 152, 153 e 154) e o Salão do Banquete (Figuras 155 e 156), com pinturas decorativas alegóricas à Saudação, à Fortuna, à Esperança e ao Trabalho, todas atribuídas a Frederico Steckel (GOUVEA, 2009, p. 96).

³³ O jornal *Minas Geraes*, de 14 de setembro de 1898 pode ser acessado em: <<http://bndigital.bn.gov.br/hemeroteca-digital/>>.

Figura 152 – Hall superior da Escada – Cúpula



Fonte: Circuito Liberdade. Disponível em: <<http://www.circuitoliberalde.mg.gov.br/>>. Acesso em: 7 dez. 2019.

Figura 153 – Detalhe da pintura alegórica Progresso, atribuída a Frederico Steckel



Fonte: Acervo da autora.

Figura 154 – Detalhe da pintura alegórica Fraternidade, atribuída a Frederico Steckel



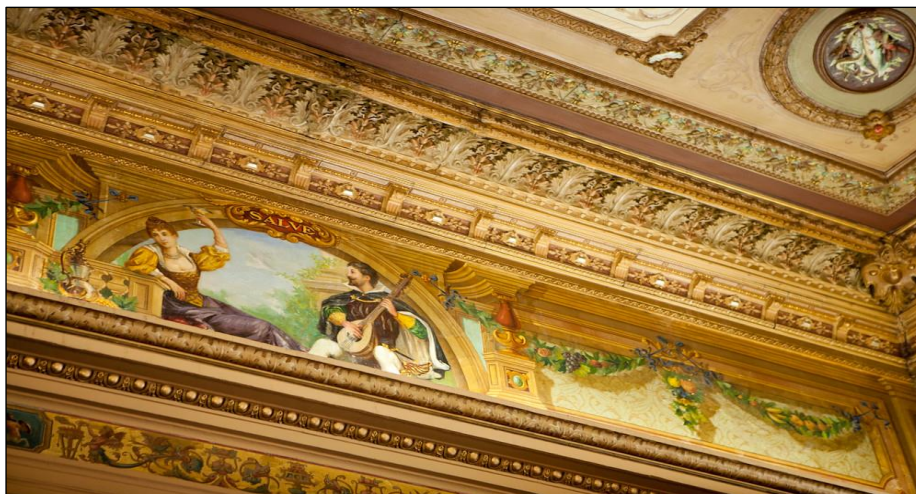
Fonte: Acervo da autora.

Figura 155 – Detalhe da pintura do Salão de Banquete



Fonte: Circuito Liberdade. Disponível em: <<http://www.circuitoliberalde.mg.gov.br/>>. Acesso em: 7 dez. 2019.

Figura 156 – Detalhe do teto do Salão de Banquete



Fonte: Circuito Liberdade. Disponível em: <<http://www.circuitoliberalde.mg.gov.br/>>. Acesso em: 7 dez. 2019.

Outros exemplos de pinturas atribuídas a Steckel podem ser vistas na planta da escadaria do Palácio, que se encontra no Museu Abílio Barreto (Figura 157). Nas figuras seguintes estão alguns cômodos com pinturas decorativas nas paredes e tetos, também atribuídas ao artista (Figuras 158 e 159).

Figura 157 – Planta da escadaria do antigo Palácio Presidencial



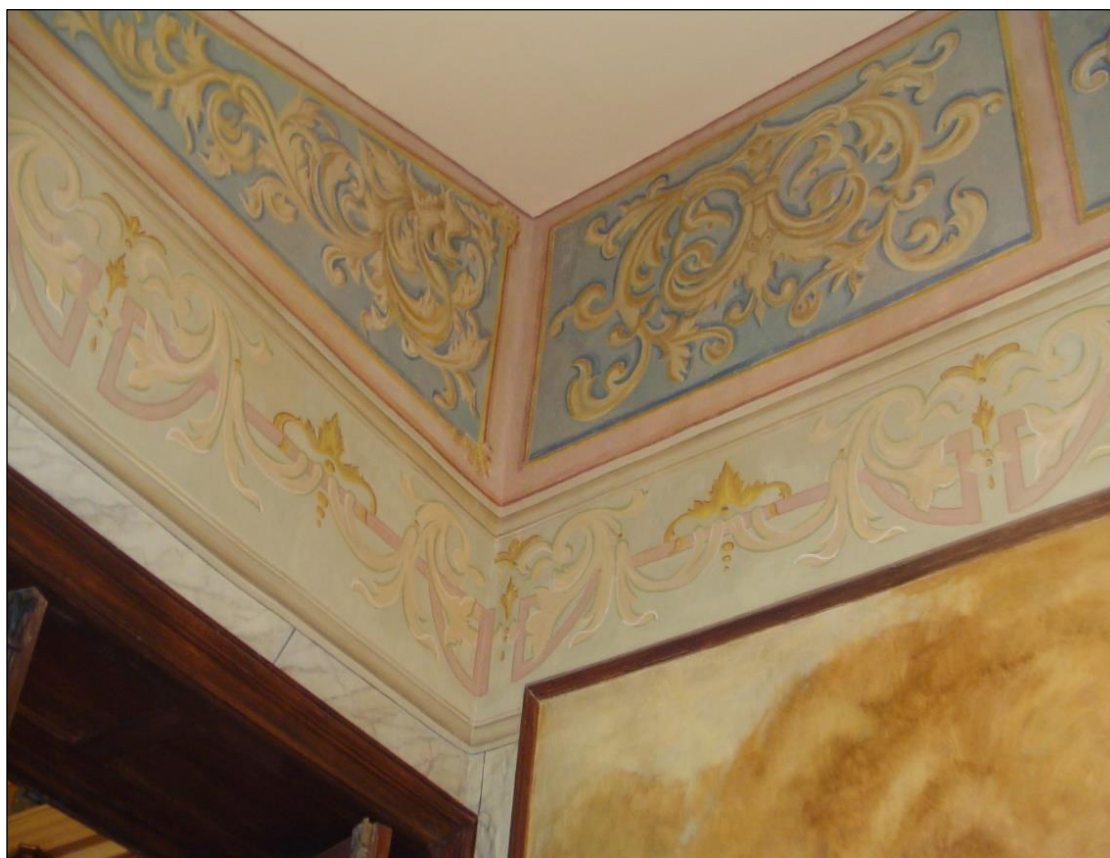
Fonte: Museu Histórico Abílio Barreto.

Figura 158 – Detalhe da pintura do corredor ao lado do Salão do Banquete



Fontes: Acervo da autora.

Figura 159 – Detalhe da pintura do barrado do corredor do elevador.



Fontes: Acervo da autora.

Steckel e seu auxiliar, Bertholino Machado, também foram responsáveis por concluir o teto do vão da escada da Secretaria do Interior, edificação que foi posteriormente convertida em Secretaria de Educação e que, hoje, abriga o Museu das Minas e do Metal. O teto está dividido em três grandes painéis centrais e 14 painéis menores, que ganharam decorações de estuque cartão, cimbalhas, florões e pinturas decorativas de “fino lavor” (BARRETO, 1995, p. 504) (Figuras 160 e 161). As paredes dos vãos dessa escada foram pintadas a óleo com figuras decorativas.

Figura 160 – Forro do teto do andar superior do Museu das Minas e do Metal



Fonte: Acervo de Leonardo Lopes de Miranda.

Figura 161 – Detalhe da pintura do teto do andar superior do Museu das Minas e do Metal



Fonte: Acervo de Leonardo Lopes de Miranda.

No segundo pavimento da edificação, no Salão Nobre, encontram-se tetos pintados e decorados a estuque cartão. Nas paredes há pinturas decorativas na técnica do estêncil (Figuras 162 e 163).

Figura 162 – Forro do teto do Salão Nobre do segundo andar do Museu das Minas e do Metal



Fonte: Acervo de Leonardo Lopes de Miranda.

Figura 163 – Detalhe da parede do Salão Nobre do Museu das Minas e do Metal



Fonte: Acervo de Leonardo Lopes de Miranda.

Assim como no Palácio da Liberdade e no atual Museu das Minas e do Metal, pode-se perceber que as pinturas murais decorativas são bem elaboradas, corroborando o que afirmou Adalgisa Campos (1997, p. 52): na Belle Époque, o pintor de edificações deveria ter um saber mais amplo, como a aplicação de estuques com motivos florais e geométricos (Figura 164), a pintura imitação do mármore (Figura 165) e as representações de paisagens (Figuras 166 e 167).

Figura 164 – Teto em estuque geométrico da Sala da Rainha – Palácio da Liberdade



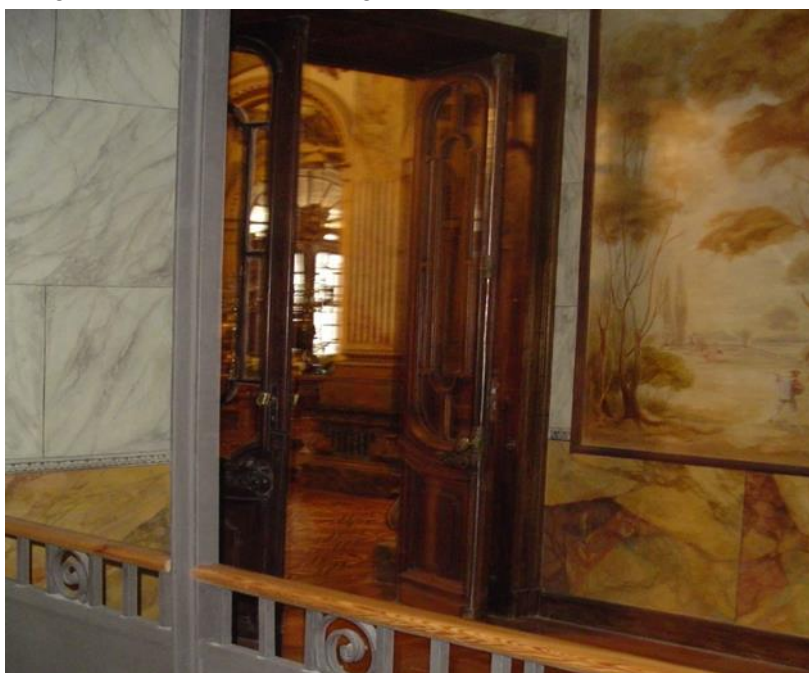
Fonte: Acervo da autora.

Figura 165 – Detalhe da pintura imitação de mármore – Palácio da Liberdade



Fonte: Acervo da autora.

Figura 166 – Corredor do segundo andar do Palácio da Liberdade



Fonte: Acervo da autora.

Figura 167 – Detalhe da pintura de paisagem



Fonte: Acervo da autora.

Além das pinturas em prédios governamentais, Steckel ainda realizou pinturas em várias residências, conforme registrado por Abílio Barreto (1995). Dentre elas, na casa do Secretário de Finanças, hoje Arquivo Público Mineiro, e na casa do Secretário de Interior, hoje Escola Estadual Afonso Pena. Por isso, ele é considerado um dos mais expressivos artistas e uma referência imprescindível na pesquisa sobre pinturas e ornamentos executados nas edificações.

O Palacete Steckel, por exemplo, foi um local onde funcionou o Clube das Violetas, que, além de ser um lugar de encontro de manifestações artísticas culturais da capital, era sua loja de vendas de tintas e materiais de pintura e lugar de expor suas telas. Mais tarde, o Palacete Steckel foi reconhecido como a primeira galeria de arte da capital. Localizado no centro da cidade, na Rua Guajajaras, número 176, o Palacete abrigava pinturas murais decorativas em seu interior, e teve outros usos, como exposições e saraus literários. Segundo Giannetti (2017), em 1900, um grupo de intelectuais de formação variada criou o Jardineiros do Ideal, grupo com o objetivo de estimular discussões sobre literatura e o mundo das artes. Em 1901, o Palacete Steckel abrigou a primeira *Exposição de Belas Artes da Capital*, com a presença de políticos importantes, como o prefeito Bernardo Monteiro (GIANNETTI, 2017, p. 168). O Palacete, que chegou a abrigar a sede da Universidade Federal de Minas Gerais, infelizmente, foi demolido (Figura 168).

Figura 168 – Palacete Steckel



Fonte: Giannetti (2017) reproduzido originalmente do Acervo do Museu Histórico Abílio Barreto.

Outra contribuição de Steckel são as pinturas imitação de mármore e barrados no antigo Hospital Militar de Belo Horizonte, edificação construída em 1914 e ocupada, hoje, pelo Espaço Comum Luiz Estrela. Além do antigo Hospital Militar, Gianetti (2017, p. 166) aponta 24 pilastras e bases dos vãos de escada executadas por Steckel – pintura imitação de mármore – em três edificações da Praça da Liberdade, porém não há menção de quais seriam essas edificações.

De volta ao Rio de Janeiro, em 1905, Steckel anuncia uma exposição em que apresentaria seus trabalhos decorativos e ornamentações de estuque cartão para tetos e paredes em seu novo estabelecimento, localizado na Rua do Catete, 15 (DEL BRENNNA, 1987, p. 28).

No *Almanak Laemmert - Administrativo Mercantil do Rio de Janeiro*,³⁴ nos anos de 1864-1900, encontramos várias referências a Steckel. Ele é citado ora como “encarnador” e dourador, ora como pintor cenográfico e de decoração. Em outra fonte documental, o *Diário do Rio de Janeiro*, datado de 1875, Steckel foi premiado por ter integrado a 3ª *Exposição Nacional e da Internacional de Vienna d’Austria*, no Imperial Paço da cidade, quando também recebeu uma menção Honrosa.

Nessa mesma época, 1878, a Galeria Steckel foi inaugurada, situada à Rua do Lavradio, número 15. Era um local para exposições de artistas e leilões de quadros a óleo. Anúncios da galeria eram publicados nos principais jornais da época como o *Gazeta de Notícias* e *O Cruzeiro*.

Steckel permanece no Rio de Janeiro até 1912, quando novamente retorna à capital mineira para continuar seus negócios. Durante longo período, permaneceu dividindo seu tempo entre Belo Horizonte e Rio de Janeiro, realizando trabalhos de pintura e mantendo sua fábrica de estuques no Rio de Janeiro.

Em 1919, com 85 anos de idade, Steckel continuou trabalhando com pintura, porém, preferiu as de cavalete, trabalho que alternou aos de pintura mural decorativa durante toda sua vida. Faleceu em 1921, aos 87 anos.

Outro artista de destaque na cena belo-horizontina é Amílcar Agretti (1887-1968). Italiano, veio ao Brasil juntamente com seu pai, Francesco Agretti. Os dois residiram em várias outras cidades antes de fixar moradia em Belo Horizonte.

No dossiê de tombamento³⁵ do imóvel da residência da família Agretti (da Rua Pouso Alegre, 404, no bairro Floresta), encontramos informações importantes sobre a família. Através de relatos orais do neto de Agretti, que foi entrevistado por dois técnicos da Diretoria de Patrimônio Cultural e Arquivo Público, em 2009, pode-se chegar às pinturas murais decorativas que o próprio Francesco havia feito em sua residência.

³⁴ Consulta realizada em janeiro de 2019 nas edições do anuário *Almanak Laemmert – Almanak Administrativo Mercantil e industrial do Rio de Janeiro*. Disponível em: <<http://hemerotecadigital.bn.br/acervo-digital/almanak-administrativo-mercantil-industrial-rio-janeiro/313394>>. Acesso em: 10 jan. 2019.

³⁵ Este dossiê de tombamento refere-se ao processo 01037016-09-05, que, por sua vez, encontra-se junto ao processo 01.059.214.95.17 do Conjunto Urbano Bairro Floresta. Disponível em: <<http://www.ipatrimonio.org/wp-content/uploads/2018/101/belo-horizonte-resid%C3%A2ncia-de-am%C3%ADlcar-agretti.pdf>>. Acesso em: 24 maio 2021.

O pai, Francesco Agretti (1857-1922), italiano da cidade de Imola, veio para o Brasil com a sua esposa Adélia Séptimo Agretti e seu filho Amílcar Agretti (1887-1968), em 1898. Na ocasião, Francesco desempenhava a atividade de pintor e decorador, tendo se formado na Escola de Belas Artes de Bolonha, mas supõe-se que tenha chegado aqui movido, também, pela falta de oportunidades numa Europa empobrecida.

Antes de vir para a capital, Francesco morou em São Paulo e em Mariana. Quanto ao ano da chegada dos Agretti a Belo Horizonte, Ivo Porto de Menezes (1995) informa ter sido em 1913. No entanto, o depoimento de seu neto, Carlos Correa, informa que seu avô teria chegado à capital por volta de 1904, ano de nascimento de seu filho Aristides Agretti. Diferente de grande parte dos italianos que vieram do sul da Itália para o Brasil, em sua maioria agricultores, Agretti era um homem “letrado, um latinista e poeta” (DOSSIÊ, 2009). A família Agretti destacava-se no cenário das artes, e passaram atuar na cidade realizando pinturas parietais em vários edifícios públicos e casas.

Os trabalhos de Francesco Agretti podem ser encontrados no Palácio da Liberdade (1898), na Estação Central (1920-1922), na Estação Oeste de Minas (1922), no Palacete João Pinheiro (1922), e em diversas casas de funcionários, nas quais há pinturas no alpendre – normalmente, pinturas com motivos, marinhas ou paisagens.

O filho, Amílcar Agretti, foi professor do Instituto João Pinheiro e participou de exposições e salões de arte da capital. Sua primeira exposição individual foi feita em Belo Horizonte, em 1902. Além dessa, participou da Primeira Exposição de Belas Artes, no Salão do Conselho Deliberativo em 1917.

Vejamos uma pintura de alpendre feita por Amílcar Agretti, na residência da Avenida Getúlio Vargas, 923, no bairro Funcionários, já demolida (Figura 169).

Figura 169 – Pintura de Amílcar Agretti no alpendre da casa da Av. Getúlio Vargas, 923



Fonte: MENEZES, 1997, s.p.

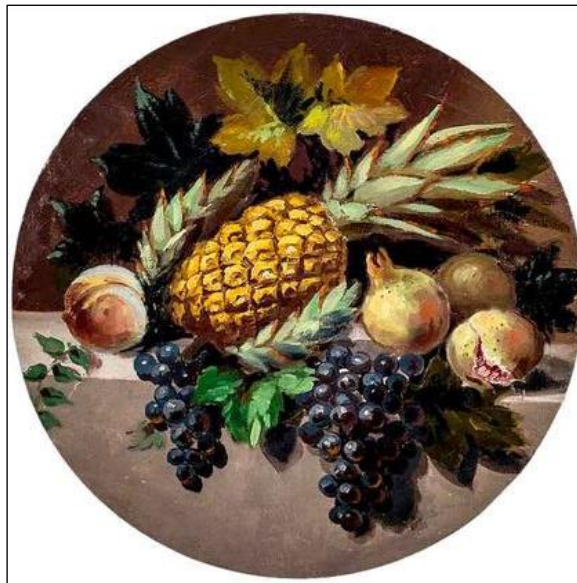
Segundo Miriam Ávila (2008, p. 19), Francesco e Amílcar Agretti foram figuras importantíssimas no desenvolvimento das artes plásticas em Belo Horizonte. Isso se dá principalmente pelo fato de que destacados pintores da geração seguinte foram alunos dos dois. Outro italiano que se destaca como pintor é Francesco Felice Carlo Giuseppe Tamietto, naturalizado brasileiro como Francisco Tamietti Filho (1885-1950). Tamietti chegou ao Brasil no final do século XIX, juntamente com sua família. Filho de um marceneiro, já havia aprendido o ofício de pintor decorador, e, junto com seu pai, trabalharia na pintura das casas de funcionários.

Por meio de relatos orais, publicados no livro sobre Francisco Tamietti (FALEIRO, 2018), sabe-se que ele teria sido responsável pela pintura decorativa no antigo Teatro Municipal, inaugurado em 1909 e demolido em 1983; no salão nobre do atual Instituto de Educação, antiga Escola Normal Modelo; no forro das salas das sessões do Senado Mineiro, hoje Museu Mineiro; na Igreja Sagrado Coração de Jesus; e no Quartel do 1º Batalhão da Polícia Militar. Também trabalhou em projetos residenciais, como os da Família Borges da Costa, que

hoje é a Academia Mineira de Letras, e a residência da Família Lodi, localizada na Rua Aimorés, 1486.

As pinturas em molde de Tamietti eram baseadas em manuais e em revistas especializadas. Porém, ele também realizava pinturas artísticas, à mão livre, cuja tipologia era a natureza morta, marca registrada do artista. Abaixo uma das pinturas realizadas por ele e exposta na exposição realizada no Museu Mineiro, em setembro de 2018 (Figura 170).

Figura 170 – Pintura de Francisco Tamietti - Natureza morta



Fonte: FALEIRO, 2018, p. 12.

Com a visita dos reis da Bélgica, Alberto I e Elisabeth, ao Brasil, em 1920, a Praça da Liberdade e o Palácio foram reformados. Segundo Faleiro (2018), Tamietti foi convidado para trabalhar nessa reforma, e foram feitas por ele as pinturas dos torreões e da varanda frontal do Palácio (Figuras 171 e 172).

Figura 171 – Teto do torreão do Palácio da Liberdade



Fonte: Acervo da autora.

Figura 172 – Detalhe da guirlanda pintada à mão por Francisco Tamietti



Fonte: FALEIRO, 2018.

Além das edificações em Belo Horizonte, Francisco Tamietti deixou sua marca no Hospital Cassiano Campolina, em Entre Rios de Minas, Minas Gerais, tendo realizado pinturas murais decorativas nas técnicas de molde e marmorizado, em motivos fitomorfos, guirlandas de flores e pinturas em perspectivas dos elementos arquitetônicos. O Hospital Cassiano Campolina foi tombado pelo IEPHA, em 2018, edificação e bens integrados.

Companheiro de Tamietti, Pedro Micussi nasceu em Artegia, província de Udne, Itália, em 1885. Ao chegar no Brasil, trabalhou inicialmente na construção da estação de Pirapora, Minas Gerais e depois se estabeleceu em Belo Horizonte, juntamente com seu irmão Miguel. Presume-se que Micussi tenha chegado em Belo Horizonte em 1910. Miguel construía as casas, e Pedro as decorava. Há referências de que Pedro Micussi assinou trabalhos na casa de Artur Bernardes, na casa de Hugo Werneck, no Colégio Arnaldo, na Maternidade Hilda Brandão, dentre outros. Executava principalmente painéis em alpendres e pinturas de paisagens nas salas de visita das casas.

Juntamente com Francisco Tamietti e Manoel da Costa Azevedo, Pedro Micussi realizou pinturas decorativas no antigo Teatro Municipal (1906-1909; demolido), na decoração do Salão Nobre do Instituto de Educação (antigo Fórum), e no Museu Mineiro. Conhecido como o químico das cores, Pedro Micussi, juntamente com Tamietti, instalou a primeira fábrica de tintas na capital, no bairro Carlos Prates (Figura 173).

Figura 173 – Cartão de visitas de Pedro Micussi



Fonte: Acervo da Família Micussi.

Abaixo, um recorte do jornal *Estado de Minas*, que comemora os 100 anos de Belo Horizonte, traz, ao fundo da fotografia, uma pintura realizada por Micussi e, no plano frontal, seus filhos (Figura 174).

Figura 174 – Reportagem sobre Pedro Micussi no Jornal Estado de Minas (s.d.)



Fonte: Acervo cedido pela família Micussi a Rodrigo Faleiro.

Em 1955, Micussi sofreu um derrame e ficou com dificuldades de realizar suas pinturas decorativas, passando a dedicar-se somente a pintura de cavalete.

Outro artista que destacamos é Augusto Nery (1893-1987), também italiano e que chegou ao Brasil em 1914, ano de declaração da Primeira Guerra Mundial. No ano seguinte – vale mencionar, o mesmo ano em que a Itália entra em guerra contra a Alemanha e a Áustria – , Nery muda-se para Belo Horizonte. Assim como os outros mestres artistas citados, utilizava de ornamentos e das técnicas do estêncil e da estampilha, e nas paisagens, a sua produção era

própria. Assim como Agretti, Nery pintava paisagens naturais, talvez saudoso de sua terra natal. O pintor trabalhou com pintura de painéis decorativos em várias edificações, como hospitais e igrejas, e também em casas, como a da Família Falci e a da família Araújo Porto, essa última conhecida como Villa Rizza (DICIONÁRIO..., 1997, p. 37) (Figura 175).

Figura 175 – Pintura na varanda da Villa Rizza

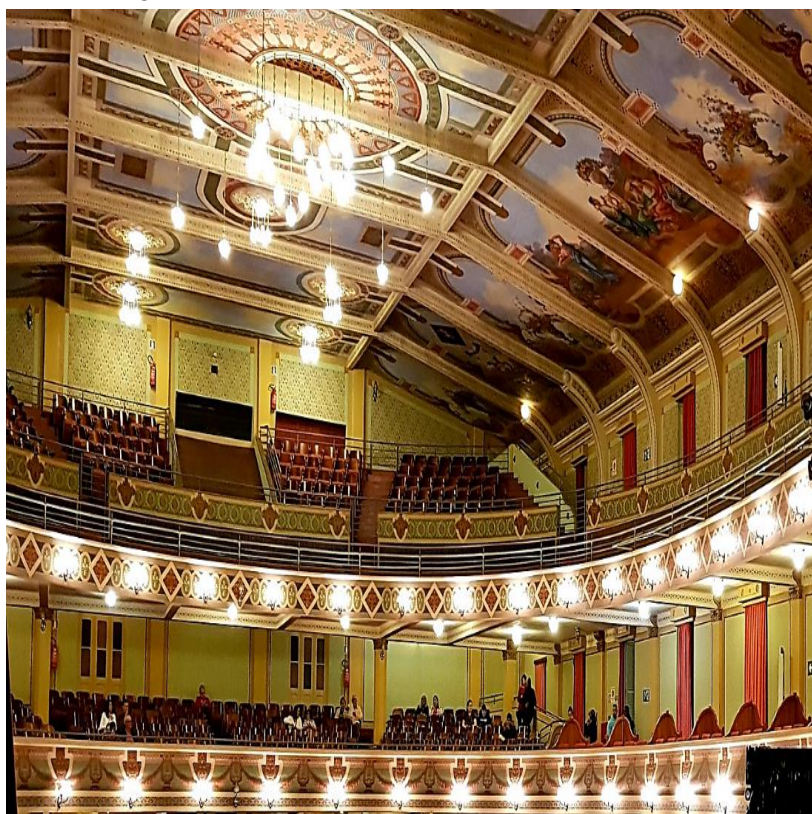


Fonte: Acervo da autora.

Ângelo Biggi (1887-1953), citado anteriormente por fazer parte da equipe de Steckel no Palácio da Liberdade, nasceu em Roma, na Itália. Pintor e muralista, estudou na Real Academia de Belas Artes de Roma, vindo para o Brasil após a Primeira Guerra Mundial. Manteve um curso de artes em Juiz de Fora, Minas Gerais, onde foi um dos fundadores do Núcleo Antônio Parreiras (PONTUAL, 1969, p. 77). Participou de salões e realizou exposições em Minas e no Rio de Janeiro. Em 1922, foi agraciado com a Medalha de Honra do Primeiro Grau no Salão Nacional de Belas Artes, com a pintura *A hora do chá*, e recebeu a medalha de bronze, em 1924, no mesmo salão. Dedicou-se a mais de um gênero de pintura, como de paisagem, marinha e natureza morta.

Considerada a obra mais importante de Biggi, as pinturas murais decorativas do Cine Theatro Central, em Juiz de Fora, complementam a obra arquitetônica em estilo *art-déco*, com características neoclássicas. Apresenta figuras e paisagens oníricas, tais como bailarinos, ninfas e faunos, que ladeiam efígies de gênios da música, como Beethoven, Verdi e o brasileiro Carlos Gomes (Figuras 176 e 177).

Figura 176 – Vista do teto do Cine Theatro Central



Fonte: Com Arte. Disponível em: <<https://comartevirtual.com.br/angelobiggi>>. Acesso em: 25 abr. 2019.

As técnicas utilizadas por ele, são as mesmas que a dos outros artistas citados, a pintura a molde – estêncil – e as realizadas à mão livre.

Figura 177 – Vista do hall do Cine Theatro Central

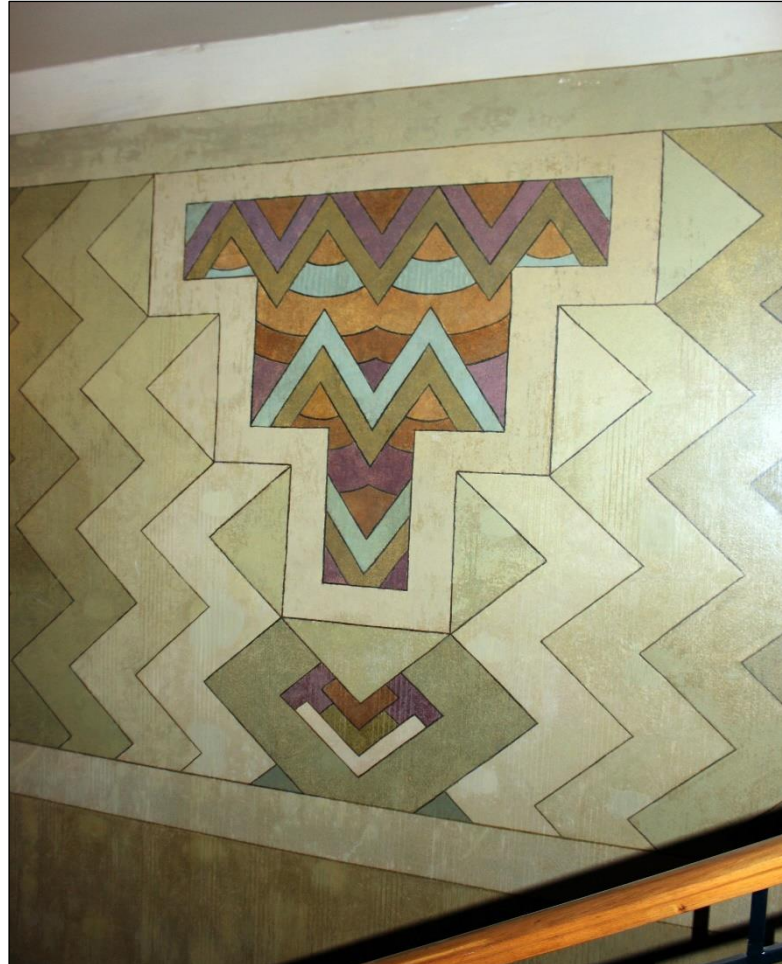


Fonte: Mariana Franzini.

Em Belo Horizonte, no final dos anos 1920, Biggi realizou pinturas murais na capela do Palácio Cristo Rei e no Cine Theatro Brasil. O Cine Theatro Brasil, projetado por Alberto

Murgel, foi inaugurado em julho de 1932 e recebeu pinturas murais decorativas em estilo Marajoara (Figura 178).

Figura 178 – Pinturas decorativas em estilo Marajoara, de Ângelo Biggi



Fonte: IEPHA.

Sabe-se que os pintores citados, Steckel, Agretti, Nery, Tamietti, Micussi, Lorenzato, Biggi, além de pintores decoradores, tinham uma produção de pinturas de cavalete, sendo suas obras reconhecidas no meio artístico e expostas em galerias de artes da época. Os gêneros de pintura mais utilizado por eles, em ambas situações, eram paisagens e natureza morta.

No Brasil, de acordo com Valle (2008), nos primeiros estatutos da Academia Imperial de Belas Artes, o gênero paisagens servia para exaltar o território brasileiro, cumprindo a função de construção de uma identidade nacional. Com as mudanças sociais, políticas e culturais que anunciavam o período republicano, a arte passa a atender a uma demanda da classe burguesa, avessa ao monarquismo e ligada ao plantio do café. Surge, então, a necessidade de uma pintura que se valoriza a produção dos paisagistas brasileiros e que deveria capturar o “característico”

da natureza brasileira, principalmente em relação as cores e a luminosidade (VALLE, 2008, p. 486).

Para a historiadora Sonia Gomes Pereira (2012), a pintura de paisagem teve um papel fundamental na consolidação de um projeto político de construção da identidade nacional no Brasil. As paisagens mostravam-se de diversas maneiras: as vistas urbanas, a natureza brasileira e a natureza transformada em progresso. No final do século XIX, a concepção de paisagem mais utilizada foi a dedicada à natureza em si, uma abordagem mais individual e poética de determinados lugares. A pintura ao ar livre e o registro da fauna e da flora brasileira encontraram lugar na pintura do artista alemão, o pintor Georg Grimm (1846-1887), e posteriormente na de Antônio Parreiras (1860-1937), sendo ambos influentes na pintura de Frederico Steckel. Segundo Valle (2008, p. 102), a pintura de paisagem encontra nas artes aplicadas ou decorativas um novo lugar.

Para além do lugar que a pintura de paisagem passa a ocupar na história das pinturas decorativas, e na história da arte, não se pode negar que ela serviu para amenizar a saudade das terras natais daqueles que aqui chegaram, abandonando suas cidades natais para começar uma nova vida na capital moderna. Podemos verificar essa afirmação nas pinturas inspiradas nas paisagens europeias, como as de Veneza, ou nas pinturas da enseada da Guanabara, Rio de Janeiro, e na da Igreja de Congonhas, Minas Gerais, ambas documentadas por Porto de Menezes (1997).

Voltando aos nossos artistas, o que dizer sobre Mário do Carmo? E sobre José Quintino, morador do bairro da Floresta, que, segundo Menezes (1997), possuía bom domínio da técnica pictórica? José Quintino foi responsável pelas pinturas de várias casas de funcionários, como a da Rua da Bahia, 486 (assinada), e a da Av. Assis Chateaubriand, 351, ambas demolidas. O que dizer sobre Argemiro Cunha, que executou a decoração do forro da Escola Estadual Pedro II, juntamente com Aníbal Matos (pintura destruída)? Além desses, Agostinho Andrade, Canfora Luigi, Joaquim Ambrósio e Francisco Lino, italiano, autor de várias pinturas decorativas (paisagens e marinhas), como a da Rua Guanhões, 12 (recoberta). De onde vieram esses artistas que, segundo Menezes (1997), foram responsáveis por várias pinturas decorativas na capital? Quem eram, onde trabalharam, quais técnicas utilizavam, trabalhavam em conjunto, com quem?

Precisamos estender essa pesquisa a esses nobres trabalhadores. Escrever sobre eles é preservar nossa história e fazer jus a aqueles que atuaram na construção da capital.

2.5 Os vários modos de fazer: técnicas e materiais

Na capital mineira, os suportes utilizados para realizar as pinturas murais decorativas foram as paredes de alvenaria, em sua grande maioria revestidas por reboco de cal e cimento e pintadas a têmpera ou tinta a óleo.

Para a construção das edificações e casas, foram feitas várias recomendações, que diziam respeito ao uso de materiais, às formas de execução, à qualidade das tintas, bem como sobre sua devida aplicação e os cuidados necessários. Essas recomendações foram publicadas no Decreto n. 818, que regulava as construções de casas para funcionários públicos:

Art. 75. A qualidade das tintas, tanto para a pintura simples como para a decorativa, será sempre composta com materiais de primeira qualidade e deverão ser empregadas com todas as exigências da arte. O emprego do pó de sapato³⁶ será expressamente proibido.

Art.78. No caso da aplicação da pintura em paredes, será a superfície das mesmas embebidas com uma demão de óleo de linhaça servido com litargírio.³⁷ Depois de seca esta, serão aplicadas as demais tintas, que formarão a cor e os desenhos indicados.

Art. 82. Nas pinturas decorativas, após os preparos necessários – tanto para a madeira ou ferro, como para as paredes ou tetos – o artista fará as decorações de conformidade com as regras da arte e seus processos, observando as indicações do engenheiro residente (BARRETO, 1995, p. 257).

Note-se que tal detalhamento dá a medida da importância da pintura mural à época, fundamental para que a arquitetura traduzisse seu espírito. Também a arte tinha suas regras, e devia se submeter à engenharia.

O reboco das paredes era constituído de cimento e cal, precedidos de emboço. Os cuidados na aplicação desses materiais estão descritos no capítulo sobre argamassas, nesse mesmo decreto. Aplicação semelhante ocorria com estuques em tetos, nos quais eram utilizados o gesso puro ou a argamassa de cal, com cobertura de gesso branco. O gesso era aplicado em três demãos. A primeira e segunda em gesso pardo, e a terceira usada como acabamento final, branca, uniforme, sem manchas ou emendas aparentes. Já no caso do estuque de cal e gesso, também utilizado nas paredes, o processo era o mesmo, porém o gesso pardo era substituído por argamassa de cal.

³⁶ Os pigmentos negros de fumo são pigmentos utilizados desde a Antiguidade, sobretudo em pinturas a óleo. Menos comum foi sua utilização em pinturas à base de água, devido à dificuldade de dispersarem em água. Segundo Seruya *et al.* (2009), os negros de fumo eram vulgarmente apelidados de “pós de sapatos”. Os pigmentos negros eram obtidos pela calcinação de substâncias resinosas e eram de “cor preta um pouco russa”.

³⁷ Litargírio é o óxido de chumbo em grau de pureza elevado. Era aplicado desde a Antiguidade em pinturas a fresco, provavelmente com cera, e também utilizado em pinturas a óleo. Quando utilizados com azeites secantes, como o óleo de linhaça, aceleram a secagem (DOERNER, 1998, p. 53).

Os estuques em paredes, por sua vez, imitavam mármore com veios e cores entranhadas no gesso, e eram feitos em um processo à escolha do artista, “tendo este, previamente, dado provas da sua aptidão em experiências à parte” (BARRETO, 1995, p. 212). Aqui, o artista tinha precedência sobre as indicações do engenheiro, provavelmente pela complexidade do objeto imitado, uma pedra natural.

Sabe-se que Frederico Steckel solicitou ao Ministério da Agricultura, “o privilégio para o sistema e preparo de sua invenção de uma massa para forrar tetos e paredes internas” das edificações, denominada Crostalina Steckel. Pouco se sabe sobre a composição dessa massa e, nos registros documentais, consta somente essa nota do artista, publicado no *Diário Oficial*, em agosto de 1890,³⁸ pedindo autorização ao Ministério da Agricultura. Ademais, sabe-se que o artista comercializava material de pintura para decoradores e artistas, na Rua do Lavradio, 16, Rio de Janeiro.

Já Francisco Tamietti e Pedro Micussi, artistas italianos citados anteriormente, fundaram a primeira fábrica de tintas em Belo Horizonte, em 1922, a Fábrica de Tintas Mineraes Sereia (Figura 179). Localizada na Rua Mauá, no Carlos Partes (atual Avenida Nossa Senhora de Fátima), funcionou até 1930, quando foi arrendada. De acordo com informações dadas pela família de Micussi, Pedro era químico e responsável pela fabricação das tintas. Logo depois da venda da primeira fábrica, os sócios abriram, então, uma outra confecção de produtos, Produtos Sereia (Figuras 179), que fabricava óleos, vernizes e ceras. A fábrica funcionou até 1944, tendo suas atividades encerradas devido à Segunda Guerra Mundial, período em que a escassez de produtos ou a dificuldade de importação impediu a fabricação das tintas e ceras (FALEIRO, 2018).

Figura 179 – Cartão de visitas da Fábrica de Tintas Mineraes Sereia



Fonte: FALEIRO, 2018, p. 16.

³⁸ *Diário Oficial*, 15 agosto de 1890, p. 3588.

Figura 180 – Cartão de visitas da Fábrica de Tintas Sereia



Fonte: FALEIRO, 2018, p. 16.

Provavelmente, a Produtos Sereia forneceu aos diversos artistas em atuação em Belo Horizonte, a partir da década de 1920, os materiais que foram utilizados na execução de pinturas murais decorativas.

Lorenzato é outro pintor da época que merece destaque nesta pesquisa, embora não tenha aparecido como autor das pinturas murais decorativas pesquisadas. Aqui, nos interessa o relato dado por ele sobre a técnica utilizada na pintura imitação de madeira e mármore. Filho de italiano imigrante e mãe brasileira, nasceu em 1900, na Nova Capital. Aprendeu os primeiros ofícios com outro pintor italiano, Américo Grande e, como ele mesmo afirma, desenvolveu-se como pintor de paredes. Além de Américo Grande, aprendeu o ofício com Camilo Caminhas, o único empreiteiro de pinturas da cidade. Em uma entrevista concedida a Cláudia Gianetti e Thomás Nöle em julho de 1988 e publicado, posteriormente, por Marília Andrés, em seu livro sobre o artista, Lorenzato afirma ser especialista em decoração com estambres³⁹ marmorizados, fingimento de mármore e madeira, e explica como eram feitas essas pinturas:

Eu era pintor, especialista em decoração com estambres marmorizados, fingimento de mármore e madeira; se fazia o fundo a óleo, depois as veias em amarelo, vermelho, preto, e depois com um pente a gente arrematava. Para fazer as veias das madeiras eu comprei uma coleção de pentes para decorador em Paris (LORENZATO, 2004, p. 31).

Lorenzato também escolheu a paisagem para fazer suas pinturas: céus, árvores e estradas. E completa: “eu nem sei o que é estilo. É pintura! Eu pinto aquilo que vejo, que me interessa” (LORENZATO, 2004, p. 34).

Assim como Lorenzato, os artistas que realizavam pinturas decorativas na capital pintavam a óleo, preparando suas próprias tintas, através da mistura de pigmentos. Utilizavam,

³⁹ Estambres são fios e veios que compõem os desenhos dos mármore.

para isso, massa francesa, composta de gesso cré e água. Aplicavam, sobre a superfície a ser pintada, cola derretida e óleo, mistura que era passada com espátula e, posteriormente, lixada.

Nas pinturas externas, eram usados a massa de gesso, alvaiade, óleo e secante. Os painéis eram retangulares, na sua maioria, aproveitando os panos da parede existentes entre os vãos. Eles eram emoldurados por frisos maiores ou menores, dependendo do espaço que dispunham, e em grandes ou pequenos quadros – os maiores na horizontal e na vertical (MENEZES, 1997, p. 111) (Figura 181). Esses frisos simulavam uma moldura através de uma pintura ilusionista, imitando a moldura da pintura de cavalete, como pode ser visto no exemplo abaixo.

Figura 181 – Simulação de moldura em pintura de paisagem



Fonte: Laboratório de Fotodocumentação Sylvio Vasconcelos.

A escolha da técnica empregada variava de acordo com a formação do pintor. Em sua grande maioria, os artistas utilizavam quase que exclusivamente o óleo, aplicado de várias maneiras, através de pinceladas longas e rápidas ou largas. A transparência também era comumente utilizada, sendo possível visualizar os fundos aplicados nas paredes. No detalhe da pintura da casa da Rua Sapucaí, 127, podemos observar as pinceladas do artista (Figura 182).

Figura 182 – Detalhe da pintura decorativa da varanda lateral da Casa Sapucaí, 127



Fonte: Acervo da autora.

2.6 Fingidos, estêncil, estampilhas e pintura artística: as artes aplicadas

As principais técnicas aplicadas na execução das pinturas murais decorativas na capital mineira no período abordado são: os fingidos de madeira e mármore, a técnica da pintura em molde, como o estêncil e a estampilha, e a pintura à mão livre – a pintura artística, a que se distingue pela liberdade de expressão. Algumas características são importantes para a diferenciação das diversas técnicas, e elas serão exploradas a seguir. É importante notar que essas técnicas podem ser aplicadas em conjunto ou isoladamente.

2.6.1 Fingidos de madeira e mármore

Os fingidos de madeira e mármore podem ser definidos como “pintura que imita o mármore (veios e cores), é usada em paredes e móveis e muito encontrada nas bases e peanhas das esculturas sacras do Século XVIII e XIX” (MOUTINHO; PARDO; LONDRES, 1999, p.168). Segundo Der Kelen (2009, p. 21 *apud* TOREM, 2012, p. 7), é “também denominado *marbre feint*, pintura ilusionista que imita a textura e a aparência do mármore”.

Essa decoração pictórica era aplicada sobre revestimentos de paredes, internas ou externas, e também sobre suportes de pedra, alvenaria, estuque e madeira. O objetivo era recriar materiais nobres como mármore e a madeira.

Segundo Aguiar (2001), antigamente, havia a concepção de que os “fingimentos” eram utilizados porque não havia dinheiro suficiente para os materiais mais nobres. Porém, essa pintura de fingidos foi utilizada pelos gregos como maneira de recobrir o mármore de muitos templos, e também pelos romanos, que utilizavam a pintura imitação de tijolo para recobrir o próprio tijolo das alvenarias. Considerando esses fatos, pode-se pensar que essa seria uma forma de proteção desses monumentos, uma vez que a pintura cumpria duas funções importantes: a função estética, que pretendia uma perfeição do que era pintado, para além do natural ou do construído, do mármore e do tijolo, e a função de proteção, exercida pela camada de pintura que receberia os danos e desgastes provocados por ações do tempo, assim a pintura poderia ser posteriormente substituída.

Ainda citando Aguiar (2001), os primeiros fingidos a imitar a pedra em interiores e exteriores remontam à Grécia helenística. Logo após, no período romano, essa pintura ficou conhecida como primeiro estilo pompeiano. A decoração de interiores dividia-se, nessa época, em zonas distintas, poderia ser grandes painéis, ou frisos, ou blocos. Os frisos, mais especificamente, eram preenchidos por decorações geométricas ou por pequenos blocos raiados, o que imitava mármore de várias cores. Esse modo de divisão da parede em zonas permanece nas edificações e, conforme Torem (2012), é denominado “estilo de zonas” ou “estilo masonry”. Nesse esquema, a parede é dividida formando blocos de pedras pintadas, que simulam diversos tipos de mármore, o que passa a ser uma regra estilística.

O segundo estilo pompeiano, o falso mármore, aparece com uma variedade maior de cores, inserido em uma arquitetura ilusionista, sendo comum as imitações aparecerem na parte inferior ou na parte mediana da parede. O terceiro estilo, mais voltado para planos monocromáticos e riqueza de detalhes. No quarto estilo pompeiano, a evolução da arte italiana atinge a perfeição com efeitos ilusionistas de perspectivas nas representações de edifícios e fachadas. Nesse estilo, o quarto, o falso mármore aparece apenas em detalhes, decorando as partes nas quais apoiam as bases das colunas (TOREM, 2012, p. 10).

A partir do Renascimento, novas regras de perspectivas passaram a ser aplicadas, e os fingidos passam a estar presentes em blocos monocromáticos ou em elementos compositivos dos suportes. Nesse período, a técnica utilizada na execução do falso mármore dependia do efeito que se buscava. Havia dois tipos de falso mármore, divididos em *stucolustro* ou *stucomármore*. O primeiro, *stucolustro*, era executado sobre um reboco liso (cal, areia finíssima ou pó de

mármore) e, no final, recebia brunimento e polimento, podendo receber também um verniz ou uma cera como acabamento final. Nessa técnica, a aplicação do pó de mármore dava maior claridade e brilho ao trabalho (DOERNER, 1998, p. 247). O *stucomármore* ou *escaiola*, por sua vez, era feito com argamassa de gesso ou cal, com adição de pigmento. Nessa técnica, as diferentes tonalidades encontradas eram conseguidas através da mistura de diversas massas de diferentes cores. Segundo Doerner (1998, p. 229), esse tipo de *stucco* foi muito utilizado no Barroco. Naquele período, os estucadores realizavam imitações que superavam a beleza cromática dos mármore. Contratar um bom estucador era mais caro do que utilizar a pedra mármore.

Já o *faux bois*, denominado madeira falsa, ou os fingidos de madeira, era aplicado em revestimentos, com o objetivo de imitar diversos tipos de madeira, como o carvalho, a noqueira, o castanho, o cedro. Esse tipo de fingido foi muito utilizado também no período Barroco, enriquecendo os interiores das casas e utilizando materiais economicamente mais baratos.

Na França, no século XIX, a evolução da pintura decorativa de fingidos permitiu a criação de escolas especiais de pinturas decorativas. Além disso, houve uma mudança significativa na produção dos materiais, que passaram a ser industrializados, e anteriormente eram manufaturados pelos próprios artistas (DOERNER, 1998, p. 12).

Os periódicos destinados a essa classe de artistas franceses traziam informações sobre materiais e técnicas de execução. Os esquemas de zonas utilizados na fase pompeiana permaneceram em uso, mas, nesse período, século XIX, era possível buscar maior sofisticação com a utilização de diferentes tipos de mármore, tornando os ambientes mais luxuosos e requintados.

A pintura dos fingidos chega ao Brasil, provavelmente, através de diálogos com os saberes e a cultura trazidos pelos imigrantes de seus países de origem. Com a chegada da Missão Artística Francesa e a criação da Academia Imperial de Belas Artes, o cenário urbano passou a reproduzir o ambiente europeu.

Na antiga capital, ocorreram as reformas nas edificações, que tiveram como efeito a valorização das fachadas (traço típico do ecletismo). Nesse processo, a pintura mural decorativa encontrou seu lugar.

Em Belo Horizonte, nascida sob o ecletismo, não foi diferente. Nas casas e edificações pesquisadas, encontramos essas duas técnicas: o estilo de zonas e diferentes tipos de mármore. Nas residências, o falso mármore foi utilizado tanto nas varandas quanto no interior das casas, formando blocos ou inseridos em molduras geometrizadas com veios e cores diferentes.

Porém, como a maioria das casas e edificações foi demolida ou recoberta, fica difícil determinar qual era a frequência exata da ocorrência dessas pinturas. No conjunto estudado, o estilo de zonas e os diversos tipos de mármore são os mais utilizados. O arranjo das paredes do interior da casa começa com um rodapé, sobre os quais encontramos três ou quatro painéis de fingidos, divididos por colunas que também recebem uma pintura diferenciada. Das casas pesquisadas, encontramos fingidos de madeira e mármore nas casas da Rua Sapucaí e na da Família Lodi. No Edifício Brunetta, o marmorizado ocupa o terço inferior da parede, até a altura da janela (Figuras 183 e 184).

Figura 183 – Fingidos de mármore



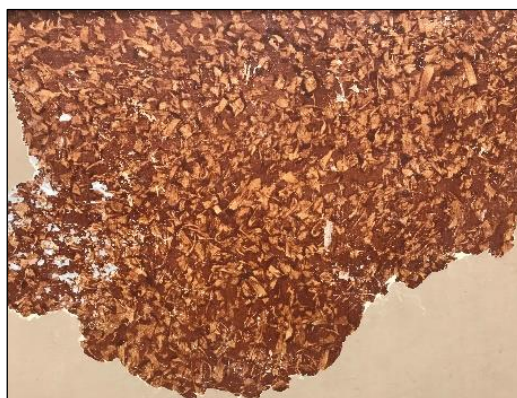
Casa Aimorés, 1486



Casa Sapucaí, 127



Villa Rizza



Edifício Brunetta

Fonte: Acervo da autora.

Figura 184 – Fingidos de madeira



Fonte: Acervo da autora.

A técnica de fingidos também foi muito utilizada nas colunas e nos revestimentos das paredes. Podemos encontrá-la nos vãos de entrada, escadarias e corredores do atual Museu das Minas e do Metal, antiga Secretaria de Educação (Figuras 185 e 186).

Figura 185 – Pintura de fingido de mármore do Museu das Minas e do Metal



Fonte: Acervo da autora.

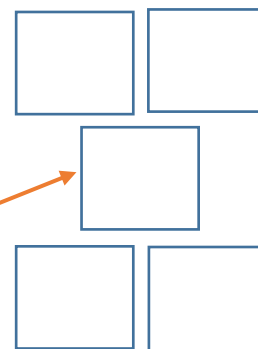
Figura 186 – Pintura imitação de mármore nas colunas da entrada do Museu das Minas e do Metal



Fonte: Acervo da autora.

No Museu das Minas e do Metal e no Palácio da Liberdade, é possível reconhecer o estilo de zonas, com frisos separando cada bloco (Figura 187) ou inteiriço (Figura 188). Na parte superior da parede, identificamos pintura do falso mármore entre molduras, que acompanham a arquitetura (colunas). Na mesma parede, há tipologias de fingidos de mármore.

Figura 187 – Pintura de falso mármore em blocos com frisos
(escada principal do Palácio da Liberdade)



Fonte: Acervo da autora

Figura 188 – Pintura de falso mármore na divisão dos vãos e colunas (Vão de entrada do Palácio da Liberdade)



Fonte: Acervo da autora.

2.6.2 Pintura a molde

2.6.2.1 A técnica do estêncil

O estêncil é uma técnica que utiliza moldes vazados, que possibilitam a aplicação e a repetição de um padrão de ornamento. Os motivos aplicados eram feitos em moldes de metal (estampilha) ou em molde de papel recortado e vazado, fixados na parede para receber a pintura decorativa.

Os estêncis geralmente eram utilizados como revestimento total da parede, entrecortados com linhas que estabeleciam um limite entre eles, simulando divisões. Em alguns casos, encontramos nas pinturas murais decorativas analisadas, acima dos desenhos, barrados com pinturas em estampilhas e acabamentos nos roda-tetos com pinturas em motivos diversos. Nos casos mais elaborados, encontramos um barrado horizontal e um vertical, que

complementam as paredes em estêncil, com pintura também executada com a mesma técnica, porém, com cores e motivos diferenciados, como as pinturas encontradas nas casas da Rua Sapucaí, 127, bairro Floresta e na da Rua Aimorés, 1486, bairro de Lourdes (Figuras 189, 190 e 191)

Figura 189 – Pintura decorativa com estêncil, barrado em estampilha e, na parte superior, motivos decorativos – Casa da Rua Sapucaí, 127



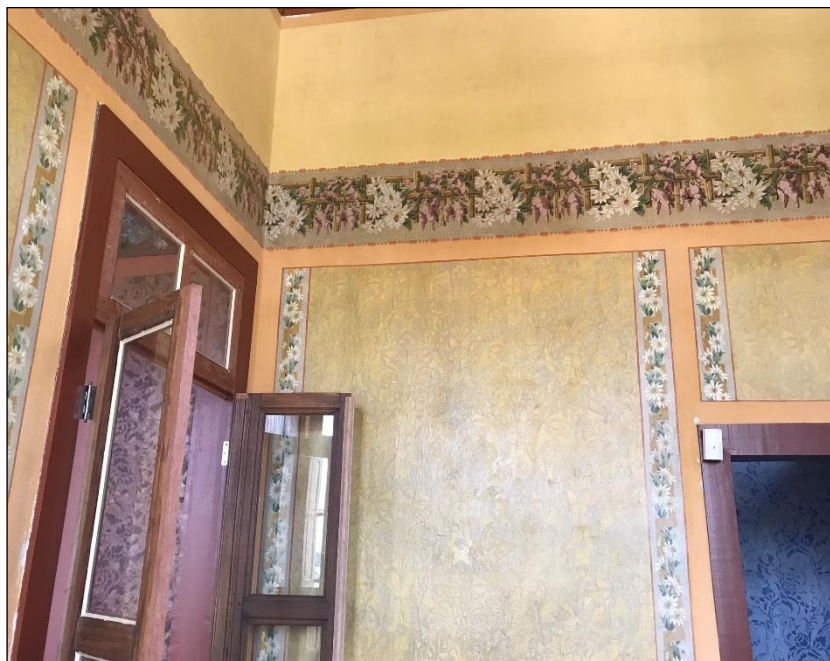
Fonte: Acervo da autora.

Figura 190 – Pintura em estêncil com faixas verticais e horizontais – Casa da Rua Aimorés, 1486



Fonte: Lucas Reis.

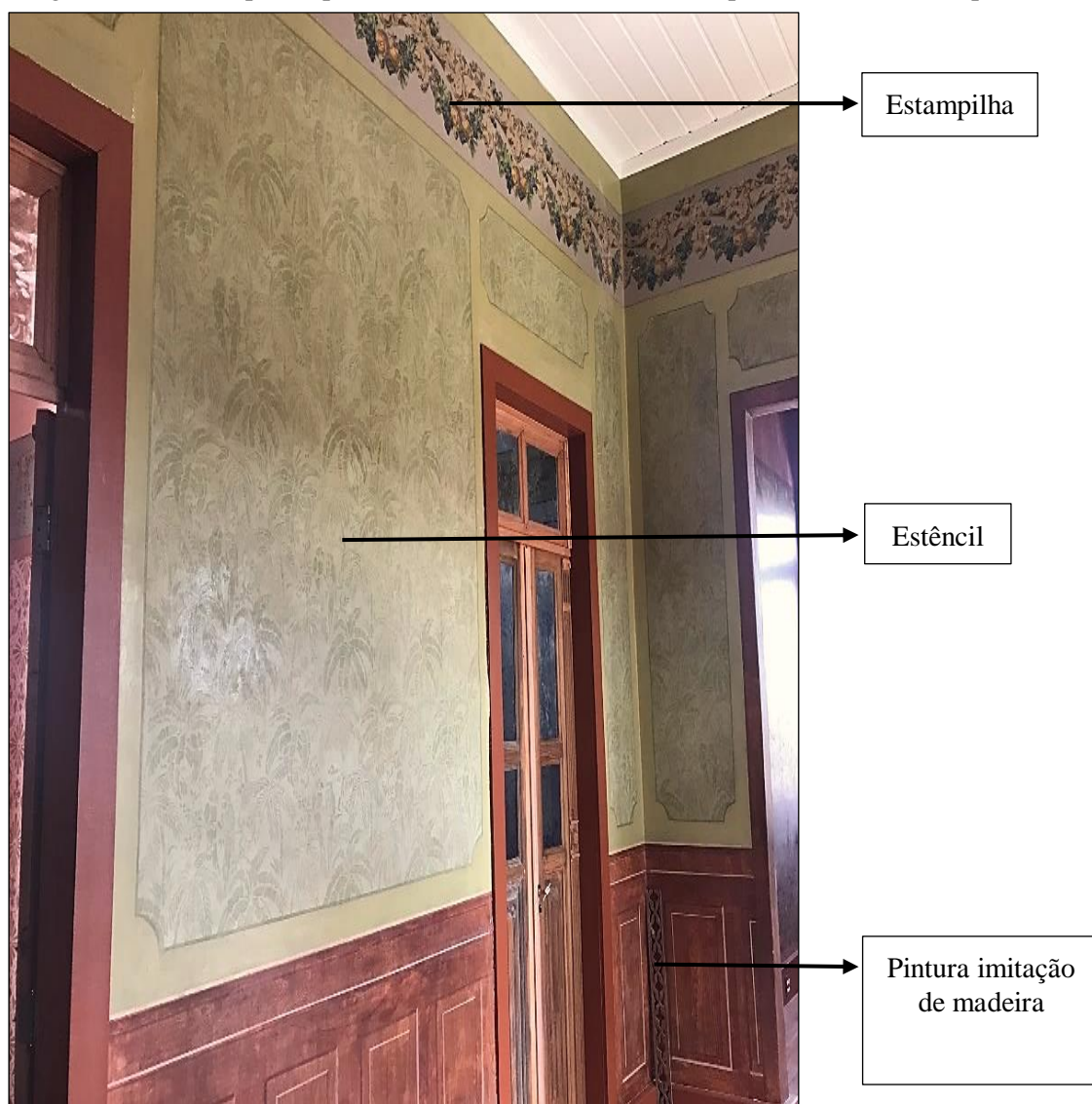
Figura 191 – Pintura em estêncil com barrado e lateral em estampilhas – Casa da Rua Sapucaí, 127



Fonte: Acervo da autora.

Em alguns casos, a parede é dividida em partes. No barrado inferior, há pintura com imitação de madeira, enquanto, na parte central, há o estêncil, e, no alto, um barrado ou faixa como acabamento em estampilha (Figuras 192).

Figura 192 – Exemplo de pintura decorativa dividida em três partes – Casa Rua Sapucaí, 127



Fonte: Acervo da autora.

Abaixo, nas figuras 193 e 194, estão alguns padrões encontrados nas casas e edificações públicas citadas na pesquisa:

Figura 193 – Tipologia de motivos ornamentais no interior das casas pesquisadas – Técnica do estêncil



Fonte: Acervo da autora.

Figura 194 – Tipologia de motivos ornamentais no interior das edificações públicas – Técnica do estêncil

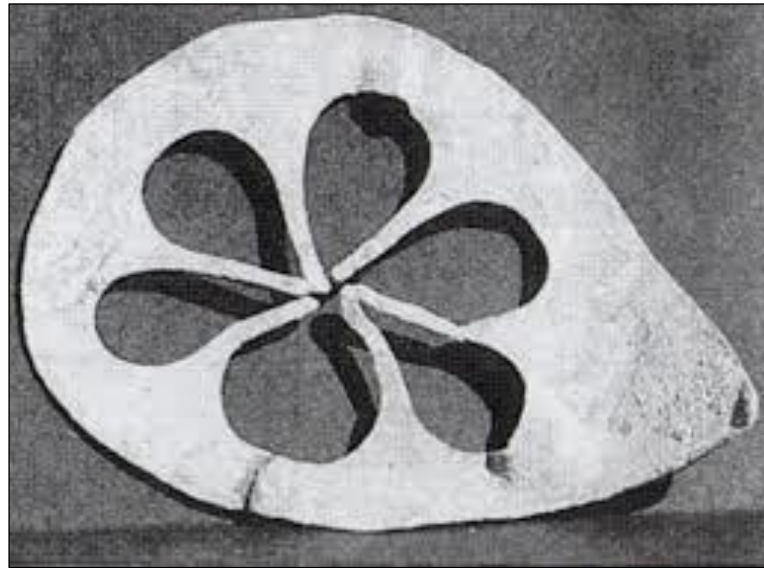


Fonte: Acervo da autora

2.6.2.2 A técnica da estampilha

A estampilha, segundo Caetano (2010), é uma lâmina ou chapa de metal utilizada para estampar. É a matriz de um desenho, que permite executar padrões de repetição ou desenhos isolados (Figura 195).

Figura 195 – Molde de chumbo para um desenho de roseta – século XIII



Fonte: CAETANO, 2010, p. 15.

O desenho era transferido para o suporte usando punções,⁴⁰ seguindo as linhas de sua composição. Em seguida, com uma “bonequinha,”⁴¹ polvilhava-se pó de carvão sobre as punções, de maneira a permitir a transferência da estampa para o suporte final. Essa técnica era conhecida como *spolvero*, em italiano, ou *entarcido*, em espanhol. Atualmente, pode-se aplicar o desenho nos vazados dos moldes utilizando bonequinhas, esponjas e pincéis próprios, utilizando tinta à base de água ou de óleo.

Na estampilha, cada desenho possui um molde próprio para cada uma de suas partes. Os moldes devem ser aplicados um a um, até completar o desenho desejado, diferentemente do estêncil, que é composto de um único molde.

Essa técnica era muito utilizada nos barrados, em formas naturais, como flores, frutos e plantas diversas (como a hera e a videira). Também era utilizada, em forma de guirlandas, com curvas e festões, conforme mostra a figura abaixo.

⁴⁰ Punções são marcas feitas com bastão de metal, com o objetivo de transferir o desenho para o suporte.

⁴¹ A bonequinha é feita com tecido de algodão ou linho, com algodão ou lã em seu interior. É muito usada para aplicar tintas e pigmentos em pó.

Figura 196 – Tipologia de estampilhas encontrados nas casas

 <p>Casa da Rua Sapucaí, 127</p>	 <p>Casa da Rua Sapucaí, 127</p>
 <p>Casa da Rua Sapucaí, 127</p>	 <p>Casa da Rua Sapucaí, 127</p>
 <p>Casa da Rua Sapucaí, 127</p>	 <p>Casa da Rua Sapucaí, 127</p>
 <p>Casa Santa Rita Durão, 858</p>	 <p>Casa Santa Rita Durão, 858</p>
 <p>Rua Paraíba, 858</p>	 <p>Rua Paraíba, 858</p>
 <p>Villa Rizza</p>	 <p>Vila Rizza</p>

Fonte: Acervo da autora.

Encontramos, na casa da Rua Sapucaí, estampilhas de paisagens e marinhas. Percebe-se que, em algumas, há uma indefinição da pintura, provavelmente para ser vista à distância. (Figura 197).

Figura 197 – Estampilhas: paisagens e marinha – Casa da Rua Sapucaí, 127



Fonte: Acervo da autora.

Algumas vezes, a técnica da estampilha pode vir associada à pintura à mão livre, como ocorre na casa da Rua Aimorés. Segundo referências obtidas por Faleiro (2018), sabe-se que o artista Pedro Micussi era responsável pelas pinturas de paisagens e marinhas nos alpendres e varandas das casas. Na figura abaixo, podemos verificar a presença das duas técnicas, a estampilha e a pintura artística, que se completam (Figuras 198 e 199).

Figura 198 – Pintura artística com estampilha – Casa da Rua Aimorés



Fonte: Acervo IEPHA.

Figura 199 – Detalhe da pintura artística com pintura artística – Casa da Rua Aimorés



Fonte: Acervo IEPHA.

Figura 200 – Pintura artística com estampilhas – Casa da Rua Aimorés.



Fonte: Acervo IEPHA.

Geralmente, os artistas aplicavam a estampilha e, em seguida, complementavam a pintura executando à mão livre, como podemos ver na Figura 200. Esse procedimento era usado, principalmente, na elaboração da figura humana, nos contornos das decorações e para complementar a pintura em molde.

2.6.2.3 Pintura artística

Define-se como pintura artística aquela pintura que possui características autorais, de pinceladas únicas, sem o sistema de repetição na composição característico das pinturas decorativas feitas com moldes. Geralmente, são pinturas com temas de paisagens, geométricos, abstrato, retratos, cenas, feitas à mão livre (CALDAS, 2008, p. 126).


Na capital mineira, encontramos, nas varandas, alpendres e no interior das casas, pinturas de paisagens naturais, marinhas, natureza morta. Diferentemente das pinturas de cavalete, as pinturas murais, em geral, não eram assinadas e, portanto, não tinham o mesmo reconhecimento. Eram, assim, reconhecidas como de mesma autoria das pinturas feitas a molde. Das casas pesquisadas por Menezes (1997), cinco delas receberam assinatura dos artistas. Porém, dessas pinturas catalogadas, quatro foram destruídas juntamente com a edificação que as abrigava e somente uma permaneceu, mas com as pinturas recobertas. As pinturas assinadas pertenciam as seguintes casas: Av. Assis Chateaubriand, 351, e Rua da Bahia, 486, assinadas por José Quintino; Rua Padre Eustáquio, 230, por Joaquim Ambrósio; Rua Grão Mogol, 50, por Anísio Cunha; Rua da Bahia, 213, por Agostinho Andrade – todas demolidas até o final da pesquisa de Menezes (1997) –; e Rua Guanhanês, 12, assinada por Francisco Lino – recoberta. Nas casas que compõem essa pesquisa não há registros documentais sobre a autoria das pinturas, sendo, portanto, de difícil atribuição.

No Laboratório de Fotografia Sylvio de Vasconcelos, da Escola de Arquitetura, onde estão arquivados os registros fotográficos da pesquisa de Ivo Porto de Menezes, encontramos várias casas com pinturas na varanda, como as que vemos na figura abaixo. Infelizmente não há registro da autoria da maioria dessas pinturas, nem das casas que as abrigavam.

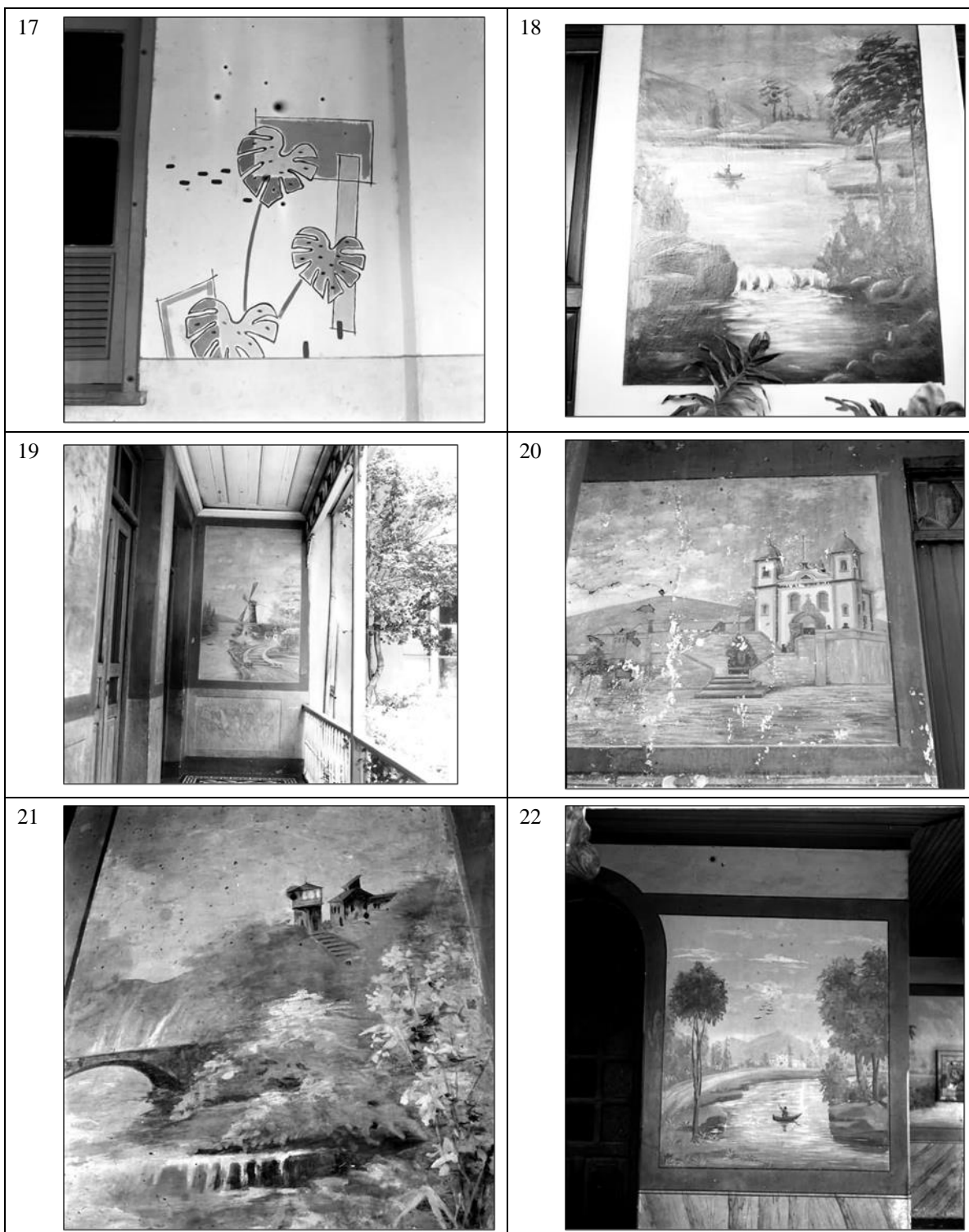
Figura 201 – Pinturas murais decorativas nas varandas e alpendres



(Continua)

<p>9</p> 	<p>10</p> 
<p>11</p> 	<p>12</p> 
<p>13</p> 	<p>14</p> 
<p>15</p> 	<p>16</p> 

(Continua)



Fonte: Laboratório de Fotodocumentação Sylvio de Vasconcelos.

Analisando o quadro acima, podemos supor que as paisagens representadas sugerem uma nostalgia em relação a região de onde os artistas ou os proprietários vieram. Mares e montanhas, chegadas e partidas, cenas que nos fazem lembrar muito a pintura de paisagem europeia, além das paisagens brasileiras como o “Pão de Açúcar e a Basílica do Senhor Bom Jesus de Congonhas.

Sobre a técnica, percebe-se que a qualidade das pinturas variava muito. Umas são mais elaboradas, com noção de perspectiva. Outras de composição mais simples, e mais chapadas. As pinturas de número 1, 3, 9, 15, dentre outras, demonstram apuro da técnica, bom enquadramento e composição. A pintura executada por Agretti, número 2, demonstra uma superioridade em relação às outras, com domínio da técnica, composição e execução. Lourenço, autor da pintura do Santuário do Senhor Bom Jesus de Congonhas (assinada), número 20, já não demonstrava domínio da técnica, no que se refere à noção de profundidade. A pintura de número 21, executada por J. Quintino, demonstra conhecimento de composição, conforme salienta Menezes (1997).

Em seguida, na figura abaixo, algumas pinturas de paisagens encontradas nos alpendres e interiores das casas pesquisadas.

Figura 202 – Pinturas de paisagens



Casa da Rua da Bahia, 2287



Casa da Rua da Bahia, 2287



Casa da Rua da Bahia, 2287



Casa da Rua da Bahia, 2287



Casa Sapucaí, 127



Casa Sapucaí, 127



Casa da Rua Aimorés, 1486



Casa da Rua Aimorés, 1486

(Continua)



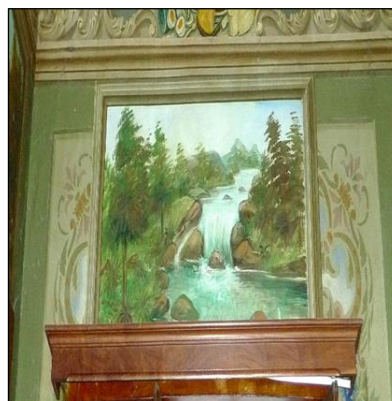
Casa da Rua Aimorés, 1486



Casa da Rua Aimorés, 1486



Casa da Rua Aimorés, 1486



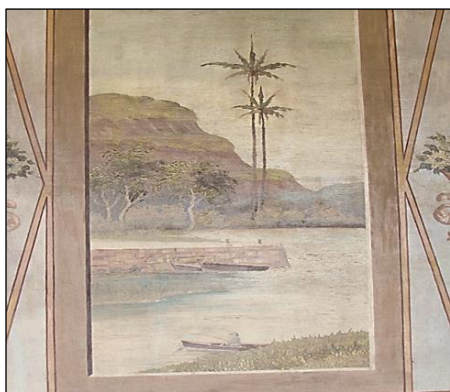
Casa da Rua Aimorés, 1486



Villa Rizza



Villa Rizza



Villa Rizza

2.7 Ornamentos: origens, circulação e usos

Solange Ferraz Lima (2008), no artigo “O trânsito dos ornatos: modelos ornamentais da Europa para o Brasil, seus usos e abusos”, aborda a relação entre a circulação de manuais e guias de estilo europeus no Brasil, bem como sua vinculação com o estilo arquitetônico eclético nas primeiras décadas do século XIX. A autora explica que, na Europa e nos Estados Unidos, os desenhos utilizados para a ornamentação começaram a ser publicados em forma de livros e manuais, dedicados tanto aos artesãos quanto ao público em geral, uma vez que os livros eram vendidos e distribuídos como produtos.

Alguns manuais citados por Solange Lima (2008) expunham a relação entre a ornamentação (que era inspirada na natureza e na produção artística de caráter nacionalista) e o papel do ornamento na difusão das práticas decorativas. Essas publicações ganharam força desde a primeira metade do século XIX até as primeiras décadas do século XX, no Brasil.

Dentre os manuais de destaque, está o de Owen Jones, *Grammar of Ornaments*, datado de 1856. Arquiteto e decorador inglês, Jones dedicou-se ao ensino das artes decorativas e foi um dos fundadores do Victoria and Albert Museum, no Reino Unido. Segundo Lima, esse manual era, sem dúvida, uma das obras mais abrangentes desse período, o que pode ser comprovado pelo fato de ter sido editado inúmeras vezes (Figura 203).

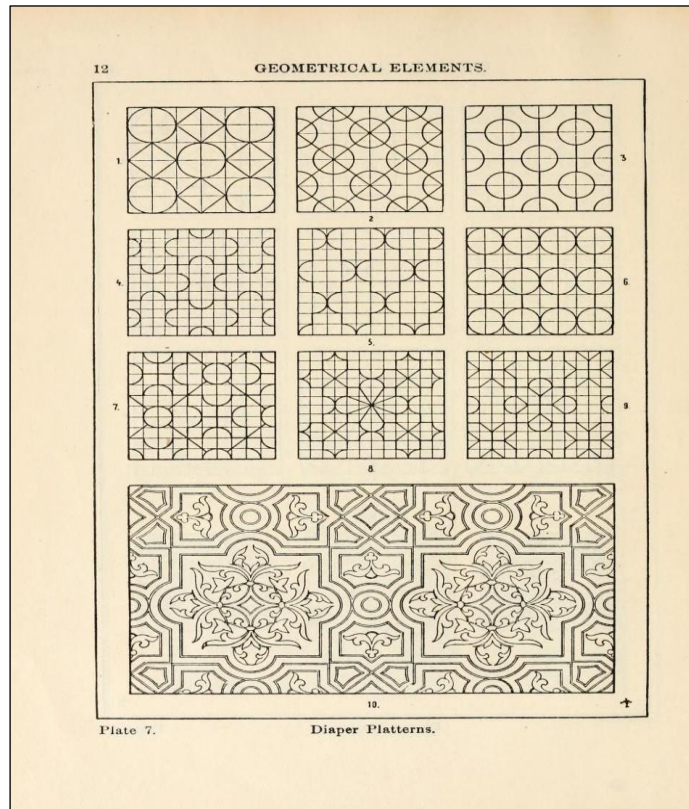
Figura 203– Ornamentos em estilo italiano – prancha nº 1



Fonte: Owen Jones, Grammar of Ornaments, 1856.

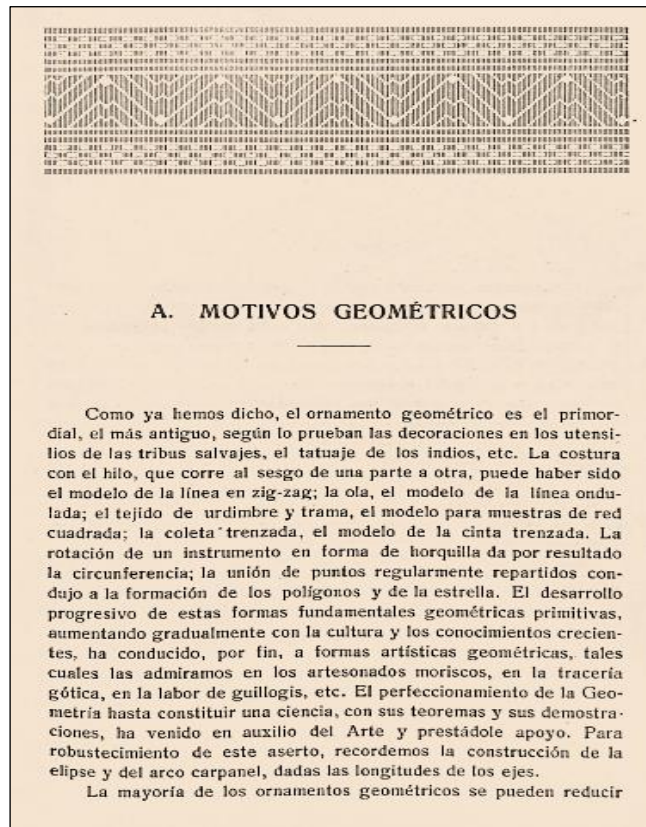
Além desse manual, Lima (2008) cita Franz Meyer que publicou em 1898 o *Manual de Ornamentación*, em Barcelona, Espanha. Esse manual, criado para ser utilizado por desenhistas, arquitetos, escolas de arte e público em geral, era considerado mais simples, porém era capaz de alcançar um universo maior de usuários por ser mais barata. A origem dos ornamentos e seus significados são expressos em cada página do manual (Figuras 204 e 205).

Figura 204 – Elementos geométricos



Fonte: MEYER, 1929, p. 16.

Figura 205 – Introdução dos motivos geométricos



Fonte: MEYER, 1929, p. 7.

Muitos desses manuais foram utilizados na realização das pinturas decorativas brasileiras. O acesso a eles, no Brasil, era possível graças aos imigrantes da Itália e França, que eram profissionais das artes decorativas e da arquitetura. Nessa época, alguns periódicos estrangeiros chegavam ao Brasil trazendo novidades sobre ornamentação. Provavelmente, essa era uma forma de manter um diálogo entre os países de origem.

Provavelmente, outros artistas também tiveram acesso a esses manuais e, como geralmente trabalhavam em equipe, esses ornamentos deviam ser compartilhados entre eles e, quem sabe, adaptados ao Brasil.

Os casarões das grandes fazendas cafeeiras traziam em suas paredes não só flores e frutos típicos da Europa, mas, também, decorações ligadas à riqueza da região: o café. Dessa forma, confirma-se a que as temáticas utilizadas nas pinturas decorativas buscavam a afirmação de uma identidade cultural brasileira.

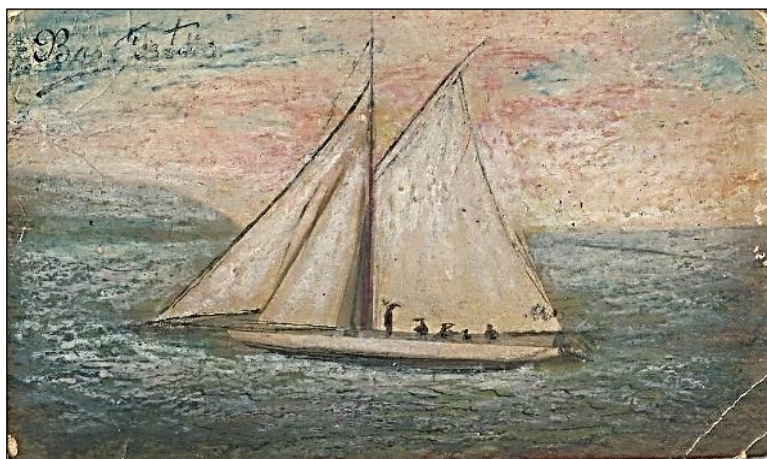
Recentemente, ao ter acesso aos documentos da Família de Francisco Tamietti, foi encontrado um cartão postal feito pelo artista, colorido com lápis de cor sobre gravura. O desenho é muito semelhante a uma das pinturas decorativas realizadas por ele e Pedro Micussi, na casa da Rua Aimorés, 1486 (Figura 206 e 207). Pode-se, então, confirmar a hipótese de Ivo Porto de Menezes de que as pinturas decorativas eram baseadas nos postais e lembranças trazidas pelos imigrantes.

Figura 206 – Pintura artística realizada por Francisco Tamietti e Pedro Micussi na casa da Rua Aimorés



Fonte: Acervo da família Tamietti.

Figura 207 – Cartão postal colorizado por Francisco Tamietti



Fonte: Acervo da Família Tamietti.

2.7.1 Motivos decorativos

Motivos decorativos são aqueles desenhos que servem de tema para uma composição, sobretudo quando sua recorrência estabelece um padrão. Encontramos uma variedade desses padrões de ornamentos nas pinturas murais decorativas. Denominados por Meyer (1929, p. 351) como ornamentos planos ilimitados ou contínuos, esse método decorativo consiste em adornar e recobrir ornamentalmente uma superfície plana com pinturas. É considerado um espaço ilimitado porque pode se estender em todas as direções, através de uma repetição contínua. Os motivos podem ser geométricos ou orgânicos ou podem ser utilizados juntos, com acréscimos de figuras e outros motivos; ser centrais ou verticais. Seja qual for o padrão utilizado, ele estende-se para cima, para baixo e para os lados, tendo por base um sistema de eixos que se cortam. Além disso, é importante notar que os padrões se apresentam combinados e complementados por motivos isolados, que ficam no meio dos motivos principais, de modo a completar os desenhos. Às vezes, pequenas alterações na simetria são encontradas, mas elas não afetam o todo em geral, mantendo assim a qualidade do conjunto. O acabamento das paredes ocorre de forma livre, como se fossem papéis de parede recortados.

Nas figuras abaixo, pode-se perceber que há uma simetria entre os motivos, que se repetem até o encontro das linhas verticais, formando painéis em motivos orgânicos que imitam uma renda ou um adamascado (Figuras 208 e 209).

Figura 208 – Paredes da sala com divisões e aplicação de estêncil



Fonte: Acervo da autora.

Figura 209 – Detalhe do ornamento



Fonte: Acervo da autora.

Os motivos decorativos encontrados nas casas são variados: fauna, flora, adamascados, tapeçaria inspirada em tecidos de brocados, com tipologias do Renascimento, da Grécia Antiga, à arquitetura gótica. Especificamente na casa da Rua Sapucaí, 127, estão presentes motivos da fauna e flora brasileiras, conforme nota-se na imagem abaixo (Figura 210).

Figura 210 – Detalhe dos motivos decorativos ligados à fauna e flora brasileiras



Fonte: Acervo da autora.

Destacamos alguns motivos encontrados em Belo Horizonte e sua representação nas casas pesquisadas. As edificações públicas servirão para ilustrar e exemplificar os diversos motivos utilizados na decoração das paredes e tetos.

Os motivos geométricos são os mais antigos e podem ser encontrados nos forros, tetos e nos barrados das casas. Os mais comuns são os quadrados e as suas divisões, o octógono, o hexágono e o retângulo. Geralmente, vêm acompanhados por rosetas entre eles, às vezes são pintadas e às vezes em *papier mâché* (Figuras 211 e 212).

Figura 211 – Detalhe do teto da sala do Palácio da Liberdade



Fonte: Acervo da autora.

Figura 212 – Detalhe do forro da casa da Família Lodi (hexágonos e triângulos)



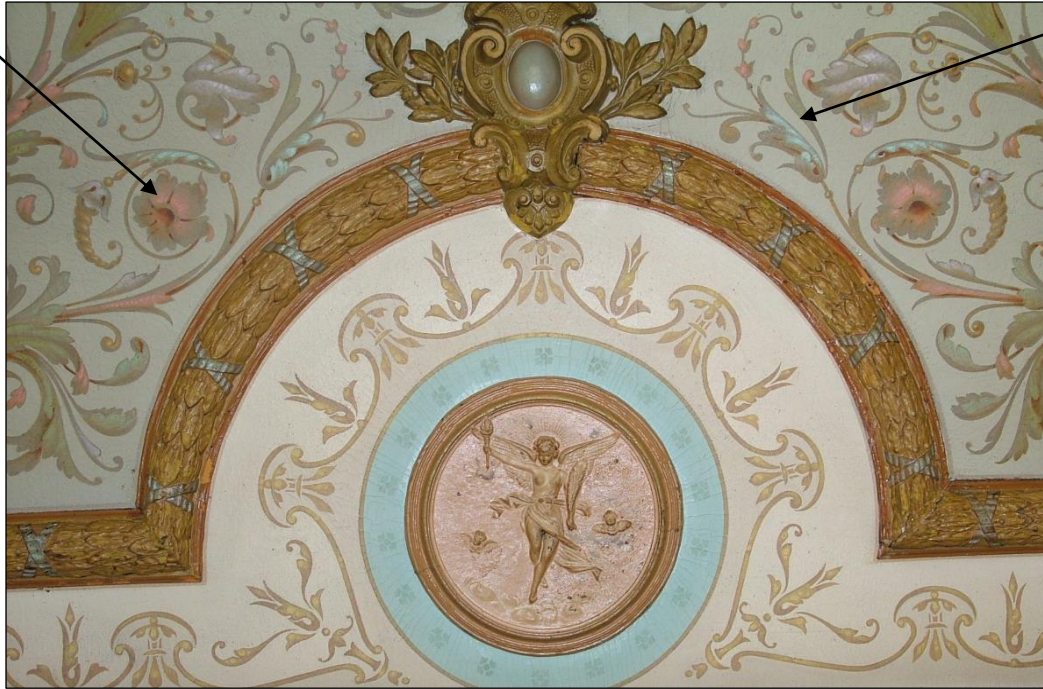
Fonte: Acervo IEPHA.

As formas naturais, como folhas, ramagens, frutos e flores, também foram muito utilizadas como motivos de decoração. Uma das formas mais empregada é a folha de acanto, conforme podemos ver nos tetos e forros das edificações do Museu Mineiro, Palácio da Liberdade, Secretarias de Estado e na casa da Rua da Bahia, hoje demolida.

Esse motivo decorativo é uma invenção artística livre, uma vez que a folha de acanto não possui brotos ou caules que se prendem nas árvores, como trepadeiras, conforme pode ser observado na figura abaixo. Diferentemente dos brotos e caules, as flores e cálices, que sempre

estão presentes nas representações, assemelham-se sempre aos modelos naturais. As folhas de acanto podem vir acompanhadas de folhas de carvalho e de folhas de hera. Esse motivo decorativo alcançou seu ápice no Renascimento Italiano, época em que teve desenhos de maior riqueza e elegância. Podemos ver esse motivo no teto do forro da Sala da Rainha no Palácio da Liberdade (Figura 213).

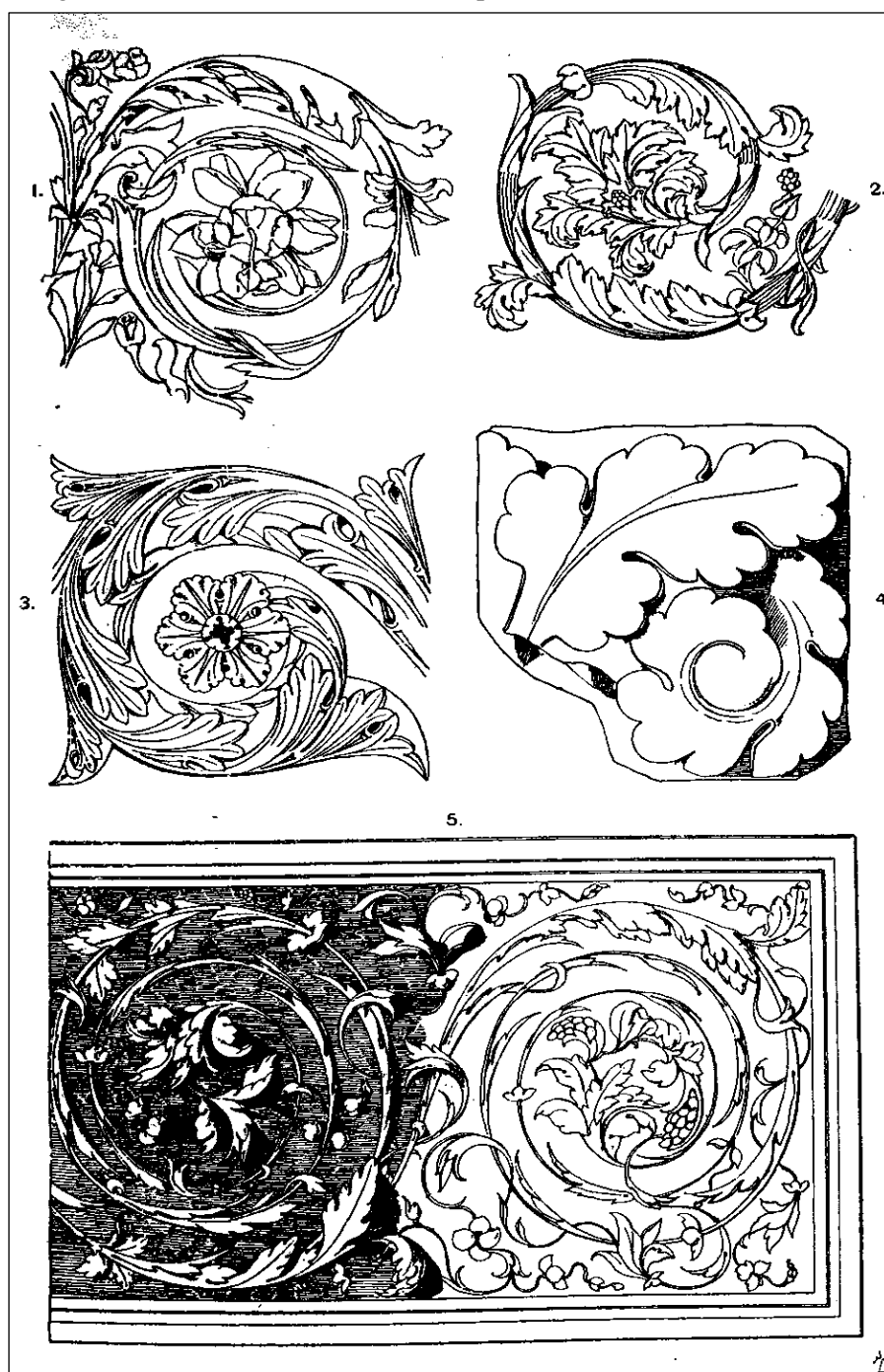
Figura 213 – Detalhe do Forro da Sala da Rainha com decoração utilizando folhas de acanto e flores



Fonte: Acervo da autora.

No manual de Meyer (1929, p. 49), encontramos vários desenhos relacionados aos brotos de acanto, utilizados no Renascimento Italiano e que estavam muito presentes nas decorações de teto e forros, como os exemplos da figura abaixo (Figura 214).

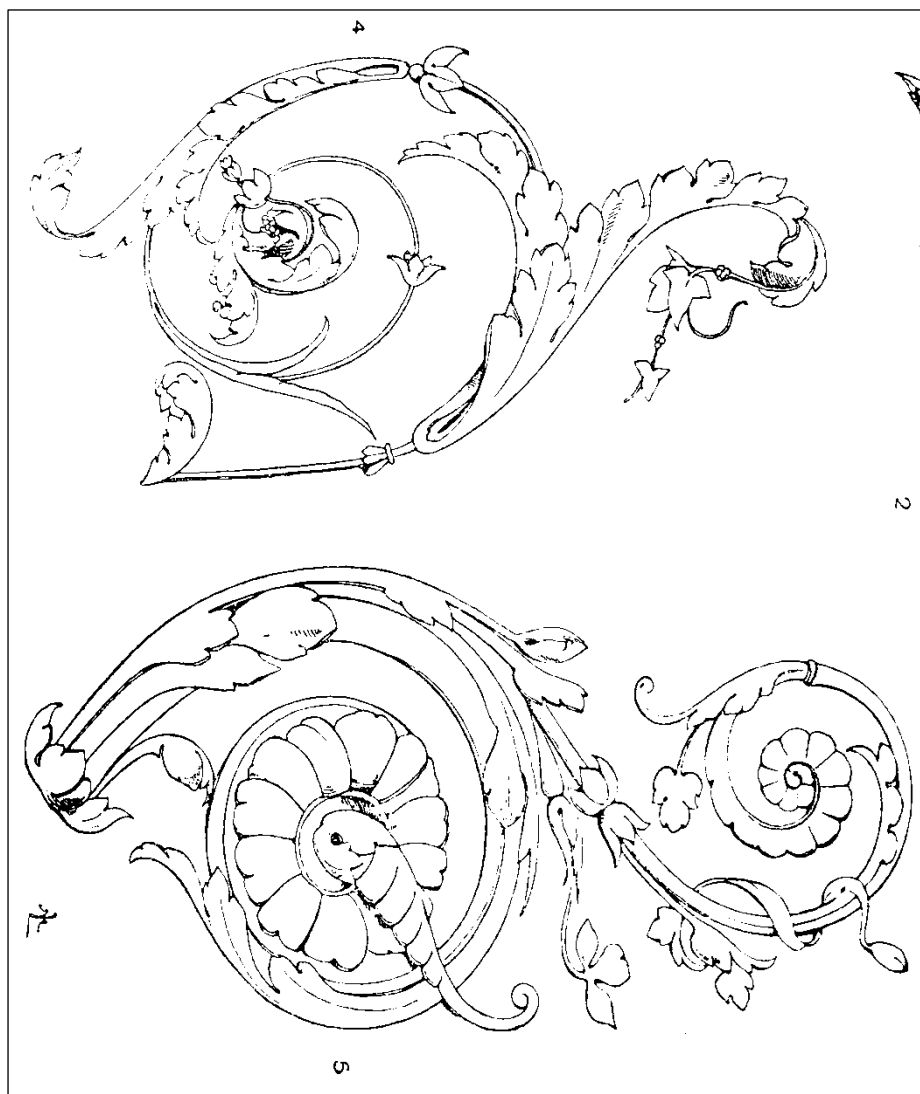
Figura 214 – Lâmina nº 26, com exemplos de brotos de folhas de acanto



Fonte: MEYER, 1929, p. 40.

Esse motivo decorativo, cujas espirais se alargam e servem de base para o ornamento dos ramos formando elipses, é característico da ornamentação francesa, no estilo Luís XVI (Figura 215).

Figura 215 – Lâmina nº 27, com exemplos de brotos de folhas de acanto



Fonte: MEYER, 1929, p. 50.

No barrado da sala do Museu das Minas e do Metal, podemos observar a decoração com folhas de acanto muito semelhantes às do Manual de Ornamentação, porém adaptado pelo artista Tamietti, conforme pode ser visto na figura abaixo (Figura 216).

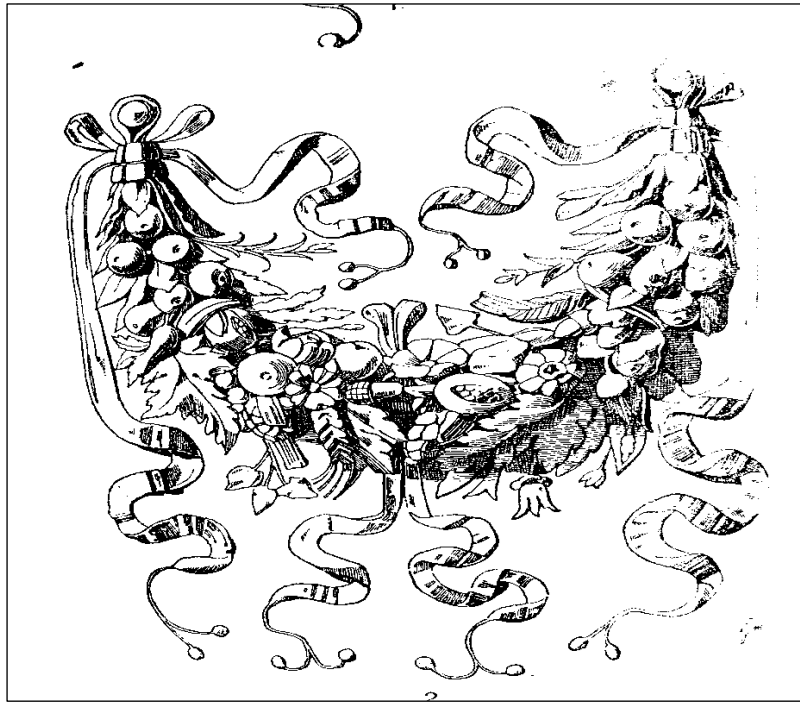
Figura 216 – Barrado com motivos de folhas de acanto.



Fonte: Leonardo Lopes de Miranda.

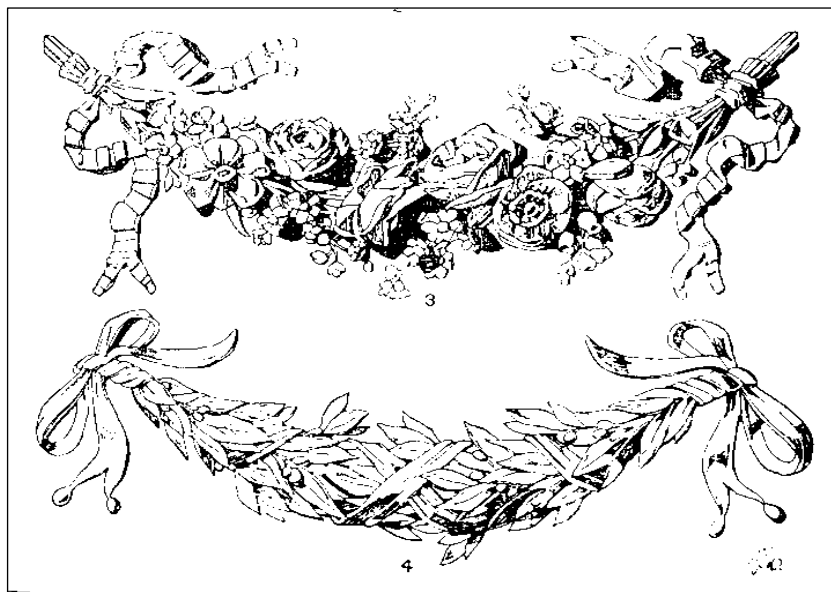
Nas estampilhas, por sua vez, encontramos as flores, guirlandas e festones de flores e frutas. É um motivo recorrente, característico do estilo romano e do Renascimento. As guirlandas em curva são conhecidas por festones. Sua origem é atribuída ao fato de que era um costume colocar coroas e guirlandas de frutas naturais como adorno nos templos, alternadas com crânios de animais ou com utensílios de culto. Segundo Meyer (1929, p. 50), as guirlandas passaram da arquitetura sagrada para a profana, e, no Renascimento, voltam a ser utilizadas, mas com algumas alterações (Figuras 217 e 218).

Figura 217 – Lâmina nº 40, com exemplos de guirlandas e festones.



Fonte: MEYER, 1929, p. 50.

Figura 218 – Lâmina nº 40, com exemplos de guirlandas e festones



Fonte: MEYER, 1929, p. 71.

Na casa da Rua Sapucaí, 127, e na Villa Rizza, encontramos vários exemplos de guirlandas e festones, com motivos florais e de frutas (Figura 219).

Figura 219 – Guirlandas com flores e frutas



Fonte: Acervo da autora.

As flores, motivos decorativos muito utilizados em pinturas murais, apresentam-se em formas variadas, que vão desde rosas e margaridas a açucenas, de diversas cores e estilos. As frutas utilizadas são, geralmente, uvas ou maçãs, entremeadas com flores, e com detalhes e acabamentos acima dos ornamentos.

Francisco Tamietti utiliza um motivo decorativo de flor que se repete em casas e edificações pintadas por ele. Essa parece ser uma marca do artista. Na figura abaixo, vemos as flores da casa da Rua Aimorés (Figuras 220 e 221).

Figura 220 – Tipologia de flor característica do artista Francisco Tamietti – Casa Rua Aimorés, 1486



Fonte: Acervo IEPHA.

Figura 221 – Tipologia de flor característica do artista Francisco Tamietti – Casa Rua Aimorés, 1486



Fonte: Acervo IEPHA.

A mesma tipologia de flor foi, também, encontrada no Hospital Cassiano Campolina, localizado em Entre Rios de Minas, Minas Gerais, realizadas por Tamietti, com pequenas alterações (Figura 222).

Figura 222 – Detalhe da flor característica do artista Francisco Tamietti – Hospital Cassiano Campolina



Fonte: Acervo IEPHA

Como apontado por Rodrigo Faleiro (2018), no livro *Revisitando a arte de Francisco Tamietti*, outra marca do artista são as naturezas mortas, pintadas nos interiores das casas. Podemos ver exemplos dessas pinturas decorativas nas figuras abaixo (Figuras 223, 224 e 225).

Figura 223 – Detalhe da pintura do artista Francisco Tamietti – casa da Rua Aimorés, 1486



Fonte: Acervo IEPHA/Isabel Chumbinho.

Figura 224 – Detalhe da pintura de Francisco Tamietti – Natureza morta – casa da Rua Aimorés, 1486



Fonte: Acervo IEPHA/Isabel Chumbinho.

Figura 225 – Detalhe da pintura – Natureza morta do artista Francisco Tamietti – Hospital Cassiano Campolina



Fonte: Acervo IEPHA/Isabel Chumbinho.

A percepção dessa característica estilística do pintor Francisco Tamietti, pontuada por Rodrigo Faleiro (2018), permitiu a identificação de pinturas realizadas por ele em casas e edificações da capital e seus arredores. Nas pinturas murais decorativas, encontramos também a pintura à mão livre de motivos de flores, juntamente com a pintura em estampilhas, como podemos ver na casa da Rua Aimorés. São rosas, açucenas e ipomeias azuis (Figura 226).

Figura 226 – Pintura decorativa em motivos florais



Fonte: IEPHA / Isabel Chumbinho.

Juntamente com os ornamentos florais, o emprego de figuras de animais, tanto em sua interpretação naturalista como em formas estilizadas, também faz parte dos motivos decorativos. Muitas vezes, o que determinava a utilização da figura específica era o caráter simbólico da representação, como, por exemplo, o leão, o tigre, o carneiro, dentre outros.

O leão representa a força, a nobreza, é reconhecido, em definitivo pela história natural, como o rei dos animais. Utilizada pelos egípcios, gregos e romanos, a figura do leão tem no cristianismo o aspecto simbólico de salvador (o leão da tribo de Judá). Pode ser representado de corpo inteiro, mas nas pinturas decorativas, a forma mais comum, é a cabeça do leão (Figura 227).

Figura 227 – Cabeça de tigre na pintura decorativa do salão principal do Palácio da Liberdade



Fonte: Acervo da autora.

Outra figura encontrada nas pinturas murais decorativas é o golfinho/ delfino. Simbolicamente representa, desde a Antiguidade, aquele que ampara contra os seus perseguidores. Foi muito utilizado na ornamentação francesa e menos frequente no Renascimento italiano (Figura 228). No teto da sala do Museu das Minas e do Metal, podemos ver a imagem do delfino, em estilo do Renascimento francês e italiano.

Figura 228 – Golfinho na pintura do teto da sala do Museu das Minas e do Metal



Fonte: Acervo de Leonardo Lopes de Miranda.

2.7.2 Formas naturais: o gótico

Os góticos são figuras fantásticas, resultantes de várias combinações de animais, vegetais e formas humanas. Baseados em combinações de linhas entrelaçadas com flores, frutos e outras formas, são figuras extravagantes, com máscaras e animais estilizados. Segundo Meyer (1929, p. 113), os góticos são encontrados na pintura decorativa do Renascimento italiano.

Na capital mineira, podem ser encontrados em algumas edificações e casas, como na casa da Rua da Bahia, 1726 (já demolida), no Palácio da Liberdade e no Museu Mineiro. Na casa da Rua da Bahia, em fotografias disponíveis no Laboratório de Fotodocumentação Sylvio de Vasconcelos, é possível ver uma máscara antropomorfa estilizada, com brotos de acanto e ramos sinuosos como arremates. No canto superior esquerdo da fotografia, há uma figura zoomorfa, com folhagens de acanto na extremidade do corpo, saindo da abertura da boca (Figura 229).

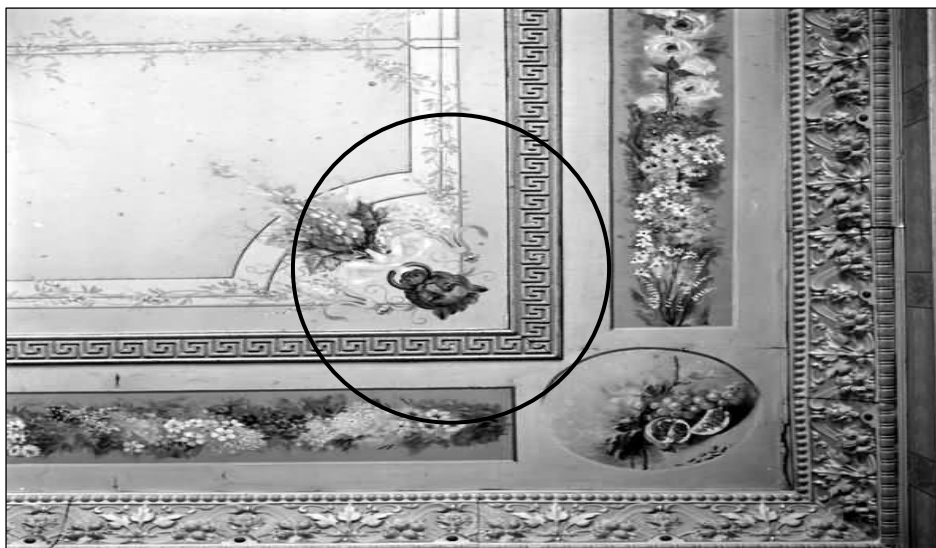
Figura 229 – Teto da Casa da Rua da Bahia, 1726



Fonte: Laboratório Sylvio de Vasconcelos – Código 0121.01436.

Já na casa da Rua Sergipe, encontramos no teto uma figura antropomórfica, um grotesco entremeadado com ramagens de flores e laços (Figura 230).

Figura 230 – Grotesco encontrado na pintura decorativa do teto da casa da Rua Sergipe, 457



Fonte: Laboratório Sylvio de Vasconcelos – Código 0121.01440.

No Museu Mineiro, há a presença de uma máscara antropomorfa, estilizada com ramos e flores em guirlandas, que também é considerada um grotesco (Figura 231).

Figura 231 – Detalhe da pintura do teto da sala das sessões do Museu Mineiro



Fonte: Site Memória Arquitetura. Disponível em: <<http://memoriaarquitetura.com.br/projetos/projeto-de-restauracao-de-forro-e-pinturas-parietais-do-museu-mineiro/>>. Acesso em: 09 out. 2018.

Também no Parlatório do Palácio da Liberdade, após remoção da repintura na última restauração sofrida nos elementos artísticos da edificação, encontramos grotescos nas pinturas da abóbada, conforme podemos ver na figura abaixo (Figura 232).

Figura 232 – Grotescos na pintura do teto do Parlatório – Palácio da Liberdade



Fonte: Acervo da autora.

As pinturas murais decorativas encontradas nas casas e edificações da capital mineira sofreram influência dos estilos de decoração pictóricos utilizados na Europa. A principal fonte de influência foram os motivos decorativos utilizados no Renascimento Italiano e no Neoclássico. Graças aos artistas imigrantes que aqui chegaram, graças ao trânsito dos ornamentos entre os países de origem desses imigrantes e graças à aplicação da técnica e ao uso

dos materiais já conhecidos por eles, a pintura mural decorativa da capital possui representantes dessa arte de grande valor histórico, estilístico e artístico. As pinturas murais decorativas completam a arquitetura vigente, simbolizam uma época e fazem parte da memória e a história da cidade.

No capítulo seguinte, propomos discutir o conceito de valor aplicados ao patrimônio e, a partir disso, fazer uma análise dos valores das pinturas murais decorativas para a cidade de Belo Horizonte, no passado e no presente.

CAPÍTULO 3 SOBRE OS VALORES DO PATRIMÔNIO: ALGUMAS CONSIDERAÇÕES

3.1 Conceituando valor

Durante nossa existência, fazemos várias escolhas baseadas em nossas preferências. Pode-se dizer que é necessário escolher entre vários atos possíveis: escolhe-se *a* ao invés de *b* ou *c*, e essa escolha é baseada no que é, a princípio, mais valioso, isto é, tem um valor. Ter de escolher, de acordo com Vásquez (2018), supõe que determinada coisa tem um valor para nós. E avaliamos ou julgamos tendo em vista esses valores.

Há valores nas coisas da natureza, nos objetos produzidos e fabricados pelo homem, nos produtos da atividade humana e nos atos das pessoas. Aqui, interessa-nos os valores produzidos pelo homem. Para explicar a natureza do valor, o Vásquez traz o exemplo da prata. Em seu estado bruto, como mineral, é um corpo orgânico que possui uma estrutura e uma composição específicas, inerentes às suas propriedades. Como material transformado pelo homem, serve a vários propósitos e possui uma existência dupla: como objeto da natureza e como objeto produzido pelo homem, isto é, passível de ter valores agregados.

Ao objeto produzido pelo homem, ainda citando Vásquez (2018, p. 137), dá-se o nome de “objeto humanizado ou humano”. Esses “objetos humanizados” só existem se são contemplados, utilizados ou trocados pelo homem. Valem como objeto para o homem, e não como objeto em si.

Seriam esses os traços essenciais da definição de valor por Vásquez (2018):

- 1– Não existem valores em si, como entidades ideais ou irrealis, mas objetos reais (ou bens) que possuem valor;
- 2– Dado que os valores não constituem um mundo de objetos que exista independentemente do mundo dos objetos reais, somente existem na realidade natural e humana como propriedades valiosas dos objetos da mesma realidade;
- 3– Por conseguinte, os valores exigem – como condição necessária – a existência de certas propriedades reais – naturais ou físicas – que constituem o suporte necessário das propriedades que consideramos valiosas.
- 4– As propriedades reais que sustentam o valor, e sem as quais este não existiria, são valiosas somente em potência. Para passar a ato e transformar-se em propriedades valiosas efetivas, é indispensável que o objeto esteja em relação com o homem social, com seus interesses e suas necessidades. Desta maneira, o que vale somente em potência adquire valor efetivo (VÁSQUEZ, 2018, p. 141).

Vejamos aqui a primeira afirmação feita por Vásquez: não existem valores em si, mas objetos ou bens que possuem valores. Talvez seja essa a chave para entender a afirmação

seguinte. Para Vásquez (2018, p. 138), “o valor não é propriedade dos objetos em si, mas propriedade adquirida graças a sua relação com o homem, como ser social. Mas, por sua vez, os objetos podem ter valor somente quando dotados realmente de certas propriedades objetivas” (VÁSQUEZ, 2018, p. 141). Essa relação com o sujeito enquanto ser social não é uma relação solitária, ela está inserida em uma rede de relações determinantes da sociedade. Ele, o sujeito se nutre, aprecia e dá juízos de valor aos que possuem uma significação social. O homem, como ser histórico social, com sua vivência, cria os valores e os bens nos quais os valores se encarnam. Desse modo, “os valores são, pois, criações humanas, e só existem e se realizam *no* homem e *pele* homem” (VÁSQUEZ, 2018, p. 138).

Ao concluir essa definição, deparamo-nos com a natureza objetiva e subjetiva dos valores. Para compreender essas duas posições dentro da teoria dos valores, Vásquez (2018) faz uma análise do subjetivismo e do objetivismo axiológico. Essas duas correntes da teoria dos valores, investigadas por Hessen (1980),⁴² partem do mesmo questionamento: as coisas têm valor porque as desejamos, ou vice versa. No subjetivismo, o valor está encerrado no sujeito, e não no objeto, isto é, o que desejamos ou necessitamos é o que vale. O valor estaria então ligado a uma vivência pessoal. Porém, segundo Vásquez (2018, p. 143), o subjetivismo “erra” quando as propriedades do objeto são esquecidas, pois “não há objeto sem sujeito”, isto é, não há valores em si, mas somente na relação com o sujeito.

Já o objetivismo tem antecedentes na filosofia de Platão e, contemporaneamente, nas vertentes filosóficas de Max Scheler e Nicolai Hartmann.⁴³ Para o objetivismo, os objetos valorados possuem um valor intrínseco, isto é, eles existem independente do sujeito. Há, portanto, dentro dessas duas posições, ainda citando Vásquez (2018, p.144), uma separação entre valor e o bem, e outra entre valor e existência humana, ambas expostas abaixo:

- 1– Os valores constituem um reino particular, subsistente por si próprio. São absolutos, imutáveis e incondicionados;
- 2– Os valores estão numa relação especial com as coisas reais valiosas que chamamos bens. Nos bens, encarna-se determinado valor [...];
- 3– Os valores são independentes dos bens nos quais se encarnam, isto é, para existir não precisam de se encarnar em coisas reais;
- 4– Os bens dependem do valor que encarnam. São valiosos somente na medida em que suportam ou concretizam um valor;
- 5– Os valores são imutáveis: não mudam com o tempo ou de uma sociedade para outra. Os bens nos quais os valores se realizam mudam de uma época para a outra; são objetos reais e, como tais, condicionados, variáveis e relativos;

⁴² Johannes Hessen, em *Filosofia dos valores*, publicado em 1980, faz uma análise dos valores através da fenomenologia, e afirma que a definição de valor não pode ser rigorosa, mas deve ajudar a clarificar nossa compreensão sobre eles.

⁴³ Ler mais sobre a teoria das normas e dos valores em SILVA, 2011.

6– Os valores não têm existência real: seu modo de existir é, à maneira das ideias platônicas, ideal (VÁSQUEZ, 2018, p.144)

O autor completa que os valores existem em si e por si, independentes de qualquer relação como sujeito uma vez que se encarnam em bens para existirem. E completa que embora os valores existem de modo intemporal, absoluto e incondicional, os bens não poderiam existir como uma coisa que vale sem o perspectivo valor.

Sobre os bens, aqueles que possuem valor, explica que são mutáveis, variam de acordo com a época e estão condicionados a diversos fatores, e, como tais, não podem existir sem seu respectivo valor.

E conclui que, nem o objetivismo, nem o subjetivismo conseguem explicar de forma satisfatória a questão dos valores.

Estes não se reduzem às vivências do sujeito que avalia, nem existem em si, como um mundo de objetos independentes cujo valor se determina por suas propriedades naturais objetivas. Os valores existem para um sujeito, como ser social; exigem também um suporte material, sensível, sem o qual não tem sentido (VÁSQUEZ, 2018, p.146)

Não há valor, portanto, sem essa relação sujeito-objeto: “os valores existem unicamente em um mundo social, isto é, pelo homem e para o homem” (VÁSQUEZ, 2018, p. 147).

É sob essa perspectiva que propomos fazer uma análise de construção dos valores do patrimônio na história da preservação e na teoria da restauração, para que, através dessa análise, possamos investigar os valores das pinturas murais decorativas enquanto bem portador de valores capazes de garantir a sua preservação.

3.2 Sobre a transformação dos valores do patrimônio

Os conceitos *monumento*, *patrimônio* e *bens culturais* transformaram-se historicamente. Segundo Varas (2008), esses conceitos, tal como conhecemos hoje, foram formulados e entendidos gradualmente até chegar à contemporaneidade. *Objetos* e *monumentos* foram custodiados, conservados e valorados nos vários períodos da história, criando-se, por meio dessas operações, outros valores.

Esses valores atribuídos aos monumentos e aos bens são regulados, segundo Fonseca (2017, p. 51), por duas categorias: a história e a arte. A primeira, vinculada à reelaboração do passado e a segunda, à sua fruição.

Na Antiguidade, a noção de valor estaria associada à virtude: a bondade, que é a excelência da virtude, que estaria ligada ao heroísmo e à nobreza, e seria item fundamental na

educação das crianças. Já o patrimônio decorria daquilo que era herdado dos pais e da aprendizagem sobre o passado, isto é, do que era vivido e experimentado e, portanto, reapropriado por cada geração, até se tornar parte do patrimônio – a herança (JOKILEHTO, 2016, p. 22).

Na Idade Média, os valores são construídos sobre a herança da Antiguidade, referência para as artes, para a arquitetura e para a escultura, e encarnados nas ruínas dos templos e monumentos, símbolos históricos. Nas edificações da aristocracia, havia símbolos de sua continuidade, de sua herança, o que as protegia e tornava dignas de serem preservadas, conforme afirma Fonseca (2017).

Com o Renascimento Italiano, o contato mais profundo com a Antiguidade romana requer um novo entendimento sobre os objetos/ monumentos. Abre-se um diálogo entre artistas e humanistas através do contato com fontes escritas, delineando o caminho de um pensamento teórico sobre os valores dos monumentos. Como resultado, de acordo com Jokilehto (2016), há o reconhecimento dos valores artísticos e históricos do patrimônio. Ocorre também, no Renascimento, uma normatização do valor artístico, predominante na época, pois essa noção de arte baseava-se nos cânones ideais da Antiguidade.

O conceito de patrimônio se consolida, segundo Jokilehto (2016), nos séculos XVII e XVIII, com as coleções de objetos convertidas em prestígio social. No final do século XVIII e no século XIX, durante a Revolução Francesa, experimenta-se um nacionalismo crescente e os valores do patrimônio chegam à esfera pública, sujeitos à proteção do Estado. Isso se dá devido a ameaças de destruição de monumentos já considerados de valor artístico e históricos, sobretudo em função das reformas urbanas higienistas. Segundo Fonseca (2017, p. 59), esses bens, com valor de documento da nação, passam a ter valor nacional e, portanto, ficam sujeitos a medidas administrativas e jurídicas. Nesse momento, o valor nacional ultrapassa todos os outros valores, seguido pelos valores histórico, econômico e, por fim, artístico.

De acordo com Fonseca (2017), no século XIX há uma consolidação das políticas de preservação e da sua regulamentação – voltadas à valorização do passado e da estética dos monumentos (modelo anglo-saxônico) e aos interesses políticos do estado (modelo francês). Paralelamente, duas teorias distintas sobre a conservação do patrimônio são elaboradas: a de John Ruskin, na Inglaterra, e a de Viollet-le-Duc, na França.

Para compreender como os valores do patrimônio foram determinantes para a sua conservação, vamos analisar como se deu essa construção na teoria do restauro.

3.2.1 Da unidade de estilo à teoria contemporânea do restauro: a questão dos valores

Um dos mais combatidos teóricos da restauração, Eugène Viollet-le-Duc (1836-1914), defende a restauração, denominada estilística, como aquela que deveria restituir o monumento ao seu estado original: “o monumento ideal” (FONSECA, 2017, p. 64). A originalidade e a unidade de estilo, postulados violetianos, estariam ligados a dois valores: ao valor histórico e ao valor de novidade. O primeiro dota de máximo valor, o estilo original da obra, uma vez que, através de sua restauração, esta voltaria a seu estado original, implicando assim um valor histórico. O segundo, o valor de novidade, leva em consideração a unidade de estilo, que seria a busca do estado completo do monumento.

John Ruskin (1819-1900), em seu tratado sobre arquitetura, intitulado “As sete lâmpadas da Arquitetura” (1849), define os verdadeiros valores da arquitetura, relacionando-os ao Sacrifício, à Verdade, ao Poder, à Beleza, à Vida, à Memória e à Obediência. Para Ruskin, a memória é que dá o destino e o valor aos monumentos históricos. Já a arquitetura tem a função de contar a história, e é através dela que compreendemos o que os homens pensaram, manusearam, experimentaram e sentiram. Para Choay (2006), esse texto de Ruskin desenvolve de forma pioneira uma verdadeira antropologia da arquitetura, cujo valor simbólico apresenta-se duplo: o que se vê (consciente) e o que não se vê (inconsciente).

De acordo com Choay (2006, p. 140), Ruskin refere-se à reverência, ao respeito aos monumentos do passado, que nos permitem apreciar “o valor sagrado dos homens que os construíram”. Ruskin, porém, amplia o conceito de monumento histórico, trazendo para este a arquitetura doméstica. Considerado o primeiro teórico da conservação a incluir as casas e conjuntos urbanos no campo da herança histórica a ser preservada, ele reconhece o lugar da morada como aquele lugar sagrado da história que deve ser guardado na memória das gerações. Conforme salienta Choay (2006), na concepção de Ruskin, a casa expressa o caráter e a posição de cada homem e de sua história.

Cabe, então, perguntar aqui: seriam esses os valores encarnados nas casas embelezadas por dentro e por fora que apresentamos nos capítulos anteriores? E, mais do que isso, seriam esses os valores expressos nas suas paredes?

Camillo Boito (1836-1914), confere à restauração o status de disciplina científica. Teve um papel de destaque junto às autoridades administrativas, objetivando provocar uma nova mentalidade na conservação e tratamento dos monumentos. O arquiteto italiano propôs uma teoria da restauração que tem como axioma a preeminência da instância histórica e a salvaguarda da autenticidade documental da obra de arte, isto é, o monumento é valorado como “documento” da história, ligado à valorização e à conservação das transformações

experimentadas pela obra de arte ao longo do tempo, sendo necessário um estudo pormenorizado de sua documentação histórica, em defesa de sua autenticidade. Boito é o primeiro teórico a antecipar os conceitos de Cesare Brandi, uma vez que reconhece e dá importância ao valor artístico junto ao valor histórico do monumento. Diante da dificuldade de se conciliar ambos, valor histórico e valor artístico, devem ser consideradas as qualidades artísticas do monumento sobre as razões da história (VARAS, 2008, p. 235).

No começo do século XX, o grande historiador de arte vienense, Alois Riegl (1858-1905), publicou em Viena, Áustria, um ensaio célebre intitulado “*Der moderne Denkmalkultus. Seins Wesen und seine Entstehung*” (‘O culto moderno aos monumentos’). Nesse ensaio, que Choay (2001) considera como uma teoria dos valores, Riegl faz uma reflexão crítica sobre a noção de monumento histórico no século XIX e sobre os valores que a sociedade contemporânea reconhece nos monumentos. São esses valores que irão determinar sua proteção e restauração:

Todo monumento artístico, sem exceção, é ao mesmo tempo um monumento histórico, visto que representa uma determinada etapa da evolução das artes plásticas para a qual, a rigor, não se encontra uma substituição equivalente. E, inversamente, todo monumento histórico é também um monumento artístico, pois mesmo um monumento escrito tão insignificante como, por exemplo, uma pequena folha de papel como breve nota inconsequente, além do seu valor histórico na evolução da fabricação de papel, a escrita, os materiais de escrita, etc. contém toda uma série de elementos artísticos: a forma externa da folha, a forma das letras e a forma de agrupá-las. Certamente, esses elementos são tão insignificantes que em milhares de casos passaremos sem eles porque temos monumentos suficientes que nos transmitem praticamente a mesma coisa de forma mais rica e detalhada (RIEGL, 2008, p. 25).⁴⁴

Riegl estabelece duas categorias de valores, que se desdobram em valores de rememoração e de contemporaneidade. Os valores de rememoração subdividem-se em:

- **Valor de antiguidade**, segundo o qual se que reconhecem os signos impressos no monumento pelo tempo;
- **Valor histórico**, que reside no fato de o monumento representar um momento determinado, único, fruto dos campos criativos da humanidade;

⁴⁴ “Todo monumento artístico, sin excepción, es al mismo tiempo un monumento histórico, pues representa un determinado estadio de la evolución de las artes plásticas para el que, en sentido estricto, no se puede encontrar ninguna substitución equivalente. Y a la inversa, todo monumento histórico es también un monumento artístico, pues incluso un monumento escrito tan insignificante como, por ejemplo, una hojita de papel con una breve nota intrascendente, además de su valor histórico sobre la evolución de la fabricación del papel, la escritura, los materiales para escribir, etcétera, contiene toda una serie de elementos artísticos: la forma externa de la hojita, la forma de las letras y el modo de agruparlas. Ciertamente, son estos elementos tan insignificantes que en miles de casos prescindiremos de ellos porque poseemos suficientes monumentos que nos transmiten prácticamente lo mismo de un modo más rico y detallado” (RIEGL, 2008, p. 25, tradução nossa).

- **Valor rememorativo intencional**, segundo o qual o monumento não deve se converter em monumento do passado, mantendo-se sempre presente e vivo na consciência, como que imortalizado.

Na segunda metade do século XIX, Riegl (2008), em um desdobramento do valor rememorativo/histórico, inscreve o valor de ancianidade, que se refere às marcas que o tempo deixou e deixa sobre os monumentos, ou seja, à passagem do tempo, da criação à morte. (CHOAY, 2001, p. 168). Conforme Choay (2001), esse será o valor preponderante do monumento histórico no século XX. Para Fonseca (2017), tal preponderância deve-se ao fato de o homem moderno identificar-se com o ciclo de construção-destruição.

Ainda citando Riegl (2008, p. 71), os valores de contemporaneidade são os valores que os monumentos adquirem no presente, independentemente de seu pertencimento ao passado, dividindo-se, então, em valor instrumental, que é o valor de uso, e o valor artístico. Considerado subjetivo, o valor artístico é aquele estabelecido no momento presente segundo sua capacidade de atender as necessidades estéticas da atualidade, variando de acordo com a época, sendo, portanto, relativo.

Fonseca (2017) atenta que, na concepção moderna de história, a afirmação do valor de cada época vai depender do lugar, do tempo e do sujeito da avaliação e que, portanto, são relativos. E completa que Riegl conseguiu antever, em 1903, que a atribuição de valor varia de acordo com o ponto de vista que se adote (FONSECA, 2017, p. 67).

Após a Segunda Guerra Mundial, na Itália, várias edificações foram destruídas, e foi necessário reconstruir não só o monumento buscando a reabilitação da memória histórica do continente, mas também a reconstituição moral dos povos. O ponto de partida dessa reconstrução, conforme Varas (2008) foi o de que tais monumentos eram de valor insubstituível para a consciência social coletiva. Devido à gravidade dos danos, havia uma dúvida: os monumentos deveriam ser mantidos como ruínas ou deveriam recuperar o seu valor como obra de arte? Nesse período, o valor documental histórico perde, então, posição para o valor artístico, valor de salvaguarda na reconstrução dos monumentos.

Assim, a teoria da restauração começa a redefinir-se de acordo com os princípios de que a artisticidade do monumento é o valor que irá predominar. O restauro crítico dava preeminência ao valor artístico sobre o valor histórico, quando afirmava que uma obra de arte não é só um documento, mas, antes de tudo, um ato que expressa totalmente um mundo espiritual, e que como tal assume significados, porta-os e expressa-os. E mais, os valores

históricos e documentais de uma obra devem dar suporte aos valores artísticos, passando a assumir, então, um valor absoluto (VARAS, 2008, p. 266).

Segundo VARAS (2008), a teoria do restauro, desenvolvida por Cesari Brandi (1906-1986), na Itália, baseou-se no chamado restauro crítico,⁴⁵ cujos princípios resultaram na Carta Italiana de Restauro de 1972, documento que até hoje orienta as ações de conservação e restauro. Para Brandi, a arte era considerada o valor supremo da vida de qualquer pessoa na história da humanidade, e deveria ser reconhecida em sua especificidade (JOKILEHTO, 2016, p. 24). A teoria de Brandi assenta sobre duas instâncias: a instância histórica, determinada pelos momentos que caracterizam a inserção da obra de arte no tempo histórico, e a estética, que é a condição de artisticidade da obra.

Salvador Muñoz Viñas (2005), teórico contemporâneo da restauração, faz uma crítica aos valores fundamentais das teorias clássicas da restauração, que seriam o valor histórico e o artístico. Para justificar a limitação dos valores da teoria clássica da restauração, o autor argumenta ter sido a expansão do conceito e da categoria de bens culturais a levar à variação dos valores atribuídos ao patrimônio. Ele considera que os valores não são predeterminados: eles variam substancialmente caso a caso. E completa:

O patrimônio é aquele em que os grupos ou as pessoas concordam em entender como tal, e seus valores não são mais inerentes, indiscutíveis ou objetivos, mas sim algo que as pessoas projetam sobre eles. A patrimonialidade não provém dos objetos, mas sim dos sujeitos: pode definir-se como uma energia não física que o sujeito irradia sobre um objeto e este passa a refletir (VINÁS, 2005, p. 152).

De acordo com o autor, outros valores são adotados pela teoria contemporânea, como os simbólicos, religiosos, identitários, econômicos, turísticos, pessoais, sentimentais, de acordo com os objetivos daqueles que estão envolvidos nesse processo de atribuição de valores. Vinás (2005) cita o Documento de Nara sobre a autenticidade, publicado em 1994, que relaciona o patrimônio cultural com a identidade cultural dos povos, cuja diversidade é o valor em si mesmo. Anteriormente, a autenticidade se estabelecia mediante critérios artísticos, históricos e científicos, mas hoje se estabelece não segundo critérios fixos, mas, sim, segundo fontes de informação variadas de acordo com sua função, sua tradição, seu entorno e seu espírito (VINÁS, 2005, p. 152).

⁴⁵ O restauro crítico (Itália) surge após as destruições de monumentos e cidades ocorridas durante a Segunda Guerra Mundial. Seus princípios fundamentais eram baseados em críticas ao método científico filológico, que considerava o monumento como documento, a preeminência do valor artístico, a dialética entre processo crítico e ato criativo, os limites da restauração e a reintegração da imagem.

Jokilehto (2016, p. 29) vai mais longe e afirma que é necessário que os objetos sejam reconhecidos como objetos/monumentos patrimoniais mediante a análise do seu valor atual, de sua passagem no tempo, de sua capacidade de sobrevivência, de sua valoração no passado, segundo sua relação com o sujeito. As questões desafiadoras, aqui, então, são: como estabelecer/atribuir esses valores levando-se em consideração os tempos passado, presente e futuro? Quem é responsável ou quem são os responsáveis por esse estabelecimento/atribuição? Quais os valores do passado que permanecem no presente e quais os valores que permanecerão no futuro?

3.2.2 Os valores dos bens patrimoniais: algumas definições

Para compreender os valores dos bens patrimoniais é necessário primeiro defini-los. Podemos dizer que bens patrimoniais são aqueles objetos/monumentos que foram herdados e, portanto, possuem uma significância cultural. Essa significância cultural⁴⁶ irá permitir que eles sejam preservados mesmo se houver uma possível alteração em seus valores, tanto no presente como no futuro, e levando-se em consideração os seus valores no passado.

Estabelecer valores aos objetos/bens patrimoniais, segundo Mason (2002), torna-se uma tarefa difícil devido à natureza diversificada desses objetos. Com a ampliação do conceito de patrimônio, que se estende do material ao imaterial, novos critérios e opiniões sobre os objetos foram sendo agregados, o que torna a determinação dos valores mais complexa. Muitas vezes esses valores se sobrepõem, alteram-se ao longo da história, sofrem influências do contexto em que estão inseridos, recebem significados que variam de acordo com a ótica do observador/especialista, seja ele o historiador, o arquiteto, ou o profissional do patrimônio. Esses valores não são dados objetivamente, uma vez que são produzidos na interação entre o objeto, o sujeito e seus contextos, e vão depender muito das políticas públicas de preservação.

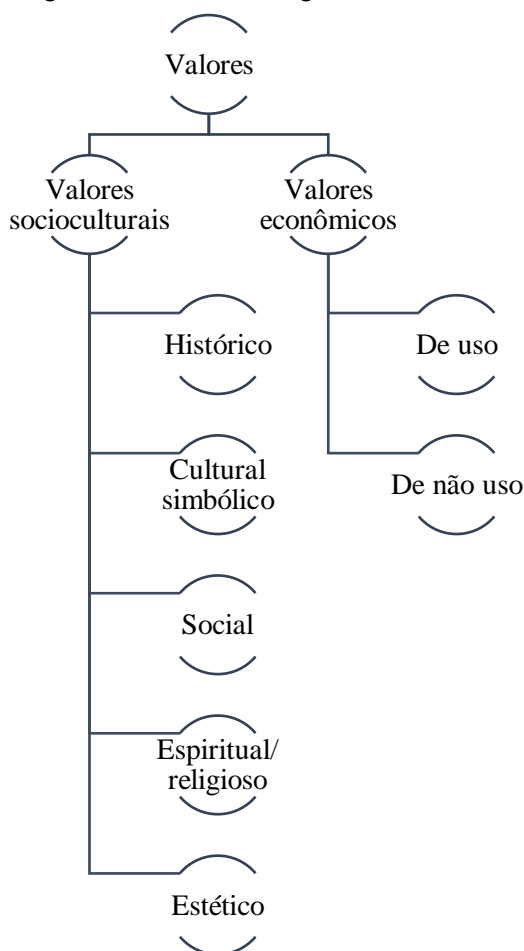
Diante dessas dificuldades, o Getty Conservation Institute (GCI) desenvolveu uma pesquisa, entre 1998 a 2005, tomando como estudo de caso a gestão de sítios históricos em países anglo-saxônicos, Estados Unidos e Canadá, além de Reino Unido e Austrália. Nesse estudo, observou-se que existiam diversos valores que, às vezes, se conflitavam e que, de certa maneira, definiram as diretrizes das políticas adotadas nesses países (CASTRIOTA, 2009, p. 93).

Procurou-se, então, conceituar os valores do patrimônio e identificar metodologias capazes de serem aplicadas para a determinação da preservação ou não do patrimônio em

⁴⁶ Significância cultural é definido por Zanchetti como o conjunto de valores que é o resultado do julgamento e da validação social de significados passados e presentes de um objeto. Enfatiza-se que esse julgamento é feito no presente e utiliza como referência os significados e valores do passado, apoiado em instrumentos de memória reconhecidos pela sociedade (RIBEIRO; LIRA, 2012, p. 32).

questão. Para facilitar a conceituação dos valores, o GCI dividiu os valores em valores socioculturais – histórico, cultural/simbólico, social, espiritual e religioso e estético – e valores econômicos – que, por sua vez, se subdividem em valor de uso e de não uso (MASON, 2002, p. 11) –, segundo a figura abaixo:

Figura 233 – Valores segundo Mason (2002)



Fonte: Elaborado pela autora a partir de MASON, 2002, p. 11

Na pesquisa do *Getty Conservation Institute*, definiram-se como valores socioculturais aqueles que estão no núcleo tradicional da conservação, são os valores anexados a um objeto, edificação ou local que tem significado para pessoas ou grupos sociais, devido à história, aos símbolos, às representações que permitem que esse grupo de pessoas se tornem afiliadas.

Os valores históricos, que são a raiz dos valores socioculturais, ligados à própria noção de herança, têm a capacidade de transmitir, incorporar ou estimular uma reação ao passado. Os valores culturais/simbólicos referem-se ao conjunto de características que definem um grupo ou um povo, as ideias, crenças, costumes e hábitos que os vinculam ao presente. Os valores sociais referem-se à capacidade de estabelecer conexões sociais, redes de relações não

necessariamente ligadas ao valor histórico do patrimônio, mas ao uso como espaço público ou compartilhado. Os valores estéticos vinculam-se às qualidades sensoriais do patrimônio. Os valores espirituais/religiosos são aqueles referentes às crenças e aos ensinamentos religiosos, que nesse âmbito são considerados sagrados. Os valores econômicos seriam, para Mason (2002, p.12.), o produto de uma das formas mais poderosas de se determinar o valor das coisas. Muitas vezes ele sobrepõe ao valor sociocultural do patrimônio. O fato de um patrimônio cultural ser considerado um bem público, e, portanto, sujeito a decisões coletivas e não individuais, tornam o objeto patrimonial portador de valores diferenciados dos valores de mercado, embora também se possa atribuir a ele um valor de mercado.

Assim, os valores econômicos estão divididos em valores de uso (ou valores de mercado), que estariam vinculados aos bens de serviço que deles decorrem, como, por exemplo a cobrança de taxas para usufruir daquele bem, e em valor de não uso (ou valores não comerciais). Estes subdividem-se em valor de existência, cujos indivíduos valorizam determinado item do patrimônio por simplesmente existir; valor de opção, como aquele que é desejado por alguém no sentido de manter sua preservação, para que seja deixado como herança em algum tempo futuro; e o valor de herança, que deriva do desejo de legar um patrimônio a gerações futuras (MASON, 2002, p. 13).

Ao final da pesquisa, Mason (2002) destaca que não há uma metodologia única capaz de avaliar os diversos valores envolvidos na conservação do patrimônio. Essa avaliação está vinculada ao contexto em que se encontram inseridos e que, segundo o autor, é um campo subjetivo, mutável e variável. Essa constatação foi baseada nos estudos de casos elaborados durante a pesquisa, a partir da qual o que pode ser alcançado, conclui o autor, são os significados culturais de um determinado bem, conforme a avaliação dos valores agregados a ele, no passado, no presente e no futuro.

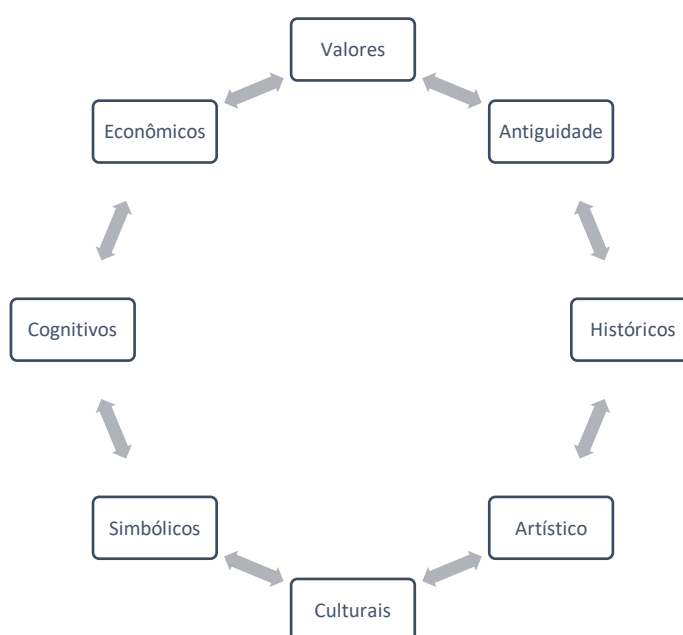
Outra autora que discorre sobre os valores patrimoniais é Norma Lacerda, em seu artigo “Valores dos bens patrimoniais” (2012). A primeira observação que a autora faz é a de que bens patrimoniais são aqueles bens que são herdados. Mas o fato de serem escolhidos para serem preservados requer uma reflexão: os valores atribuídos a eles no passado serão, muito provavelmente, modificados no presente e no futuro, e por terem sido herdados, já possuem valores agregados a eles. Assim como é também a reflexão proposta por Mason (2002).

A definição de valores utilizada por Lacerda (2012) baseia-se nas definições dadas por Alois Riegl. A autora discute essas definições, apresenta e define os valores que elege:

- O **valor de antiguidade** está ligado aos traços e marcas do tempo sobre o monumento, percebidos como movimento ininterrupto da vida;

- O **valor artístico relativo** é subjetivo por estar vinculado a uma apreciação estética; é relativo porque não existe um cânone artístico definido e absoluto;
- O **valor histórico** é aquele relativo à época, ao modo de vida, do transcurso do tempo, desde sua edificação e da construção de sua história;
- O **valor cultural** está ligado ao valor histórico, é o que reforça a identidade social de um lugar. São as artes produzidas, as formas de vida, os hábitos e costumes de uma determinada comunidade e que permite ser reconhecido;
- O **valor simbólico** está ligado ao valor cultural, ele nos permite lembrar, criar e recriar a identidade coletiva, e produz uma comunicação entre o bem patrimonial-símbolo com o meio social. Segundo a autora, esses bens portadores de valor cultural e carregados de simbolismos, pelo fato de existirem, já se sustentam;
- O **valor cognitivo**, segundo o qual o bem patrimonial, como suporte narrativo de nossa memória, conta-nos sobre o passado, traz lembranças e permite aos cidadãos reconhecerem a cidade através de seus monumentos, transitarem pelo passado e reconhecerem os valores daqueles que ali habitam;
- Por fim, o **valor econômico** é aquele valor vinculado à sua utilidade, o que significa identificar uma demanda de utilização daquele bem e suas possibilidades de gerar renda. O valor econômico está associado ao valor de uso, isto é, relaciona-se ao potencial do bem em gerar renda.

Figura 234 – Valores segundo Lacerda (2012)

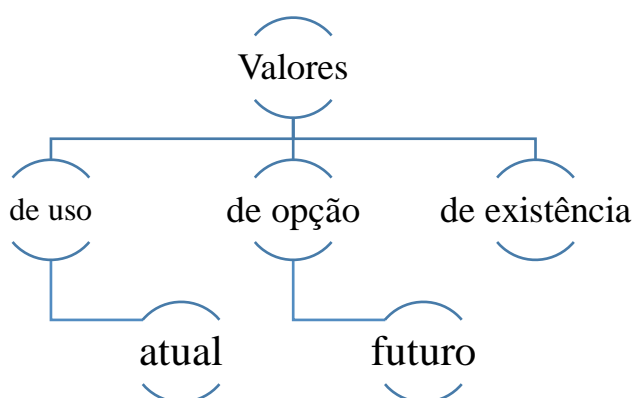


Fonte: Elaborado pela autora a partir de LACERDA, 2012.

Lacerda (2012) chama a atenção para a necessidade de se preservar um patrimônio no presente pensando em sua preservação para outras gerações, no futuro. “Coisa incerta”, diz a autora, pois cada geração deverá dar um valor ao patrimônio, a partir de um conjunto de valores relativos (LACERDA, 2012, p. 52). Para isso, o valor futuro de uma edificação ou objeto implica, além dos valores organizados acima, o **valor de opção**, que estaria vinculado ao valor de uso no futuro e nos processos de transmissão desse bem a gerações futuras. Além do valor de opção, a autora apresenta e define, ainda, o **valor de existência**, que seria aquele valor dado ao bem pelo simples fato de ele existir, ser singular, e fundamenta-se sobre o conceito de irreversibilidade, caso tenha algum problema em sua conservação.

Concluindo, a autora propõe que, para os processos de avaliação dos bens patrimoniais, os valores sejam resumidos em apenas três categorias: “de uso (atual), de opção (valor de uso futuro) e valor de existência” (LACERDA, 2012, p. 52), conforme figura abaixo:

Figura 235 – Valores do Patrimônio segundo Lacerda (2012)



Fonte: Elaborado pela autora.

Ressalta, porém, que é necessário adotar critérios para estabelecer uma hierarquia entre tais valores, valendo-se, para tanto, do que propôs Hessen⁴⁷ nesses cinco pontos, que, conforme a autora, se adequam ao patrimônio.

- Os valores são mais altos quanto maior for a sua duração. Diz-se duradouro um valor que tem a capacidade de se prolongar no tempo. É o caso das inúmeras edificações históricas que testemunham o tempo desde sua edificação.
- Os valores são mais altos quanto menos divisíveis forem. Uma obra de arte pode ser apreciada pelo seu valor artístico e usufruída por muitas pessoas ao mesmo tempo. Portanto, é da essência de tais valores serem ilimitadamente comunicáveis, sem sofrerem divisão ou diminuição.

⁴⁷ Hessen (1980) estabelece uma hierarquia de valores seguindo os critérios propostos por M. Scheller em seu livro, *Der Formalismus*.

- O valor que serve de fundamento a outros é mais alto que os que se fundam nele. O exemplo são os valores históricos que fundamentam o sentimento de identidade coletiva e, portanto, o valor cultural.
- Os valores são tão mais altos quanto maior for a satisfação que a sua relação produz nas pessoas, pessoas essencialmente diferenciadas social e culturalmente. Não se pode esquecer que são as pessoas, os grupos sociais, a comunidade que conferem valor (HESSEN, 2001, p. 99-100 *apud* LACERDA, 2012, p. 52-53).

Esses critérios de hierarquização dos valores estariam ligados ao conceito de significância cultural, que abrange todos os valores, inclusive o econômico, que domina todos os outros, como dito no início do capítulo. Mas o valor econômico não pode ser determinante na preservação do patrimônio. Lacerda (2012, p. 50) pondera que a demanda de preservação de bens patrimoniais geralmente se baseia em uma demanda individual, e não da coletividade. O fato de o valor econômico ser capaz de capturar essa demanda individual para a coletividade torna-se insuficiente, uma vez que os valores dados pela coletividade são de caráter identitário e de perpetuação da memória. Ainda segundo a autora, há que se considerar não apenas a hierarquia, mas também formas de conciliação entre os diversos valores, uma vez que bens patrimoniais estão repletos de significados.

Isso nos faz pensar que a proteção dos monumentos é decidida muitas vezes por administradores e políticos, bem como pelo valor econômico. São os grupos de interesses que, conforme Jokilehto (2016, p. 27), podem ser afetados de maneira positiva ou negativa, e que podem causar um impacto no patrimônio. Esse impacto, conforme Zancheti (2016, p. 70), estaria relacionado aos custos desses bens culturais e aos benefícios que eles trariam para a sociedade. Segundo o autor, hoje há um interesse muito grande da sociedade em saber qual a quantia pela qual o bem foi valorado, isto é, quanto custou para ser preservado, mais do que a mensagem a qual ele está vinculado.

Jokilehto (2016, p. 27) identifica três grupos de interesse vinculados à preservação do patrimônio: o público em geral, os profissionais ligados ao patrimônio e os políticos e legisladores. Esse último grupo, muitas vezes ou na maioria das vezes, é que vai determinar o destino de um bem. Então, não podemos nos esquecer que todos os valores atribuídos ao patrimônio são políticos e, segundo Meneses,

O campo dos valores não é um mapa em que se tenham fronteiras demarcadas, rotas seguras, pontos de chegada precisos. É, antes, uma arena de conflito, de confronto – de avaliação, valoração. Por isso, o campo da cultura e, em consequência, o do patrimônio cultural, é um campo eminentemente *político*. Político, não no sentido partidário, mas no de *pólis*, a cidade dos gregos, isto é, aquilo que era gerido compartilhadamente pelos cidadãos; a expressão

correspondente entre os romanos, *res publica*, representa a outra face da moeda: a coisa comum, o interesse público (MENESES, 2012, p. 38).

3.3 O valor encarnado nas pinturas murais decorativas: passado, presente e futuro

Devemos reconhecer continuamente que objetos e lugares não são, por si próprios, o que é importante no patrimônio cultural: eles são importantes pelos significados e usos que as pessoas atribuem a esses bens materiais e aos valores que eles representam.

Avramil *et al.*, 2000, p. 27⁴⁸

Propomos, aqui, após as considerações realizadas sobre os valores do patrimônio, conhecer os valores das pinturas murais decorativas no ecletismo de Belo Horizonte, baseados nos valores sugeridos por Lacerda (2012), uma vez que a autora abrange de forma contemporânea os valores do patrimônio.

Essa narrativa inicia-se quando esse bem integrado passa a ocupar um lugar de destaque na cena – urbana, arquitetônica e artística – belo-horizontina. Podemos dizer que o fato de a pintura mural decorativa compor a arquitetura da cidade abre, sobre esse bem, uma narrativa, construída pelos proprietários das casas e pelos agentes públicos que as escolheram como elemento decorativo, pelos que as conceberam e executaram, pelos que fruíram enquanto moradores ou transeuntes pelas ruas da cidade.

O primeiro valor que reconhecemos como vinculados às pinturas murais decorativas na capital é o valor histórico/simbólico. As pinturas murais decorativas realizadas nas edificações públicas tiveram a função de contar uma história, ligadas aos princípios que marcaram o novo regime republicano. Símbolos e signos foram estampados nas edificações públicas, nas secretarias de Estados e nas casas de seus representantes.

Agregados aos valores históricos, a pintura mural decorativa representou, juntamente com as fachadas das casas, o estilo eclético introduzido na capital desde o início de sua construção até meados de 1940. Reproduzidas aos moldes do que eram utilizados nos palácios e edificações públicas, as pinturas decorativas executadas nos interiores das casas tinham a função de se manterem próximas as influências europeias, tão cobiçadas pela elite do país. Segundo Argan (2005, p. 236), essa arquitetura privada torna-se porta voz de “valores reais ou

⁴⁸ “Debemos reconocer continuamente que los objetos y lugares no son, por sí mismos, lo que es importante en el patrimonio cultural: son importantes por los significados y usos que las personas atribuyen a estos bienes materiales y a los valores que representan” (AVRAMIL *et al.* 2000 *apud* MUÑOZ VIÑAS, 2003, p. 139, tradução nossa).

atribuídos: ela denuncia, não só com o luxo ou a grandeza, as condições sociais ou apenas econômicas dos proprietários, mas também uma repetição de símbolos de prestígio tomados emprestados dos monumentos-modelos”. Porém, elas não só serviam a uma elite ou a um gosto da moda. Elas encarnavam nas paredes das casas as memórias e histórias das terras natais de muitas pessoas que aqui chegaram: funcionários públicos, imigrantes, artistas e operários da construção civil, vindos de vários outros lugares, todos coadjuvantes na construção da história da cidade. São os valores ligados às memórias afetivas e à história de um lugar que, por ora, foram deixados para trás, mas que se encontram estampados nas paredes das casas e nas varandas e alpendres: é o lugar do passado, aquele que não se repete, presente no presente.

Podemos dizer que várias dessas casas com pinturas decorativas também são marcos históricos, geográficos e sociais. Marcaram o início da povoação da cidade, delimitaram as secções urbanas e suburbanas e a demarcação entre um bairro e outro, além da posição social dos seus habitantes.

Voltemos, então, às “casas tipo”, projetadas pela Comissão Construtora da Nova Capital, que, além de sua tipologia, estabeleceram diferenças sociais pela sua localização. Dispostas dentro da Avenida do Contorno, os bairros com maior número de casas tipo eram os bairros dos Funcionários e Floresta, justamente os bairros que receberam os primeiros moradores da cidade.

O bairro dos Funcionários, destinado aos funcionários públicos da capital, possuía entre 1896 a 1897, 199 casas, divididas entre secções urbanas. Das casas da época, que ainda resistem, encontramos pinturas murais decorativas em quase todas as edificações, como pode ser observado nos exemplos apresentados nesta tese.

Nascido nas áreas adjacentes à avenida do Contorno, destinado ao abastecimento da cidade e a sua expansão, pertinho do Centro, o bairro Floresta abrigou escritores, artistas, imigrantes, negros e operários, que fizeram do bairro um bairro heterogêneo e cheio de memórias e histórias. Encontramos edificações com pinturas murais decorativas nas casas da Rua Sapucaí e nas principais ruas do bairro, como a Rua Célio de Castro, Rua Itajubá, Avenida Assis Chateaubriand, dentre outras.

Outro bairro que marca o início do povoado é o da Lagoinha. Bairro dos primeiros trabalhadores que aqui chegaram, marcadamente operário e rico em serviços especializados, sobreviveu e sobrevive às várias intervenções, ao abandono de suas edificações e ao descaso das autoridades. Não se sabe quantas casas com pinturas murais decorativas sobreviveram às modificações ocorridas no bairro, mas sabemos que casas como a Casa da Loba, que possuía pinturas decorativas em seu interior em quase todos os cômodos, hoje, encontra-se em ruínas.

Já no bairro Serra, considerado zona suburbana, além da Villa Rizza, encontramos documentados alguns exemplares de casas com pinturas murais decorativas que sobreviveram ainda por algum tempo. Para os moradores do bairro Serra, antigos e novos, a Villa Rizza, casa construída em 1929 por Otávio Roscoe e decorada por Augusto Neri, sempre foi um marco divisor entre os bairros São Lucas e Serra.

Para dar outro passo na busca dos valores das pinturas decorativas, podemos afirmar que os valores artísticos estão nas técnicas, nos diversos modos de fazer dos artistas, nos materiais e nas formas representadas nas paredes das casas e nos alpendres, no passado, no presente e no futuro.

Nos alpendres, há paisagens, cenários naturais e marinhas. Encontramos também outras paisagens como igrejas e cenários de cidades históricas, além de cidades italianas, provavelmente relacionadas à terra de origem do proprietário e, quem sabe, dos próprios artistas. No interior das casas, os motivos decorativos eram baseados em manuais publicados no exterior, e utilizados pelos artistas que aqui chegaram. As técnicas como fingidos de madeira e mármore e pinturas a molde, também importados da Europa, eram utilizados juntamente com as produções artísticas próprias de cada um desses mestres artistas, com o objetivo de complementar o espaço decorativo das casas. Há representações da fauna e flora brasileiras, provavelmente com o intuito de valorizar o que é nosso.

Durante o período em que as pinturas tiveram seu ápice, entre 1989 até meados de 1930, esses produtos artísticos tiveram seu valor elevado, uma vez que respondia esteticamente as exigências da época. Hoje, as pinturas murais decorativas possuem um valor artístico relativo porém não absoluto... Segundo Riegl (2008), o valor artístico de um monumento não se baseia em um valor absoluto, mas em um valor relativo, atual. E pontua:

Segundo as concepções modernas, não existe um valor de arte absoluto, mas unicamente um valor de arte relativo, atual. Por consequência, a definição de 'valor de arte' deve variar segundo o ponto de vista de quem o adota. De acordo com a aceção antiga, uma obra de arte possui valor artístico à medida que responde às exigências de uma estética supostamente objetiva, não tendo, no entanto, dado lugar a nenhuma formulação incontestável. De acordo com a concepção moderna, o valor de arte de um monumento se mede por meio da forma como em ele satisfaz as exigências do querer artístico moderno. Evidentemente essas não são formuladas claramente e jamais o serão, estritamente falando, pois elas variam de um indivíduo a outro e de um momento a outro (RIEGL, 2008 *apud* LACERDA, 2012, p. 47).

Esse valor relativo nos dá a possibilidade de entender os valores passados dos monumentos na contemporaneidade. Podemos dizer que as edificações ecléticas, que ora

tiveram seu valor artístico e histórico tardiamente reconhecidos, hoje fazem parte e norteiam as políticas de preservação do patrimônio da cidade.

Os valores histórico, artístico, cultural e simbólico irão constituir o valor cognitivo desse bem patrimonial, expresso em sua narrativa e na sua memória, e como parte integrante da formação da cidade, que nos permite voltar ao passado, reconhecer e pertencer a um lugar: a nossa cidade.

Voltando aos anos de 1930, há um momento de transição do estilo eclético para o estilo moderno, que seria o estilo *art-déco*. A partir da década de 1940, muitas casas com pinturas murais decorativas foram demolidas ou alteradas já se adaptando ao novo estilo. Podemos dizer que nesse período, que antecede o estilo moderno, o valor artístico das pinturas murais decorativas passa a não ser o valor predominante. Com o advento do modernismo, as pinturas murais caem em desuso, sendo recobertas por pinturas monocromáticas ou substituídas por pinturas mais simples, como as do prédio da Av. Bias Fortes. A característica da arquitetura moderna estaria na eliminação dos ornamentos, na introdução de princípios de Le Corbusier e na inovação proposta por Niemeyer para a cidade. O interior das casas é modificado, há uma ampliação dos espaços, utiliza-se vidros, e a pintura que serve para complementar os espaços arquitetônicos passa a ser de cunho artístico.

Os valores econômicos, no passado, estão encarnados nas pinturas murais decorativas das casas mais abastadas, economicamente mais valorizadas, vinculadas à posição social do morador, além de estarem ligados ao valor do terreno e de sua localização. Porém, com as modificações ocorridas na cidade desde sua fundação, e tendo a cidade se organizado sob o domínio da especulação imobiliária, segundo “o que é novo passa a ser concebido como algo que não deve envelhecer; e o que é velho, como algo que deve deixar de existir” (PENNA, 1997, p. 141), muitas das casas ecléticas foram demolidas, juntamente com suas pinturas decorativas, para dar lugar ao moderno, ao novo.

Atualmente, as pinturas murais decorativas em edificações públicas servem de “atrativo” para os museus, que hoje integram o Circuito Cultural Praça da Liberdade e adjacências. É o valor agregado ao bem cultural com potencial turístico, estão vinculados aos bens de serviço que deles decorrem. No caso dos museus, as pinturas murais decorativas fazem parte, ou melhor, passam a ser “objetos museológicos”, uma vez que se encontram incorporadas àquele lugar, fazendo parte, hoje, do acervo da edificação e do circuito turístico da cidade.

Já nas casas particulares, o valor econômico muitas vezes está vinculado ao valor do terreno, e não necessariamente ao valor da casa. Em caso de tombamento do imóvel, que até hoje ainda significa prejuízo na avaliação comercial do imóvel, uma vez que edificação

tombada passa por várias restrições de modificações e de uso, fica a pergunta: seria possível valorizar o imóvel tombado por esse possuir valor artístico e histórico, único e singular?

Assim como ocorre no bairro de Santa Tereza, que hoje é considerada Área de Diretrizes Especiais (ADE), conforme a Lei 7.166/96 através do Plano Diretor da Cidade, podemos afirmar que sim. Em março de 2015, Santa Tereza foi reconhecida como Patrimônio Cultural da Cidade pelo Conselho Deliberativo do Patrimônio Cultural do Município de Belo Horizonte. Foram efetivados a proteção de 288 bens, entre casas, igrejas, restaurantes, bares e praças, além da preservação de aspectos imateriais como a cultura, a história e a tradição do bairro. As cadeiras colocadas nas calçadas, as vendinhas e comércios locais, a utilização das praças e jardins, hoje são valorizadas por uma parcela significativa da população. Essa transformação protegeu o bairro de construções mais altas e ajudou na manutenção dessas características de vida de uma cidade do interior. Em contraponto ao fato de que tombamentos desvalorizam economicamente o imóvel, o bairro de Santa Tereza teve seu valor imobiliário elevado, sendo necessário criar uma associação de moradores que resiste e luta para que o bairro permaneça com suas características e que permaneça longe da especulação imobiliária. Esse bairro convive, hoje, com os valores do passado no presente.

Para além da preservação de aspectos ligados a uma determinada época, as pinturas murais decorativas teriam um valor vinculados ao valor que Lacerda (2012)⁴⁹ chama de valor de existência, que é o valor determinado por aqueles que, de certa forma, experimentam a existência do bem em questão. Agregado a ele, estaria o valor de herança, uma vez que sua preservação deriva do desejo do proprietário em legar esse patrimônio às próximas gerações. Nos exemplos a seguir, podemos supor que esses valores estariam presentes nas casas da Rua Sapucaí, 127, e na da Rua Aimorés, 1486, ambas preservadas em sua totalidade. Há uma preocupação de manutenção e preservação do imóvel, tanto no que diz respeito a sua arquitetura quanto ao seu interior, que se mantém até hoje com as suas características originais.

Contemporaneamente, encontramos nas paredes e tetos de duas casas pinturas artísticas executadas por Alberto de Almeida Guignard. A primeira, na casa da artista plástica Leda Gontijo, já falecida, localizada na Rua Caraça, bairro Serra. A condição imposta pela proprietária na hora da venda do imóvel foi de que a pintura deveria ser preservada. Hoje, tal pintura faz parte do salão de festas do prédio, localizado em um anexo a edificação (Figuras 236, 237 e 238).

⁴⁹ Essa definição, segundo Lacerda, foi dada em 1976 em que o valor de existência é um valor dado aos bens ou a seres vivos pelo simples fato de existirem ou viverem. Ler mais em LACERDA, 2012, p. 51).

Figura 236 – Teto elaborado por Guignard para a residência da artista Leda Gontijo



Fonte: Imagem cedida por Adriano Furini.

Figura 237– Detalhe do teto feito por Guignard



Fonte: Imagem cedida por Adriano Furini.

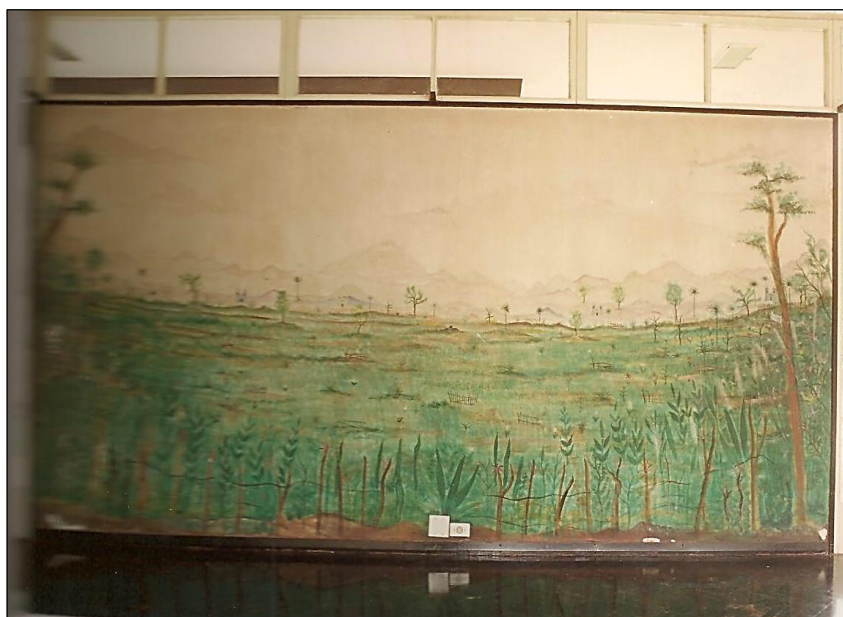
Figura 238 – Detalhe do teto feito por Guignard



Fonte: Imagem cedida por Adriano Furini.

A segunda pintura, localizada na casa da Avenida do Contorno, datada de 1955 e assinada por Guignard, intitulada *Visão de Minas*, permanece na casa do médico Dr. Caio Benjamim Dias, já falecido. A pintura (Figura 239) passou por restauração na década de 1990, e hoje a casa encontra-se alugada. Há uma grande preocupação do proprietário em que a pintura seja preservada e que se mantenha no lugar onde foi pintada.

Figura 239 – Pintura mural realizada pelo artista Guignard



Fonte: Acervo cedido pela família.

Nesses dois exemplos, as pinturas murais, provavelmente, além dos valores artístico e histórico, têm valores de existência, valor esse ligado ao futuro, que permitiu que mesmo após a venda e a locação do imóvel, elas fossem preservadas. Infelizmente, nenhuma dessas duas pinturas são de conhecimento do público em geral.

Não podemos deixar de falar sobre o valor afetivo desse patrimônio. O documentário *Crônicas de demolição* conta a história da demolição do Palácio Monroe, no Rio de Janeiro, em que o arquiteto Alfredo Britto⁵⁰ diz que “preservar é, no fundo, um ato afetivo. Preserva-se o que você ama, preserva-se o que lhe dá o prazer da memória e da história, preserva-se o que te permite voltar ao passado, com a cidade do futuro”. São esses vínculos, às vezes subjetivos, que também constroem o patrimônio, que permitem o sentimento de pertencer a algum lugar. Como não amar tudo que envolve o passado da cidade? Como não amar seus monumentos excepcionais, suas ruas, suas esquinas, o subir e descer da Rua da Bahia, as nossas casas ecléticas, com suas fachadas e ornamentos, que nos convidam a adentrar os quintais com roseiras ora distantes da cidade moderna? Como deixar de olhar essas paisagens estampadas nas varandas que nos levam a viajar por terras distantes? E pensar que através dessa produção artística foi possível pertencer a um novo lugar e trazer consigo vestígios do passado.

No capítulo que se segue, fazemos uma breve retrospectiva sobre os caminhos da preservação no Brasil e, mais especificamente, na cidade de Belo Horizonte, visando propor algumas sugestões de acesso e fruição, e conseqüentemente, de preservação desse bem integrado.

⁵⁰ O documentário *Crônicas da demolição*, de 2015, está disponível em: <<http://www.imagemtempo.com/projeto/palácio-monroe-chronica-demolição/Dir.EduardoAdes.Vimeo.com>>. Acesso em: 29 abr. 2021.

CAPITULO 4

AS PINTURAS MURAIIS DECORATIVAS: PROTOCOLOS COLABORATIVOS PARA PRESERVAÇÃO E ACESSO

Com a constante modernização de Belo Horizonte, tanto as casas como seus bens integrados sofreram modificações ao longo dos anos, como já observado no Capítulo 1 desta tese. Essas modificações ocorreram de acordo com os valores predominantes em cada época e com as políticas de patrimônio vigentes. É necessário conhecer as políticas de preservação e valoração do patrimônio eclético no Brasil e, mais especificamente, em Belo Horizonte, para investigar como se deu a preservação das pinturas murais decorativas, objeto desta pesquisa.

4.1 As políticas de preservação do patrimônio eclético no Brasil: considerações

Algumas iniciativas em relação à preservação do patrimônio antecederam a criação do primeiro órgão de defesa do patrimônio no Brasil, o Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional – SPHAN. Logo após a implantação do regime republicano, algumas figuras de destaque no Rio de Janeiro, tais como Araújo Porto Alegre e Afonso Arinos, demonstravam preocupação com o tema.

As primeiras manifestações acerca da proteção ao patrimônio, em resposta a manifestações dos intelectuais, parte dos governos de estados, depositários de significativos acervos de monumentos históricos e artísticos, como Minas Gerais, Bahia e Pernambuco.

Essa preocupação com a preservação dos vestígios do passado, e mais especificamente da proteção de monumentos históricos e artísticos, começou a surgir na década de 1920, com a participação do Estado. Já se encontravam em funcionamento os grandes museus nacionais, e o tema da preservação passou a ser discutido entre as instituições culturais, no Congresso e nos governos estaduais (FONSECA, 2017).

Em 1934, com o mineiro Gustavo Capanema no comando do Ministério da Educação e Saúde – MES, cresceu o interesse de setores da elite intelectual e política na proteção ao patrimônio, e também uma demanda de participação do Estado na questão. A partir do Estado Novo, com a “instalação, mais que de um governo, de uma nova ordem política, econômica e social, o ideário do patrimônio passou a ser integrado ao projeto de construção da nação pelo Estado” (FONSECA, 2017, p. 99).

Em 1936, Capanema solicitou a realização de um levantamento de todas as obras antigas e modernas de valor “excepcional” do estado do Rio de Janeiro. Posteriormente, essa solicitação foi estendida a todos os monumentos e obras de arte no país. Os métodos de seleção do valor

do patrimônio levavam em consideração dois critérios: a excepcionalidade e o valor estético estilístico, ou arquitetura colonial e excepcionalidade (MOTTA, 2000, p. 29).

Capanema era um político com bom trânsito no governo getulista e identificava-se intelectual e afetivamente com intelectuais modernistas, como Rodrigo Melo Franco de Andrade e Carlos Drummond de Andrade. Percebendo a abrangência desse levantamento, Capanema convidou Mário de Andrade para desenvolver um anteprojeto que respondesse as manifestações dos intelectuais modernistas. Essas manifestações ocorreram após algumas viagens de intelectuais a Minas, como, por exemplo, a viagem realizada por Alceu Amoroso Lima, juntamente com Mário de Andrade, em 1916, quando “descobriram” o barroco e vislumbraram a necessidade de preservação desse patrimônio, assim como a viagem do arquiteto Lúcio Costa a Diamantina, em 1920, despertando para a beleza da arquitetura colonial brasileira. Minas Gerais passa, então, a ser identificada pelos seus monumentos históricos como o berço de uma civilização brasileira, parte da construção de uma arte nacional (FONSECA, 2017, p. 96).

Fonseca (2017) chama a atenção sobre vários aspectos que fizeram esse anteprojeto ser considerado avançado para a época: além de reunir, no mesmo conceito de arte, as manifestações eruditas e populares, afirmando o caráter particular nacional e universal de uma arte autêntica, merecedora de proteção, ele abrange a noção de arte, histórica e estética, enquanto documento; aborda o papel dos museus enquanto agências educativas; concede aos museus municipais um caráter eclético, com acervos heterogêneos e selecionados, levando em consideração o valor dado aos objetos pela comunidade, que participariam da coleta ativa desses bens. (FONSECA, 2017, p. 105).

Porém, o anteprojeto de Mário de Andrade é preterido em favor do decreto lei nº 25, de 30 de novembro de 1937, de autoria de Rodrigo Melo Franco de Andrade. Esse decreto, mais restrito em relação à concepção de patrimônio, e, segundo Fonseca (2017), mais adequado ao momento político, garantia os meios legais para o SPHAN atuar, uma vez que a preservação dos monumentos esbarrava no campo delicado da propriedade.⁵¹ Nessa mesma época, Gustavo Capanema sugeriu a inclusão do SPHAN no Ministério da Educação e Saúde, e indicou Rodrigo Melo Franco de Andrade para dirigir esse órgão.

⁵¹ Segundo Fonseca (2017, p. 39), no caso específico do bem tombado, a tutela do estado recai sobre aqueles aspectos do bem considerados de interesse público, que são os valores culturais. E sobre esse bem, recai um duplo exercício de propriedade – o do proprietário e o do poder público –, gerando uma série de problemas, pois o exercício de um limita o exercício do outro.

Os primeiros 30 anos do SPHAN foram marcados pela existência de uma equipe de figuras notáveis de vanguarda: além de Rodrigo Melo Franco, contava com Mário de Andrade, Lúcio Costa, Carlos Drummond de Andrade, Manuel Bandeira, Prudente de Moraes Neto, além dos restauradores Edson Mota, João José Rescala e Jair Afonso Inácio. O SPHAN havia desenvolvido uma autonomia dentro do mês, e “funcionou efetivamente como um espaço privilegiado, dentro do Estado, para a concretização de um projeto modernista” (FONSECA, 2017, p. 102).

Uma das ferramentas utilizadas pelo SPHAN para a preservação do patrimônio foi o tombamento, que, segundo Fonseca, surge “como uma fórmula realista de compromisso entre o direito individual à propriedade e a defesa do interesse público pela preservação dos valores culturais” (FONSECA, 2017, p. 109).

Devido ao processo de urbanização, que já se encontrava acelerado, aos saques e à comercialização indevida dos bens móveis, que eram vendidos por antiquários brasileiros e colecionadores, os primeiros tombamentos recaíram sobre os remanescentes da arte colonial brasileira (FONSECA, 2017, p. 111). Para Lúcio Costa, esses não foram os únicos motivos, ele defendia que a arquitetura colonial era a representação autêntica da arquitetura brasileira (MOTTA, 2000, p. 30).

Os tombamentos nesse período foram realizados de acordo com a interpretação que os arquitetos modernos fizeram da arquitetura brasileira. Segundo Fonseca,

em função do perfil profissional preponderante no corpo técnico do SPHAN, em que predominava os arquitetos, o critério de seleção dos bens com base em sua representação histórica, considerada a partir de uma história da civilização material brasileira, ficou em segundo plano em face de critérios formais e a uma leitura ditada por uma determinada versão da história da arquitetura no Brasil – leitura produzida pelos arquitetos modernistas, que viam afinidades estruturais entre os princípios construtivos do período colonial e os da arquitetura modernista (FONSECA, 2017, p. 115).

Em 1984, Carlos Nelson dos Santos escreveu um texto que, inicialmente, seria publicado na *Revista do Patrimônio do IPHAN*. Entretanto, o texto, intitulado “Preservar não é tomar, renovar não é pôr tudo abaixo”, foi vetado por ferir “os brios da arquitetura nacional”. O autor aponta que

quando se pensa em preservar, alguém logo aparece falando em patrimônio e tombamentos. Também se consagrou a crença que cabia ao governo resguardar o que valia a pena. Como? Através de especialistas que teriam o direito (o poder saber) de analisar edifícios e de pronunciar vereditos. Esses técnicos praticariam uma espécie de ação sacerdotal. Atribuíam caráter

distintivo a um determinado edifício e logo tratavam de sacralizá-lo frente aos respectivos contextos profanos (SANTOS, 1984, p. 60).

Lia Motta (2000) parece concordar com essa afirmativa de Santos (1984), uma vez que, para além dessa ação sacerdotal, havia realmente um desejo dos modernistas de se construir uma identidade nacional, representada unicamente pela arquitetura colonial e moderna, deixando de fora outros estilos e permanecendo assim até os anos de 1970. Motta (2000) completa que no período entre 1938 a 1945, sob esses critérios de seleção – arquitetura colonial e excepcionalidade –, 368 imóveis e 9 sítios urbanos foram tombados no país, a maioria bens arquitetônicos, revelando com clareza e convicção que esse estilo era o representante do patrimônio histórico e artístico nacional do país.

Castriota (2009, p. 141) ressalta que essas ações iniciais de tombamento do SPHAN derivaram da “narrativa ortodoxa” da história, que estabelecia uma afinidade eletiva entre nosso passado –barroco colonial – e a arquitetura moderna, ambas dignas de proteção. O período compreendido entre o passado e o moderno deveria ser esquecido, isto é, o período do ecletismo. Também nesse período, 1938 e 1945, as restaurações também foram executadas levando-se em consideração esses critérios: estilo colonial e excepcionalidade. Nas intervenções de restauro, buscava-se devolver às edificações as feições das construções antigas das cidades históricas. “Dessa maneira, buscava-se restaurar a fisionomia colonial dos monumentos e sítios urbanos, recuperando o que haviam perdido de unidade estilística” (MOTTA, 2000, p. 32). Algumas edificações ecléticas sofreram intervenções com o objetivo de se retirar o seu aspecto “bastardo” conforme cita a autora (MOTTA, 2000, p. 32).

Excluído dos tombamentos, o estilo eclético, que abrigava o maior volume de pinturas murais decorativas, foi rechaçado pelos modernistas, que não o reconheciam como integrante da história da arquitetura.

Quanto ao estilo eclético, a ovelha negra da arquitetura brasileira aos olhos dos arquitetos modernistas, apesar de sua importância histórica como estilo característico da Primeira República, só foram então tombados três imóveis, e mesmo assim exclusivamente por seu valor histórico (FONSECA, 2017, p. 121).⁵²

O reconhecimento do valor artístico das construções ecléticas se deu de maneira mais difícil e complexa. Segundo Fonseca (2017),⁵³ após a polêmica sobre os tombamentos das

⁵² Fonseca (2017, p. 121) refere-se aos três imóveis tombados: as casas de nº 32 (demolida) e nº 55 da Rua das Palmeiras (Museu do Índio), e a casa de nº 200 da Rua Sorocaba (Museu Vila Lobos), todas no Rio de Janeiro.

⁵³ Segundo Fonseca (2017, p. 205), os nove tombamentos dos prédios da Avenida Rio Branco foram solicitados pelo Instituto de Arquitetos do Brasil e pelo Clube de Engenharia. São eles: Palácio Monroe, Tribunal de Justiça,

edificações da Avenida Rio Branco, no Rio de Janeiro, nos anos de 1960, o valor artístico do estilo eclético passou a ser considerado pelo SPHAN. Paulo Santos, membro do Conselho Consultivo do Patrimônio, em seu parecer a favor do tombamento dos edifícios ecléticos de influência francesa da antiga Avenida Central, hoje Avenida Rio Branco, justificou sobre o valor histórico das edificações. Para ele, esse era o único conjunto arquitetônico de alto porte que testemunhava a *belle époque* na Capital da República, motivo suficiente para a indicação de tombamento. Ele ainda conclui que o estilo eclético, tanto esteticamente como arquitetonicamente, deveria ser analisado à luz do momento em que emergira, fazendo parte assim da evolução da história da arquitetura – final do século XIX e início do século XX –, além de ser expressão desse tempo (FONSECA, 2017).

Características como ornamento autônomo, fingimentos de materiais e alusão a estilos passados, presentes no ecletismo, passam então a ser vistos como positivos em termos de preservação (FONSECA, 2017). Infelizmente, podemos dizer que nesse período, quando o estilo eclético foi considerado “um hiato” ou “bastardo” pelos arquitetos modernistas, muito se perdeu.

Com a Constituição de 1988, juntamente com a Constituição dos Estados e as Leis Orgânicas dos Municípios, o direito à cultura é garantido. A preservação de sítios e monumentos do passado, presentes pelos tombamentos, faz com que os movimentos sociais reivindicassem o direito à memória, o que obrigou a preservação dos vários modos de fazer, de criar e de viver, impulsionando as pesquisas e os estudos sobre os bens, outrora consagrados, como é o caso do patrimônio arquitetônico (CUNHA, 1997, p. 86).

E na capital Belo Horizonte, que já nasce moderna, como se deu a preservação das edificações ecléticas? Como o órgão de preservação do patrimônio municipal atuou na proteção das pinturas murais decorativas?

4.1.1 Belo Horizonte: os órgãos de patrimônio e as pinturas murais decorativas

Desde o início de sua construção, a capital viveu, e ainda vive, uma onda de demolições, com as edificações mais antigas sendo substituídas por construções mais modernas. O que se percebe é que, desde o início da construção da capital, o valor econômico sobrepõe-se ao valor histórico e artístico. Com isso, ocorre uma ascendência da especulação imobiliária financeira,⁵⁴

Biblioteca Nacional, Escola de Belas Artes, Dérbi Clube, Jóquei Clube, Clube Naval, Teatro Municipal e Assembleia Legislativa. Em termos de valor histórico, as edificações eram testemunhos da remodelação feita na cidade no início do século XX, pelo então prefeito Pereira Passos.

⁵⁴ A especulação imobiliária, segundo Saboya (2008), “caracteriza-se pela distribuição coletiva dos custos de melhoria das localizações, ao mesmo tempo em que há uma apropriação privada dos lucros provenientes dessas melhorias [...] Essas melhorias, que acabam valorizando os terrenos, podem dar-se de muitas formas; as mais

diferente daquela que nasceu com Belo Horizonte no século XIX, trazendo consequências para o acervo arquitetônico da cidade.

Em 1920, Belo Horizonte já sofria uma série de demolições, que se intensificaram nas décadas seguintes, quando “operários e mestres de obras imigrantes abrem novas ruas, levantam casas e prédios comerciais, compondo os volumes, os pormenores e os ornatos da arquitetura predominantemente eclética que caracteriza o período” (MAGALHÃES; ANDRADE, 2017, p. 44).

Com a aceleração do crescimento, o poder público tomou as primeiras medidas de planejamento pós-projeto original. Em 1933, um novo Plano Geral da cidade redefiniu as zonas urbanas, suburbanas e rural, estimulando o adensamento central da cidade. Esse adensamento provocou a verticalização do Centro e a construção de prédios como o Ibaté, primeiro prédio a ser construído na capital em 1935, localizado na Rua São Paulo, 498. Assim, joga-se no chão muito do que era eclético.

Conhecida como o “ciclo dos arranha-céu” (CASTRIOTA, 2017, p. 135), durante as décadas de 1930 e 1940, essa onda de verticalização do Centro vai reverberando até atingir o anel da Avenida do Contorno, atingindo, assim, principalmente, os bairros da região sul, próximos a avenida do Contorno, como Funcionários e Serra. Nesses bairros, as casas ecléticas com pinturas decorativas vão sendo substituídas por prédios de três andares, sobrando alguns exemplares avulsos de casas e conseqüentemente de pinturas.

Em 1940, o Conjunto Arquitetônico da Pampulha, com o Cassino, a Casa do Baile, a Igreja de São Francisco e as edificações construídas na orla da lagoa, traz para a cidade uma arquitetura moderna. Citando Sylvio de Vasconcellos (2004), as casas modernas surgem mais amplas, com maior conforto para as famílias, as paredes mais transparentes, com o emprego de vidros.

A pacata cidade até a pouco tempo pontuada por “palácios adolescentes”, começa a tomar ares de metrópole quando a arquitetura modernista, que chegara timidamente nos anos de 1930, apenas como “fachadismo” cubista ou futurista, aporta, então, integral em conceito e prática à sua paisagem construída, e os novos prédios de “cimento armado” começam a substituir “as casinhas”, como signos do progresso e da modernidade (ANDRADE; MAGALHÃES, 2017, p. 51).

comuns referem-se à provisão de infraestrutura (água, esgoto, energia), serviços urbanos [...] e às melhorias realizadas nas condições de acessibilidade [...]”. A especulação imobiliária gera diversos efeitos no espaço geográfico das cidades, consistindo em uma prática de obtenção de lucro privado a partir de investimentos realizados sobre um determinado terreno ou região. Um dos efeitos do sistema capitalista sobre o espaço geográfico é a transformação do solo em mercadoria, tornando-o sujeito às variações de mercado e às leis gerais desse sistema, como a livre concorrência e a lei da oferta e da procura.

Nos anos seguintes, até meados de 1970, a cidade de Belo Horizonte vai se transformando. Em função disso, coube ao historiador Affonso Ávila a pesquisa e a articulação para a redação e a aprovação da Lei nº 5.775, de 30 de setembro de 1971, que criaria o Instituto Estadual do Patrimônio Histórico e Artístico de Minas Gerais. É interessante pensar que, em 1939, Rodrigo Melo Franco de Andrade já apontava a importância do poder municipal na área da preservação, uma vez que o município é o responsável pelos planos urbanísticos, além da fixação e fiscalização de normas relativas a novas edificações, determinada de acordo com as zonas urbanas (FONSECA, 2017).

Ao IEPHA, conforme artigo 3º da Lei nº 5.775, coube, além de outras, as seguintes atribuições:

- I – Proceder ao levantamento e tombamento dos bens considerados de excepcional valor histórico, arqueológico, etnográfico, paisagístico, bibliográfico ou artístico existentes no Estado e cuja conservação seja do interesse público, classificando-os e, se for o caso, promovendo junto à Secretaria da Cultura (SEC), do Ministério da Cultura, o respectivo processo de tombamento federal;
- II – Exercer, por delegação da Secretaria da Cultura (SEC), do Ministério da Cultura, a proteção e fiscalização de bem por ela tombado;
- III – Realizar, por si ou através de convênio com pessoa jurídica de direito público ou privado, bem como em decorrência de contrato com pessoa física ou jurídica, obra de conservação, reparação e recuperação, ou obra complementar necessária à preservação dos bens indicados no inciso I;
- IV – Estimular os estudos e pesquisas relacionados com o patrimônio histórico e artístico de Minas Gerais, inclusive através de concessão de bolsa especial, ou de intercâmbio com entidade nacional ou estrangeira;
- V – Promover a realização de curso intensivo de formação de pessoal especializado, ou curso de extensão sobre problemas ou aspectos do patrimônio histórico e artístico e sobre normas técnicas a ele aplicáveis;
- VI – Promover a publicação de trabalho, estudo ou pesquisa relacionados com o patrimônio histórico e artístico;
- VII – Estimular a criação, pelos municípios, de mecanismos de proteção aos bens a que se refere esta Lei, em ação supletiva à da União e à do Estado;
- VIII – Estimular, em conjunto com os órgãos competentes, e incentivar, em articulação com os municípios, o planejamento do desenvolvimento urbano como meio para que se atinja o equilíbrio entre as aspirações conflitantes de preservação e desenvolvimento (MINAS GERAIS, 1971).

A atribuição VIII do IEPHA, conforme visto acima, determinava suas ações enquanto mediador entre os valores econômicos, políticos e culturais, que iriam permear as políticas de preservação do patrimônio.

Nesse mesmo período, 1970, algumas manifestações começam a acontecer na cidade, fazendo frente a destruição que insistia em acontecer. A primeira manifestação aconteceu em defesa da Serra do Curral, que já nessa época sofria investidas por parte das mineradoras. O

artista Manfredo Souzanetto, desenhista mineiro, em uma exposição de nome *Memórias de coisas que ainda existem*, expõe uma obra com os dizeres abaixo (Figura 240).

Figura 240 – Adesivo distribuído em Belo Horizonte



Fonte: Marco Collatio. Disponível em: <<http://marocollatio.blogspot.com/2015/08/olhe-bem-as-montanhas.html>>. Acesso em: 17 maio 2021.

Não se sabe ao certo quem foi o autor dos adesivos que começaram a ecoar nos parabrisas dos carros. Mas era um alerta sobre as ameaças de desaparecimento das montanhas de Minas.

Em 1976, os padres redentoristas da Igreja São José cortaram diversas árvores do entorno da Igreja para construir um centro comercial. Houve uma revolta e uma indignação por parte de alguns escritores jovens, que editaram o poema de Carlos Drummond de Andrade, “Triste Horizonte”,⁵⁵ e publicaram manifestos acerca dessas contínuas demolições. O IEPHA

⁵⁵ “Por que não vais a Belo Horizonte? a saudade ciciza e continua, branda: Volta lá.

Tudo é belo e cantante na coleção de perfumes das avenidas que levam ao amor, nos espelhos de luz e penumbra onde se projetam os puros jogos de viver. Anda! Volta lá, volta já. E eu respondo, carrancudo: Não. Não voltarei para ver o que não merece ser visto, o que merece ser esquecido, se revogado não pode ser.

Não o passado cor-de-cores fantásticas, Belo Horizonte sorrindo púbere e núbil sensual sem malícia, lugar de ler os clássicos e amar as artes novas, lugar muito especial pela graça do clima e pelo gosto, que não tem preço, de falar mal do Governo no lendário Bar do Ponto.

Cidade aberta aos estudantes do mundo inteiro, inclusive Alagoas, ‘maravilha de milhares de brilhos vidrilhos’ mariodeandrademente celebrada.

Não, Mário, Belo Horizonte não era uma tolice como as outras. Era uma provinciana saudável, de carnes leves pesseguíneas. Era um remanso, era um remanso para fugir às partes agitadas do Brasil, sorrindo do Rio de Janeiro e de São Paulo: tão pra frentex, as duas! e nós lá: macio-amesendados na calma e na verde brisa irônica...

Esquecer, quero esquecer é a brutal Belo Horizonte que se empavona sobre o corpo crucificado da primeira. Quero não saber da traição de seus santos. Eles a protegiam, agora protegem-se a si mesmos. São José, no centro mesmo da cidade, explora estacionamento de automóveis. São José dendroclasta não deixa de pé sequer um pé-de-pau onde amarrar o burrinho numa parada no caminho do Egito. São José vai entrar feio no comércio de imóveis, vendendo seus jardins reservados a Deus. São Pedro instala supermercado. Nossa Senhora das Dores, amizade da gente na Floresta, (vi crescer sua igreja à sombra do Padre Artur) abre caderneta de poupança, lojas de acessórios para carros, papelaria, aviário, pães-de-queijo

Terão endoidecido esses meus santos e a dolorida mãe de Deus? Ou foi em nome deles que pastores deixam de pastorear para faturar? Não escutem a voz de Jeremias (e é o Senhor que fala por sua boca de vergasta): ‘Eu vos introduzi numa terra fértil, e depois de lá entrardes a profanastes. Ai dos pastores que perdem e despedaçam o rebanho da minha pastagem! Eis que os visitarei para castigar a esperteza de seus desígnios’.

Fujo da ignóbil visão de tendas obstruindo as alamedas do Senhor. Tento fugir da própria cidade, reconfortar-me em seu austero píncaro serrano. De lá verei uma longínqua, purificada Belo Horizonte sem escutar o rumor dos negócios abafando a litania dos fiéis. Lá o imenso azul desenha ainda as mensagens de esperança nos homens pacificados – os doces mineiros que teimam em existir no caos e no tráfico. Em vão tento a escalada. Cassetetes e revólveres me barram a subida que era alegria dominical de minha gente. Proibido escalar. Proibido sentir o ar de liberdade destes cimos, proibido viver a selvagem intimidade destas pedras que se vão desfazendo em forma de dinheiro. Esta serra tem dono. Não mais a natureza a governa. Desfaz-se, com o minério, uma antiga aliança, um rito da cidade. Desiste ou leva bala. Encurralados todos, a Serra do Curral, os moradores cá embaixo. Jeremias me

então, em março de 1977, iniciou o tombamento do respectivo imóvel, além de outros 12 tombamentos relacionados a história da capital, como o obelisco (Pirulito) da Praça Sete e a Igreja da Boa Viagem.

Outro fato marcante para a história da cidade foi o que ocorreu com o Cine Metrópole. O antigo Teatro Municipal, construído em 1906, em estilo eclético, sofreu modificações para se adequar ao estilo *art. déco*, a pedido do então prefeito Juscelino Kubistchek (Figura 241). Em 1983, foi vendido para o Banco Brasileiro de Descontos, Bradesco, e, após o início da demolição interna do cinema pelos proprietários, foi solicitado seu tombamento, sendo o IEPHA chamado a dar seu parecer sobre o pedido. Foi aprovado o tombamento provisório do prédio pela presidência do IEPHA, porém, após recurso, o tombamento foi suspenso e a demolição foi autorizada pelo então governador do estado, Tancredo Neves (Figura 242).

Foi um golpe enorme para todos os envolvidos na proteção do Patrimônio. O Instituto dos Arquitetos do Brasil – IAB encabeçou um movimento e uma mobilização, também elaborou a Carta Manifesto de Belo Horizonte. Os manifestantes colocaram seus corpos na rua pedindo a suspensão da demolição, a maioria deles era estudantes de Arquitetura e militantes na preservação do patrimônio.

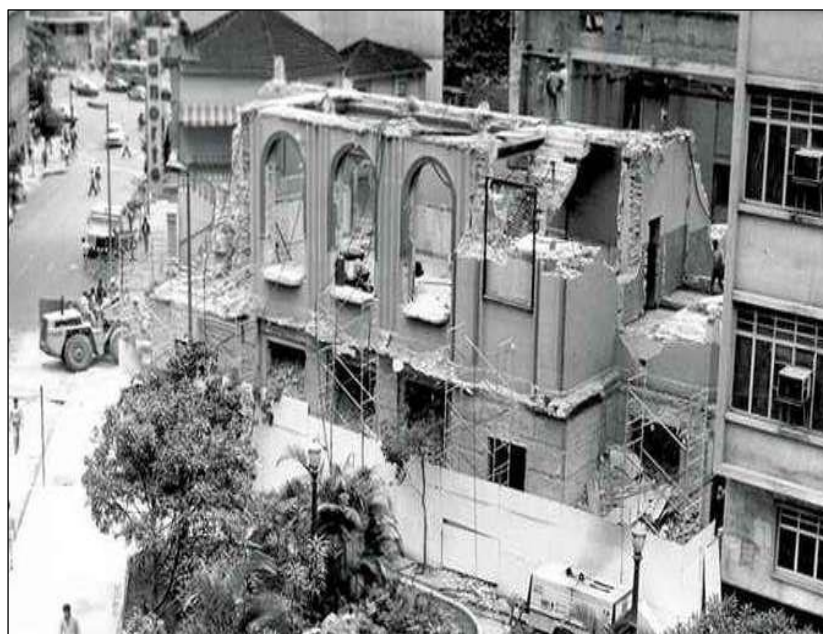
Figura 241 – Cine Metrópole



Fonte: Acervo IEPHA.

avisa: ‘Foi assolada toda a serra; de improviso derrubaram minhas tendas, abateram meus pavilhões. Vi os montes, e eis que tremiam. E todos os outeiros estremeciam. Olhei terra, e eis que estava vazia, sem nada nada nada’. Sossega minha saudade. Não me cicies outra vez o impróprio convite. Não quero mais, não quero ver-te, meu Triste Horizonte e destruído amor” (ANDRADE, 1976, p. 22).

Figura 242 – Destruição do Cine Metrópole



Fonte: Pedro Graf (1983) –Jornal Estado de Minas.⁵⁶

Ao mesmo tempo, ocorre uma evolução nas políticas de tombamento, fazendo com que, ainda em 1984, fosse sancionada a lei ordinária nº 3.802,⁵⁷ que estabelece a proteção do patrimônio cultural do município de Belo Horizonte. Criou-se, graças a mobilização do Instituto dos Arquitetos do Brasil e de entidades ligadas à preservação do patrimônio, o Conselho Deliberativo do Patrimônio Cultural do Município de Belo Horizonte – CDPCMBH, com nove integrantes indicados pelo então prefeito Eduardo Azeredo.

Em 1989, com o decreto 6.337 de 21 de setembro de 1989, o número de conselheiros passa de 09 para 15, sendo todos dotados de formação interinstitucional e interdisciplinar.⁵⁸ Porém, esse conselho só foi implantado definitivamente em 1990, e, segundo Andrade e Botelho (2007), entre 1990 a 1992, o conselho aprovou 20 tombamentos, a maioria bens

⁵⁶ A foto de Pedro Graf foi publicada em 2013, no caderno virtual do jornal *Estado de Minas*, na reportagem intitulada “Polêmica sobre preservação de antigos cinemas de BH também já ocorreu há 30 anos”. Disponível em: <https://www.em.com.br/app/noticia/gerais/2013/12/28/interna_gerais,482985/polemica-sobre-preservacao-de-antigos-cinemas-de-bh-tambem-ja-ocorreu-ha-30-anos.shtml>. Acesso em: 22 jun. 2021.

⁵⁷ A lei pode ser consultada em: <<https://cm-belo-horizonte.jusbrasil.com.br/legislacao/238075/lei-3802-84>>. Acesso em: 22 jun. 2021.

⁵⁸ O conselho era composto “pelo Secretário Municipal de Cultura que o presidirá; pelo Secretário Adjunto de Cultura, que substituirá o presidente em suas faltas ou impedimentos; por um representante da Secretaria Municipal do Meio Ambiente; por dois representantes da Câmara Municipal; por um representante do Iphan; por um representante do Iepha; por um representante da Universidade Federal de Minas Gerais – UFMG; por um representante da Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais – PUC-MG; por um representante do IAB-MG; por um representante da Associação Nacional de Professores Universitários de História – Anpuh-MG; por um representante da Coordenadoria de Defesa do Meio Ambiente, Patrimônio Histórico, Artístico, Cultural, Estético e Paisagístico da Procuradoria Geral da Justiça do Estado de Minas Gerais e por três membros escolhidos pelo Prefeito Municipal, com os respectivos suplentes, dentre profissionais de notório conhecimento da matéria” (CUNHA, 1997, p. 90)

isolados. Entre os bens tombados encontravam-se um teatro, a Biblioteca Pública Estadual, dois colégios e o Palácio Arquiepiscopal Cristo-Rei. O tombamento do Conjunto Urbanístico da Praça da Liberdade foi o mais significativo, uma vez que abrangia um conjunto arquitetônico e não um bem isolado (CUNHA, 1997, p. 90).

De abril de 1990 a setembro de 1996, ocorreram 85 reuniões extraordinárias e ordinárias, sendo 54 na gestão do então prefeito Patrus Ananias. Essa gestão da preservação do patrimônio inovou no sentido de instituir as chamadas “negociações urbanas”, que tinham como objetivo abrir um diálogo entre as partes envolvidas no tombamento (CUNHA, 1997, p. 91).

Nesse período, houve um movimento maior de preservação do patrimônio. Um documento,⁵⁹ elaborado na década de 1990, intitulado Inventário do Patrimônio Urbano e Cultural de Belo Horizonte – IPUCBH, desenvolvido pela Prefeitura de Belo Horizonte e posteriormente pela Universidade Federal de Minas Gerais, foi entregue ao Conselho Deliberativo do Patrimônio Cultural do Município e contemplava uma série de medidas de proteção aos conjuntos urbanos. Segundo Castriota (2009),

tentando responder à ampliação do conceito de patrimônio e compreendendo a cultura como processo muito mais do que como uma série de bens, o IPUCBH constituiu-se numa pesquisa sistemática que, ao reconhecer e documentar o patrimônio entendido em sua forma mais abrangente e contemporânea, possibilita a elaboração de propostas de preservação integradas com a política urbana geral para o município (CASTRIOTA, 2009, p. 194).

Conforme o documento acima citado, era necessário pensar a cidade como patrimônio ambiental:

Assim como o patrimônio ambiental urbano pode ser considerado a materialização das relações sociais que interagem no espaço da cidade, funcionando como elemento de identidade, a sua preservação deve ser vista como parte de uma luta. A luta pela apropriação da cidade visando resguardar seus significados culturais que testemunham modos de vida e experiências. Pensar a cidade como patrimônio ambiental é pensar, antes de mais nada, no sentido histórico e cultural que tem a paisagem urbana em seu conjunto, valorizando o processo vital que informa a cidade e não apenas monumentos excepcionais isolados (IPUCBH, 1994, p. 120).

Para avaliar o que deveria ou não ser tombado, vários fatores foram levados em consideração, como o valor histórico, o valor artístico, o estilo, seu uso, o pertencimento a um

⁵⁹ O Inventário do Patrimônio Urbano e Cultural de Belo Horizonte – IPUCBH encontra-se na Diretoria de Patrimônio Cultural e Arquivo Público da Cidade de Belo Horizonte. A cópia foi consultada *in loco* em 8 de junho de 2017.

conjunto homogêneo, sua representação e sua significância em relação à paisagem urbana (IPUCBH, 1994).

Ainda citando Castriota (2009), essa pesquisa documental, juntamente com o trabalho de campo, permitiu o diagnóstico das localidades estudadas a partir de diversos aspectos, como o arquitetônico, o sociológico, o histórico, o antropológico e o econômico, necessários para se conhecer e registrar o patrimônio em seu sentido mais amplo, possibilitando assim um planejamento mais cuidadoso de cada região. Ou seja, a pesquisa buscava “levar em consideração as particularidades e identidades próprias dos diversos ‘pedaços’ da metrópole (CASTRIOTA, 2009, p. 194).

Para quem acompanhou esse processo, esses tombamentos foram um respiro em meio a demolição da cidade e um marco na proteção do patrimônio, tanto pelo avanço em termos de área protegida, manchas urbanas, quanto pelo aspecto conceitual.

Além do Conjunto Arquitetônico de Tipologia de Influência da Comissão Construtora da Nova Capital, os demais conjuntos urbanos protegidos foram: Rua dos Caetés, Praça da Estação, Avenida Afonso Pena, Rua da Bahia, Praça da Liberdade, Praça da Boa Viagem, Avenida Carandaí e Avenida Alfredo Balena, Praça Hugo Werneck, Praça Floriano Peixoto, bairro Floresta e Lagoa da Pampulha. Outros tombamentos isolados e Áreas de Diretrizes Especiais – ADES) como Pampulha, Cidade Jardim, Santa Teresa, Venda Nova e Lagoinha, de interesse cultural, também foram contemplados. As intervenções nessas áreas protegidas deveriam então ser analisadas pela Secretaria Municipal de Cultura, e o grau de proteção, pelo CDPCMBH.

Em uma pesquisa sobre os perfis dos imóveis tombados, realizada em 2000, por Botelho e Andrade (2007), constatou-se que das 618 edificações tombadas, mais da metade (3/4) delas eram de propriedade particular, perfil distinto dos tombamentos federais, que predominam sobre as edificações públicas ou vinculadas a igrejas. Os tombamentos de edificações privadas atingiram os conjuntos do bairro Floresta, os da Comissão Construtora da Nova Capital e da Avenida Afonso Pena, em contraposição aos dos conjuntos da Praça Rui Barbosa e da Praça da Liberdade, que área de concentração de bens estatais.

O período em que ocorreu o maior número de tombamentos foi entre 1994 e 1996, ano em que houve uma atuação mais efetiva do Departamento de Memória e Patrimônio Cultural (DMPC), ainda vinculado à Secretaria Municipal de Cultura. Podemos comprovar esses números também em relação as casas que incluem essa pesquisa, cujos tombamentos, em sua maioria ocorrem nesse período.

Esses dados mostram que as políticas municipais de proteção do patrimônio foram eficazes na proteção de nosso patrimônio edificado privado no sentido de apoiar e dar as condições necessárias para a implementação de uma política de preservação urbana.

Em 1997, há uma queda no número de tombamentos, e, em 1998, um crescimento, que declina nos anos seguintes, por vários motivos, dentre eles a revisão dos processos de tombamentos ocorridos entre 1994 e 1996, além do arrefecimento da disposição em tomba, uma vez que os tombamentos dessas manchas urbanas já teriam permitido a proteção da memória arquitetônica da cidade (BOTELHO; ANDRADE, 2007, p. 95).

Vale ressaltar que os primeiros tombamentos ocorridos na capital estavam relacionados aos estilos arquitetônicos, inicialmente de fachadas e volumes, não contemplando os bens integrados. Por esse motivo, internamente, algumas edificações sofreram modificações e alterações, uma vez que o tombamento passa a ser integral⁶⁰ somente mais tarde. Segundo documento da PRAXIS Projetos e Consultoria, o tombamento integral passa a incidir progressivamente, sendo utilizado para proteger as edificações cujo interior possuía elementos artísticos singulares (PRAXIS, 1996, p. 12)

Ora, e as nossas pinturas murais decorativas? Será que houve uma preocupação por parte desses órgãos em proteger efetivamente esse bem integrado?

4.1.2 A invisibilidade das pinturas murais decorativas

Podemos afirmar que as pinturas murais decorativas foram desaparecendo com o passar do tempo, juntamente com as casas ecléticas que as abrigavam, ou através das demolições dessas edificações ou por sofrerem intervenções em seus aspectos originais, com a supressão ou recobrimento das pinturas. Retomando a pesquisa realizada por Menezes (1987), realizado na década de 1960, constatamos que já nessa época havia uma perda significativa desse patrimônio. Das 39 casas cadastradas, em 1954, que possuíam pinturas murais decorativas nas varandas e alpendres, restaram somente 10, em 1960, como já dito no capítulo 1.

Nessa época, alguns jornais mineiros, como o *Estado de Minas*, já alertavam quanto à necessidade de se preservar edificações como a casa da Rua da Bahia 1694, incluída no rol de

⁶⁰ Após a avaliação das edificações, as medidas de proteção adotadas, caso a caso, após o registro fotográfico foram: tombamento parcial – proteção incidente sobre partes ou aspectos do bem cultural analisado, nas seguintes modalidades: tombamento de fachada – proteção incidente sobre os planos da fachada dos edifícios; tombamento de volume – proteção incidente sobre todos os planos exteriores que conformam o edifício (fachada, telhado, etc.); tombamento de altimetria – trata-se de preservar a altura, isto é, a nova edificação deverá obedecer à altimetria tombada para que não desarmonize com o conjunto tombado. E por fim, a proteção incide sobre a totalidade do edifício, inclusive de seu interior. Essas especificações foram recomendadas pelo relatório elaborado e entregue para a Prefeitura de Belo Horizonte/ Inventário do Patrimônio Urbano e Cultural de Belo Horizonte, que se encontra arquivado na Diretoria de Patrimônio Cultural e Arquivo Público/DPCA.

edificações que seriam desapropriadas pelo estado e substituída por edificações públicas. Segundo o presidente do IPHAN na época, Roberto Lacerda, essa edificação tinha valor histórico regional e, portanto, deveria ser preservada como “uma das primeiras casas de Belo Horizonte e uma das últimas que estão de pé”.⁶¹

Já para o pesquisador e então professor da Escola de Arquitetura da Universidade Federal de Minas Gerais, Ivo Porto de Menezes, essa edificação deveria permanecer “em pé” por ter “pinturas sofisticadas”, símbolos de uma determinada época (Figura 243).

Figura 243 – Reportagem sobre a casa da Rua da Bahia, 1694



Fonte: Acervo IPHAN.

⁶¹ Trecho extraído do jornal *Estado de Minas* durante pesquisa realizada no Departamento de Documentação e Informação do IPHAN, em abril de 2019. A publicação não é datada, porém, nas informações que encontramos na reportagem, acredita-se que essa edificação deve ter sido demolida entre as décadas de 1960 e 1970.



Embora reconhecida por seu valor histórico e artístico, a casa da Rua da Bahia, 1694, foi demolida. Assim como essa, uma dezena de casas desapareceu. Casas como as do prefeito Dr. Bernardo Monteiro e do Dr. Arthur Guimarães, também citadas por Menezes (1987), possuíam forros e paredes decorados. Sobre elas, temos somente registros fotográficos.

Em busca de mais informações sobre as pinturas decorativas existentes na capital, além da pesquisa de Ivo Porto de Menezes (1987) voltamos para os dossiês de tombamentos dos conjuntos arquitetônicos da cidade, para verificar se havia alguma documentação que comprovasse a existência de pinturas decorativas nas edificações citadas e em outras edificações dentro do recorte temporal da pesquisa.

Em alguns dossiês de tombamento dos conjuntos urbanos, mais precisamente nas fichas cadastrais do Inventário de Bens Culturais Imóveis da Secretaria Municipal de Cultura, realizado em 1993 e incorporados nos dossiês de tombamento, encontramos alguns registros sobre a existência de pinturas decorativas nos interiores das casas, como nos dossiês de tombamentos do Conjunto Urbano da Floresta, da casa da Rua Sapucaí, 127, e da Rua Itajubá, 632, no dossiê da Tipologia de Arquitetura da Comissão Construtora da Nova Capital, da Rua Paraíba, 858, no dossiê do Conjunto Urbano da Praça da Liberdade, no dossiê de tombamento isolado da Villa Rizza e o da Rua Pium-í, 195.

Em ambos os dossiês citados, a menção sobre as pinturas decorativas é feita em um campo da ficha de inventário, denominado “Caraterísticas estilísticas/ornamentais”, como pode ser visto no exemplo abaixo, da casa da Rua Paraíba 858 (Figuras 244, 245 e 246).

Figura 244 – Ficha de inventário dos bens culturais imóveis

PREFEITURA DE BELO HORIZONTE SECRETARIA MUNICIPAL DE CULTURA DEPARTAMENTO MEMÓRIA E PATRIMÔNIO CULTURAL		
INVENTÁRIO DOS BENS CULTURAIS IMÓVEIS		
c:\wimword\comurb\isolados\ fichas		
LOCALIZAÇÃO 01. CONJUNTO ARQUITETÔNICO COM TIPOLOGIA DE INFLUÊNCIA DA COMISSÃO CONSTRUTORA DA NOVA CAPITAL 02. SEÇÃO: 005 QUARTEIRÃO: 016 LOTE: 015 INSC.: 001-2 03. ENDEREÇO Rua Paraiba, 858 04. PROPRIETÁRIO ATUAL Francisco S. de Paula 05. PRIMEIRO PROPRIETÁRIO Philomena de Paula Reis e Ana de Paula Maximiano		PROTEÇÃO 06. PROCESSO/DELIBERAÇÃO (número / data / publicação) 01.028561.97.88 07. NÚMERO DO TOMBO 08. PROTEÇÃO LEGAL <input type="checkbox"/> FEDERAL <input type="checkbox"/> ESTADUAL <input checked="" type="checkbox"/> MUNICIPAL 09. GRAU DE PROTEÇÃO <input type="checkbox"/> INTERESSE CULTURAL <input type="checkbox"/> REGISTRO DOCUMENTAL <input type="checkbox"/> TOMBAMENTO ISOLADO <input checked="" type="checkbox"/> TOMBAMENTO CONJUNTO 10. ABRANGÊNCIA DA PROTEÇÃO <input type="checkbox"/> INTEGRAL <input checked="" type="checkbox"/> FACHADA FRONTAL <input checked="" type="checkbox"/> FACHADA LATERAL <input type="checkbox"/> FACHADA POSTERIOR <input checked="" type="checkbox"/> VOLUME <input type="checkbox"/> ALTIMETRIA
IDENTIFICAÇÃO		
		
11. USO ORIGINAL Residencial 12. USO ATUAL Residencial 13. ARQUITETO Não identificado 14. CONSTRUTOR CCNC 15. PERÍODO SÉCULO: XIX ANO: Concluída em 09/09/1896 16. SISTEMA CONSTRUTIVO Alvenaria de tijolos, engradamento do telhado de madeira, esquadrias de madeira 17. VOLUMETRIA Um pavimento	18. FACHADA PRINCIPAL 18.1. Material de acabamento: <input checked="" type="checkbox"/> argamassa c/ pintura <input type="checkbox"/> cantaria <input type="checkbox"/> azulejo <input type="checkbox"/> ferro <input type="checkbox"/> madeira <input type="checkbox"/> vidro <input type="checkbox"/> outros 18.2. Cor predominante: Rosa 18.3. Aberturas Pavimento Térreo: portas: <input type="checkbox"/> originais <input checked="" type="checkbox"/> modificadas <input type="checkbox"/> substituídas janelas: <input checked="" type="checkbox"/> originais <input type="checkbox"/> modificadas <input type="checkbox"/> substituídas 18.4. Aberturas Outros Pavimentos: portas: <input type="checkbox"/> originais <input type="checkbox"/> modificadas <input type="checkbox"/> substituídas janelas: <input type="checkbox"/> originais <input type="checkbox"/> modificadas <input type="checkbox"/> substituídas 18.5. Obs.:	

Fonte: Diretoria de Patrimônio Cultural e Arquivo Público.

Figura 246 – Detalhe da ficha – Características estilísticas

24.6. Obs.:
25. INFORMAÇÕES COMPLEMENTARES
25.1. Intervenções (descrição/arquiteto/data): -1928 - Projeto de acréscimo de alpendre na lateral direita da edificação. - 1931/Agosto, modificação da entrada com alteração da fachada frontal na parte correspondente à varanda. -1931/ setembro, acréscimo nos fundos da edificação (sala, cozinha, banheiro e latrina). 1931/ outubro, modificação no corte do telhado. Todas as reformas são assinadas por Victor Renault Coelho, e consta como proprietária a Sra. Philomena de Paula Reis e Anna Paula Maximiano.
25.2. Restaurações (descrição/restaurador/data):
26. CARACTERÍSTICAS ESTILÍSTICAS/ORNAMENTAIS: Edificação de uso original residencial unifamiliar, com características estilísticas típicas do período eclético. Construída no final do século XIX, desenvolve-se em pavimento único, no alinhamento do passeio e com afastamentos laterais, possui como características estilísticas a fachada frontal ornamentada, com dois vãos de verga em arco pleno, com sobreverga em relevo, pintada em argamassa na cor branca. As laterais dos vãos possuem frisos horizontais em relevo. Nas laterais da fachada em pano em relevo possui ornamentação em motivos geométricos. O coroamento é feito em platibanda decorada em cimalthas, chapéu em telhas cerâmica e ladeada por dois elementos com topo em arco rebatido. O acesso é feito pela lateral direita da casa, onde o vão apresenta verga em arco pleno ladeado por falsos pilares de ceção circular, com capitel com volutas a feição de capitel jônico e com friso pintado na cor branca. Pode-se observar na sala de visita uma pintura, característica dos primeiros anos da Capital. É uma “estampilha” que merece ser cadastrada e conservada. Tem-se mais 2 exemplares com mesma tipologia de fachada: Tomé Souza 578 e r. Ceará 1152.
27. DADOS HISTÓRICOS: A edificação teve todos os projetos de reforma assinados por Victor Renault Coelho.

Fonte: Diretoria de Patrimônio Cultural e Arquivo Público.

Uma observação que nos chamou atenção durante essa investigação foi a observação feita pelo analista de patrimônio, Carlos Henrique Bicalho, em 2001, sobre a intervenção sofrida pela edificação da Rua Sapucaí, 127, no bairro Floresta. Durante a visita de fiscalização, contatou-se que a edificação havia sido alugada por um inquilino, que dizia desconhecer as regras de proteção de bens tombados, o que resultou na cobertura das pinturas decorativas originais de época com tinta branca. Essa ação de fiscalização foi feita graças a uma denúncia anônima, portanto, sujeita a ficar impune tanto pela autorização dada ao inquilino pelo proprietário na execução das alterações, como pela ausência de uma fiscalização regular nos imóveis tombados (Figuras 247 e 248).

Figura 247 – Pinturas originais da casa da Rua Sapucaí, 127



Fonte: Dossiê de tombamento do conjunto Urbano do Bairro Floresta. Processo nº 01.106250.95/57. 1996.

Figura 248 – Após intervenção do inquilino



Fonte: Dossiê de tombamento do conjunto Urbano do Bairro Floresta. Processo nº 01.106250.95/57. 1996.

Também incorporado a esse dossiê, encontramos uma ficha denominada Inventário de Bens Integrados, elaborada pelo Departamento de Memória e Patrimônio Cultural, utilizada para realizar a fiscalização da casa em questão. Nessa ficha há uma descrição detalhada das pinturas murais decorativas, sua localização no imóvel, a técnica e materiais utilizados, além da menção sobre o possível autor das pinturas.

No parecer enviado ao Conselho Deliberativo do Patrimônio Cultural, em 2001, o fiscal chama a atenção sobre a necessidade da realização de um levantamento/inventário dessa produção artística existente na cidade e solicita que esses bens integrados sejam incluídos nas políticas de preservação do patrimônio. Após reunião do Conselho, realizada em 11 de dezembro de 2001, a deliberação nº 007/2001 aprovou o tombamento provisório dos bens integrados – pinturas murais internas e alpendres – do bem cultural acima citado.

Após a leitura dos dossiês dos Conjuntos Urbanos da Praça da Liberdade e Avenida João Pinheiro e Adjacências; Conjunto Arquitetônico de Tipologia de Influência da Comissão Construtora da Nova Capital; Conjunto Urbano da Floresta; Conjunto Urbano da Av. Carandaí e Alfredo Balena; Conjunto Urbano Rua da Bahia e adjacências; Tombamentos isolados (Villa Rizza e Casa das Grades ou Carambolas), observamos que só há registros de pinturas murais decorativas quando há, de fato, algum tipo de intervenção: quando as edificações são tombadas; quando tem um significado como bem cultural de valor excepcional, como o caso da Rua Aimorés, 1486, bairro de Lourdes; ou quando sofrem intervenções e estas geram denúncia anônima, como o caso da Rua Sapucaí, 127, bairro da Floresta. Nesse contexto, questiona-se: porque as pinturas murais decorativas, sendo uma característica do estilo eclético, não foram catalogadas e protegidas?

Hoje, mesmo sendo protegidas por estarem incluídas no tombamento integral da edificação, as pinturas murais decorativas ainda permanecem à mercê das intervenções realizadas pelos proprietários. A não valorização das mesmas pelos responsáveis por sua preservação decorre não só do desconhecimento dos técnicos e da sociedade, mas por ainda permanecerem invisíveis aos olhos de quem as deveriam proteger.

4.2 Patrimônio público x patrimônio privado: algumas questões sobre o tombamento

Voltando um pouco à questão do tombamento, que é uma das formas de proteção de um bem cultural, sabe-se que o ato de tomar é responsabilidade do Poder Público, e acontece por meio de um processo administrativo, com a possibilidade de ser contestado pelo proprietário. O tombamento tem sido considerado, tanto pelo poder público quanto por grupos sociais, a consagração do valor cultural de um bem (FONSECA, 2017, p. 192). Porém, o tombamento, umas das práticas mais significativa da política de preservação no Brasil, constitui um campo, muitas vezes de confronto entre partes envolvidas, em que ficam explicitadas os sentidos de preservação dos vários atores ligados a preservação do patrimônio.

Assim sendo, o tombamento foi apropriado pela sociedade de duas formas: uma positiva e outra negativa (FONSECA, 2017). Para os grupos menos favorecidos, o tombamento significa, muitas vezes, benefícios de ordem material e simbólica, além de demonstração de poder político, como, por exemplo, os tombamentos ocorridos de comunidades quilombolas (Serra da Barriga, em Alagoas) ou em terreiros de candomblé, na Bahia, conduzidos por grupos vinculados a causas dos negros. Em algumas cidades históricas, o aumento do turismo está vinculado à manutenção da feição tradicional, como Tiradentes, em Minas Gerais, cujo tombamento traz ganhos econômicos para uma parcela da cidade, ou no caso do Pelourinho, na Bahia, que a princípio trouxe ganhos para a cidade, porém perdas para os moradores de menor renda que moravam naquele lugar.

Entretanto, o tombamento impõe ao bem restrições vinculadas ao uso do imóvel, como mercadoria, o que pode gerar consequências consideradas negativas a determinados setores da sociedade, como para as classes média e alta, os proprietários de edificações em áreas urbanas históricas, além, é claro, para os empresários da construção civil.

Citamos aqui o que ocorreu em 1996, quando o Conselho de Patrimônio aprovou a delimitação do perímetro de proteção do bairro da Floresta, bairro de classe média tradicional, que permaneceu em boa parte poupado da especulação imobiliária. Após alguns dias, ocorreu uma mobilização de parte dos moradores, juntamente com dois vereadores, solicitando a impugnação dos tombamentos. Dos 319 bens arrolados, apenas seis foram integralmente tombados (bens públicos), 114 declarados de interesse cultural e 113 parcialmente tombados (fachadas e volumes). Esse exemplo mostra a dificuldade de se executar tombamentos em áreas de interesses especulativos imobiliários, juntamente com a falta de informação e envolvimento dos interessados (CUNHA, 1997, p. 95).

Outro aspecto que a sociedade supõe que seja negativo são as restrições a alterações e intervenções no bem patrimonial privado. O fato de as alterações terem que passar pelos órgãos

públicos responsáveis pelo tombamento da edificação limita a intervenção do proprietário em seu próprio bem, diferente das intervenções irregulares e clandestinas que ocorrem em imóveis sem tombamento. Outro fator dificultador é o desconhecimento sobre as políticas municipais de tombamento, que hoje permitem incentivos como isenção de Imposto sobre a Propriedade Predial e Territorial Urbana – IPTU e a Transferência do Direito de Construir – TDC.

Há também uma crença que a edificação perde valor de venda ao ser tombada. Ora, conforme dito anteriormente, casos como ocorreram com o bairro de Santa Teresa, em Belo Horizonte, desmontam essa suposição. Hoje, vários imóveis tombados localizados em áreas nobres da cidade são vendidos pelo valor de mercado, como podemos ver o exemplo da casa da Rua Aimorés, 628, no bairro dos Funcionários, em estilo eclético de tipologia de influência da Comissão Construtora da Nova Capital.

É preciso que a sociedade e o proprietário do imóvel tombado se conscientizem de que esse patrimônio possui um significado para a coletividade, pois é portador de valores que nos permitem rememorar e nos inserir na história da cidade, além de produzir em nós o sentimento de pertencimento e de identidade com aquele lugar. Para que isso seja possível, devemos lançar mão da educação patrimonial como aceleradora dessa consciência. Além disso, as modificações numa edificação devem ser sempre mediadas por conselhos de patrimônio, que irão deliberar sobre as alterações, de acordo com critérios determinados.

Vinculado ao significado de um bem tombado para a sociedade está o fato de que após o tombamento do imóvel, este passa a ser um bem público, porém, muitas vezes, não pode ser acessado pela comunidade. Uma das perguntas que fazemos é: como tornar os bens patrimoniais privados tombados em acessíveis ao público? Em relação aos bens que têm pintura decorativa na varanda, que ficam no limiar entre o público (o que se vê da rua) e o privado (que se vê dentro), como fazer? E as pinturas decorativas internas, que permanecem privadas, e de difícil acesso ao público em geral?

Segundo Paiva e Souza (2018), o acesso físico ao patrimônio tombado vai variar de acordo com seu status, se é público ou privado. No caso do patrimônio público, a administração pública deve garantir e regulamentar o acesso das pessoas à edificação, como ocorre no Palácio da Liberdade, em Belo Horizonte, que, uma vez por mês, de forma gratuita, oferece visitas guiadas, embora ainda de alcance restrito. Já no patrimônio privado, o acesso e fruição perpassam por, e devem ser compatíveis, com o direito de propriedade e o direito de intimidade dos proprietários que residem na edificação.

Seria possível conciliar o desejo público de conhecer e acessar o bem patrimonial privado sem que o direito do proprietário seja violado ou que coloque em risco sua privacidade?

Paiva e Souza (2018) sugerem que se faça um acordo com os proprietários, permitindo, por exemplo, a visitação pública em determinadas datas, através de visitas guiadas, ou até mesmo a desapropriação do imóvel, para garantir a sua fruição coletiva. Para nós, a educação patrimonial seria um recurso imprescindível na aceleração da tomada de consciência desse patrimônio.

Segundo a Castriota (1992), anteriormente, a postura em relação ao patrimônio era mais restrita – fiscalizar, restaurar e conservar –, hoje, não é possível exercer esse tipo de controle esclarecido sobre tão imenso domínio, uma vez que a concepção de patrimônio cultural se encontra ampliada e o patrimônio edificado inserido em um contexto de estratégias de preservação, fundadas na construção do patrimônio ambiental urbano (CUNHA, 1997, p. 85).

Portanto, formas de acessibilidade aos bens devem ser pensadas e aplicadas.

4.3 Ferramentas de difusão atuais de Bens Imóveis Tombados: Inventário e Guia de Bens Tombados

Podemos dizer que a salvaguarda de um patrimônio, antes de tudo, perpassa pelo seu conhecimento, por sua valorização, pela sua apropriação e também por seu acesso e difusão. Essas são algumas condições para que ele seja preservado. Para isso, contamos com algumas ferramentas, como o inventário, que segundo Castriota (2009, p. 190), é uma ferramenta que vem sendo utilizada desde a década de 1930, quando da criação do Serviço de Patrimônio Histórico e Artístico Nacional. O inventário e o patrimônio andam de mãos dadas e, de acordo com Lia Motta,

Inventariar é, pois, construir um saber, por meio de conhecimento que os suportes expressivos de qualquer manifestação cultural informam sobre ela, mas sempre numa relação dialética com o que os homens desejam se perguntar sobre o mundo e sobre o seu modo de estar nele (MOTTA, 2016, p. 6).

Castriota (2009, p. 193) pontua que com a realização de inventários é possível elaborar propostas de preservação integrada, como as políticas urbanas do município, como ocorreu com o IPUCBH, que, associando pesquisa documental e trabalho de campo, elaborou um diagnóstico de localidades (Bairro Floresta, Lagoinha, Primeiro de Maio e Avenida Raja Gabaglia), tendo em mãos aspectos ligados à arquitetura, à história, à sociologia, à antropologia e aos fatores econômicos, isto é, o patrimônio registrado em seu sentido mais amplo e que poderá servir de base para planejamentos futuros, tendo em vista a particularidade de cada objeto pesquisado.

Desses quatro inventários realizados, o do bairro da Floresta e do bairro da Lagoinha, eles tiveram desdobramentos (CASTRIOTA, 2009). O da região da Floresta permitiu que o bairro conservasse parte importante do seu patrimônio arquitetônico, associado à valorização imobiliária da região; o da Lagoinha,⁶² apesar das intervenções viárias que sofreu ao longo dos anos, resiste e resistiu através da manutenção de sua herança enquanto bairro de origem operária, que guarda até hoje seus serviços tradicionais, permitindo o mapeamento não só da arquitetura, mas também das manifestações socioculturais existentes na região.

Uma outra forma de apresentação ao público dos bens tombados no município é o Guia de Bens Tombados de Belo Horizonte, elaborado por Péricles Antônio Mattar e organizado por Maria Ângela Reis Castro, com a colaboração da Gerência de Patrimônio Histórico e Urbano da Prefeitura de Belo Horizonte, do Instituto dos Arquitetos do Brasil, em Minas Gerais, do Arquivo Público Mineiro, do Arquivo Público de Cidade de Belo Horizonte, Conselho Nacional Científico e Tecnológico – CNPq. Sua primeira edição impressa foi em 2006, tendo se esgotado rapidamente. O objetivo desse guia é apresentar à comunidade os conjuntos urbanos e suas edificações, protegidos por tombamento principalmente a nível municipal, bem como a nível estadual e federal, e socializar as informações que, até então, estavam restritas aos órgãos de preservação de forma dispersa, desconhecida da cidade e dos cidadãos comuns.

Nesse sentido, conforme aponta Péricles Antônio Mattar de Oliveira (2006, p. 5), a sistematização das informações permite que essa lacuna seja preenchida. Assim, no momento em que o patrimônio imaterial vem se efetivando, é necessário que o patrimônio material – seja ele urbano, edificado ou arquitetônico – seja conhecido por sua comunidade.

No Guia de Bens Tombados, versão impressa, as edificações são apresentadas de acordo com sua localização dentro dos Conjuntos Urbanos. Na apresentação desses conjuntos há uma “evocação”, conforme Maria Ângela Reis de Castro (2006), que seria um texto introdutório sobre o bairro ou região, sua história e plano original, sua toponímia, explicando a origem do nome do bairro, a descrição da imagem e seu contexto urbano. Logo em seguida, há a relação de bens tombados, com registro fotográfico, algumas características mais importantes, como uso original, uso atual, tipo de tombamento (fachada e volumes), a data do tombamento, o nome do arquiteto, o nome do construtor, o estilo arquitetônico e a data da construção da edificação,

⁶² No capítulo 3 do livro *Patrimônio Cultural Conceitos, Políticas, Instrumentos*, Leonardo Castriota discute as diversas perspectivas contemporâneas para as políticas de patrimônio e os instrumentos utilizados para responder à expansão do conceito de patrimônio. Dentre esses instrumentos, destaca-se o inventário enquanto instrumento de diagnóstico interdisciplinar, junto com os registros culturais, materiais e imateriais, com capacidade de levantar dados e bases seguras para o planejamento urbano de determinadas áreas da cidade. Castriota (2009) faz, ainda, uma explanação sobre o Projeto Lagoinha e seus desdobramentos.

além de um conjunto específico sobre bens tombados isoladamente. Nessa catalogação, podemos encontrar bens urbanísticos, como praças e matas, bens artísticos, como esculturas, pinturas, presépios e manifestações culturais religiosas. Essa publicação tornou-se uma importante ferramenta de educação patrimonial.

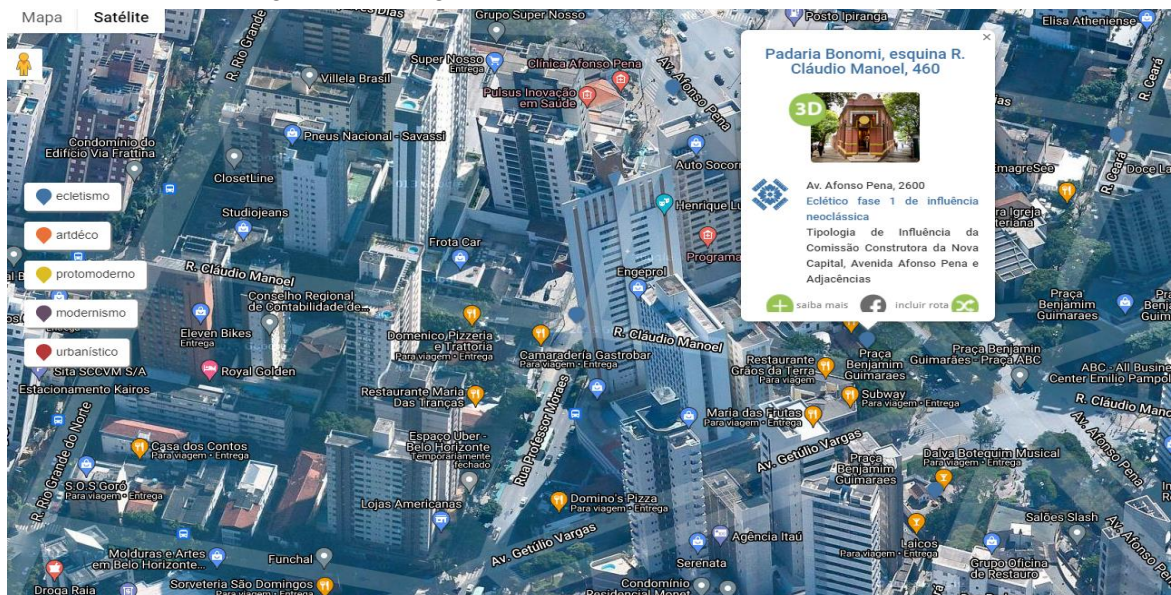
Após a edição do primeiro guia, ele foi reeditado em uma plataforma digital,⁶³ pela EquipeB Arquitetura, com o patrocínio da Lei de Incentivo à Cultura e do Conselho Nacional Científico e Tecnológico – CNPq, desenvolvido entre 2011 a 2015.

Diante desse panorama, e com os conhecimentos acumulados sobre metodologia e técnica relacionados ao patrimônio e à tecnologia de informação, o grupo interdisciplinar organizado e propositor do Guia do Bem propôs uma versão atualizada e digital desse livro, visando proporcionar maior acessibilidade e difusão das informações sobre o patrimônio arquitetônico do município de Belo Horizonte. O "Banco de Dados Digital e Guia Online de Bens Tombados de Belo Horizonte" engloba a pesquisa, a organização e a apresentação de todos os bens arquitetônicos tombados do município nas instâncias municipal, estadual e federal, por meio de um website com plataforma interativa (NASCIMENTO *et al.*, 2015, p. 5).

No mapa da cidade, cada edificação tombada é associada a um ícone, de acordo com a classificação do seu estilo arquitetônico, e marca sua posição geográfica no mapa. Pode-se acessar informações técnicas, históricas e o registro fotográfico de cada um dos bens, sendo que alguns possuem modelo 3D realista, em que se pode navegar pelo exterior da edificação, conforme explicado no texto de apresentação do Guia e como pode ser visto nas figuras abaixo (Figuras 249 e 250).

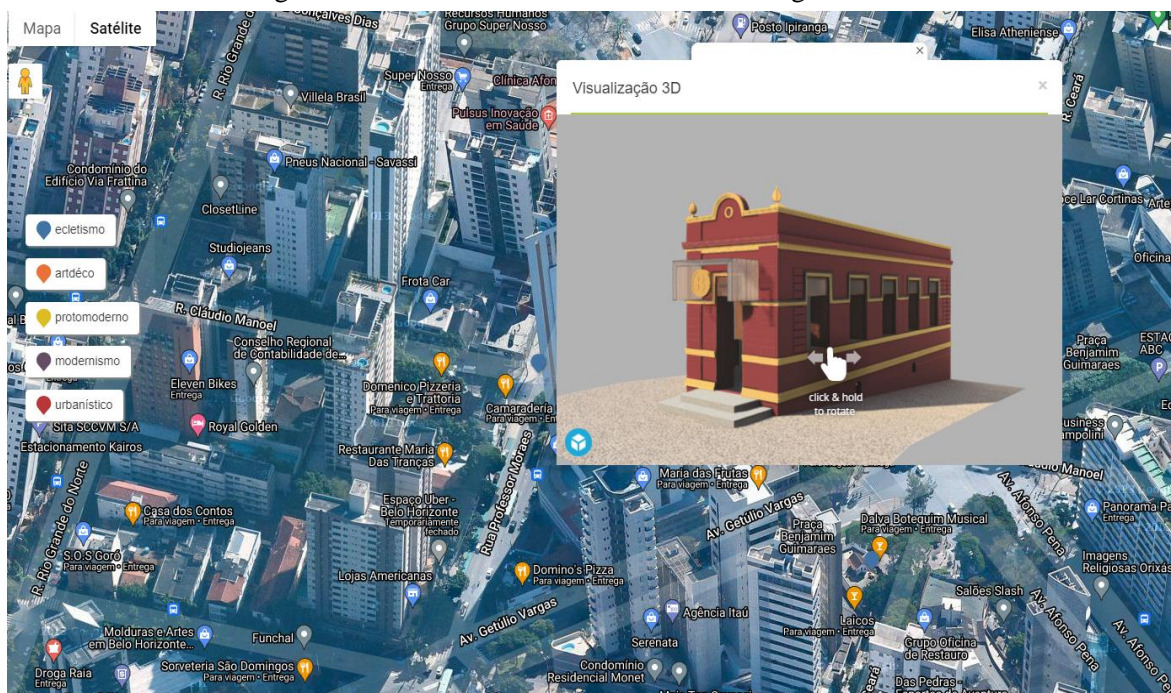
⁶³ Para saber mais sobre esse projeto, acesse: <<https://www.equipeb.arq.br/projects/guia-do-bem>>.

Figura 249 – Página de acesso ao Guia de Bens Tombados



Fonte: Guia do Bem. Disponível em: <<https://guiadobem.org>>. Acesso em: 29 maio 2021.

Figura 250 – Guia de bens tombados com imagem em 3D



Fonte: Guia do Bem. Disponível em: <<https://guiadobem.org>>. Acesso em: 29 maio 2021.

Segundo os autores, a plataforma on-line visa alcançar um maior público, ampliando a difusão e o conhecimento dos bens tombados na sociedade, dando suporte para pesquisas patrimoniais, ajudando a compreender os processos de ocupação da cidade e a conhecer os estilos arquitetônicos, contextualizando histórica e temporalmente os bens em questão. (NASCIMENTO, *et al.* 2015, p. 17).

4.4 Propostas para divulgação e acesso as pinturas murais decorativas como ferramenta de preservação

Propomos aqui, duas formas de acesso e divulgação das pinturas murais decorativas encontradas nas edificações tombadas pelo patrimônio, visando ampliar o conhecimento desses bens integrados pela sociedade e pelos atores responsáveis por sua preservação. O primeiro trata da catalogação dessa produção artística, característica do estilo arquitetônico que predominou entre o final do século XIX e início do século XX, na cidade de Belo Horizonte. A segunda proposta é a inserção das pinturas murais decorativas no Guia de Bens Tombados on-line, conforme exposto na sequência.

4.4.1 Catalogação

O Inventário do Patrimônio Urbano e Cultural – IPUC BH, os dossiês de Tombamentos da Diretoria de Patrimônio Cultural e Arquivo Público, a relação dos bens inclusos no Guia de Bens Tombados, além da pesquisa de Ivo Porto de Menezes e da catalogação (registro fotográfico) do Laboratório Sylvio de Vasconcelos, são alguns caminhos para a construção da catalogação das pinturas murais decorativas na capital.

Na DPCA encontramos uma ficha de inventário da Gerência de Patrimônio Histórico Urbano – SMRU, antigo Departamento de Memória e Patrimônio Cultural da Prefeitura de Belo Horizonte, denominada Inventário dos Bens Culturais Imóveis e Integrados, posteriormente denominado Inventário de Bens Culturais Integrados.

Esta ficha, presente nos dossiês de tombamento da DPCA, mais precisamente nas casas da Rua Sapucaí, 127, e na da Rua Itajubá, 632, que sofreram intervenções de restauro em suas pinturas murais decorativas, encontramos informações detalhadas que ajudaram muito na realização desta pesquisa e da ficha proposta (Anexo H).

Baseado nesses dois documentos, o dossiê de tombamento e a ficha de inventário, propomos a criação de uma ficha de catalogação desses bens integrados, pinturas murais decorativas, visando à construção de um banco de dados sobre essa produção artística. Por meio desse banco de dados, acreditamos que as informações produzidas serão de grande valia no conhecimento e na preservação desse patrimônio.

Para construir essa ficha, usamos como exemplo a edificação da Rua Sapucaí, nº 127, no bairro Floresta, uma vez que as informações sobre as pinturas murais decorativas estão disponíveis no dossiê de tombamento do imóvel – DPCA e foi possível realizar os registros fotográficos das pinturas *in loco*.

Dividimos a ficha em campos destinados aos dados sobre a edificação e das pinturas murais decorativas, sendo:

Campo 1 – Dados de identificação da edificação;

Campo 2 – Característica estilística da edificação;

Campo 3 – Dados históricos;


Campo 4 - Características estilística das pinturas murais decorativas;

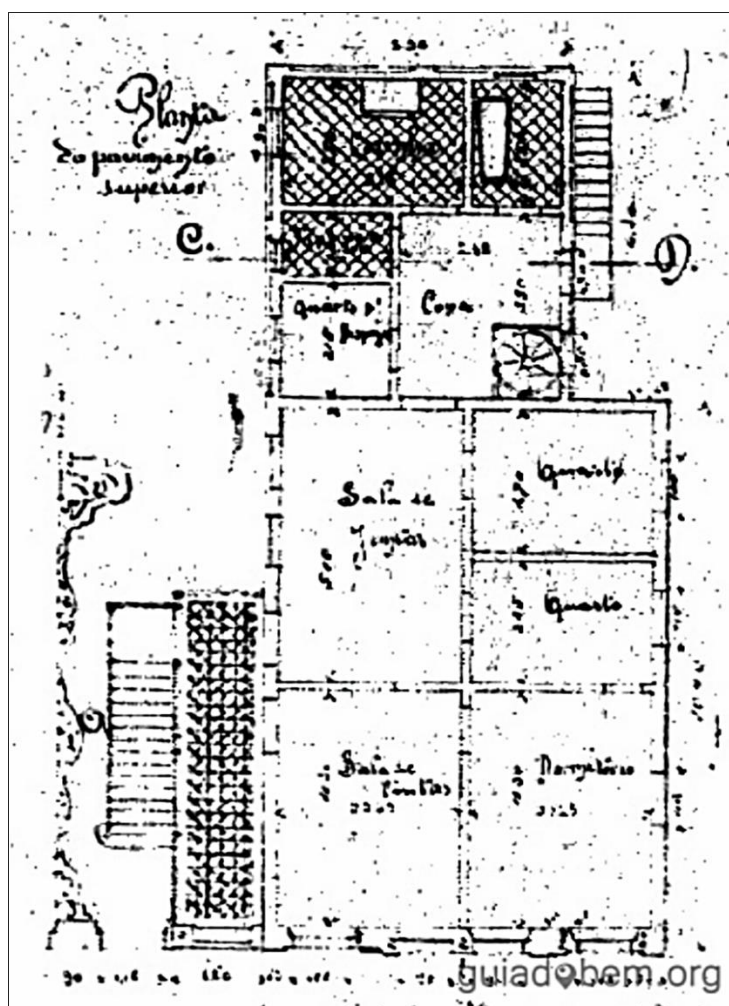
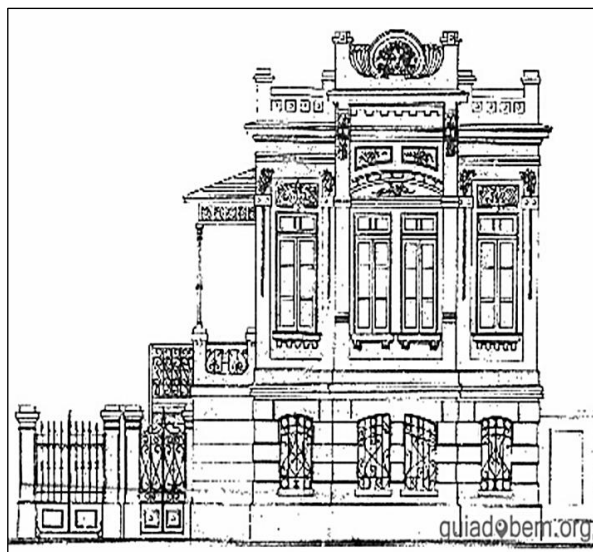
Campo 5 – Estado de conservação

Campo 6 – Atualização sobre estado de conservação – vistorias

Campo 7 – Referências documentais.

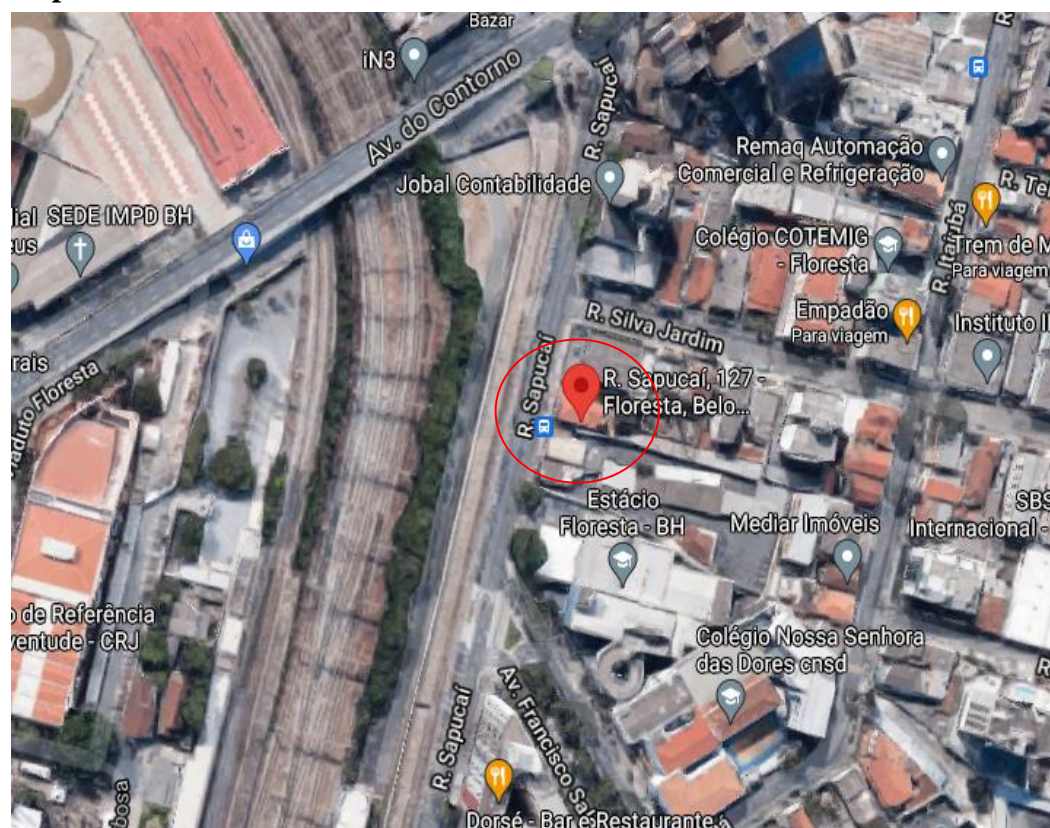
Ficha de Catalogação de Bens integrados: proposta para documentação

Ficha de Catalogação – Bens Integrados		N 01
1. Identificação		
Edificação: Conjunto Urbano da Floresta Tipo: Casa Endereço: Rua Sapucaí, 127 Localização: Lote 011/012/13 Quarteirão: 002 Secção: XVI Secção urbana		
Data de construção: 1922	Documentação fotográfica 	
Arquiteto: Luiz Olivieri		
Construtor: Luiz Olivieri		
Mestres artistas: Atribuída a Luiz Olivieri		
Estilo: Eclético fase 1 de influência neoclássica		
Uso original: Residência unifamiliar		
Uso atual: Comercial		
Primeiro proprietário: Não identificado		
Proprietário atual: Instituto Flávio Gutierrez		
Bem integrado: Pinturas murais decorativas nas varandas e alpendres e no interior do imóvel		
Proteção existente: Deliberação em 16/10/1996. Publicação em 18 de novembro de 1994		
Tombamento: (x) Municipal () Estadual () Federal		
Tipo de tombamento: Fachadas e volumes		
Tombamento de bens integrados: Processo 01.129.881.01.37		
Tombamento da edificação: Processo: 01.106.250.95/57		
Uso atual do bem: (x) Ocupado () Desocupado () Abandonado		

Planta da edificação

Fonte: Guia do Bem. Disponível em: <guiadobem.org>. Acesso em: 18 maio 2021.

Mapa aéreo



Fonte: Reprodução feita por meio do Google Maps.

2. Característica estilística

Construída em 1922, a edificação acompanha as características do ecletismo, podendo se encaixar no modelo da casa tipo D, que correspondia a um modelo mais luxuoso e sofisticado, apresentando quatro janelas na fachada principal, alpendre lateral amplo e porão habitável. No interior da edificação, pinturas murais decorativas em padrões diversos, tratamento que caracteriza o estilo de época do ecletismo, que não só através das fachadas, mas também da decoração interna, mostravam a posição do proprietário na sociedade. As sofisticações das pinturas refletem-se não só nas paredes, mas nas esquadrias de madeira que recebem pintura imitação de pinho de Riga. Acredita-se que as pinturas foram realizadas pelo próprio Luiz Olivieri, que, além de arquiteto, era pintor. Além da excelência na decoração, a edificação apresenta sofisticação nos elementos decorativos da fachada frontal. A edificação é considerada por Ivo Porto de Menezes como um dos exemplares histórico arquitetônico, testemunho da formação urbanística, histórico e social do bairro Floresta.

3. Dados históricos

O projeto é de autoria do italiano Luiz Olivieri, desenhista, escultor e pintor, que integrou a Comissão Construtora da Nova Capital, na qual ocupou o cargo de desenhista da 7ª Divisão (Edificações Públicas). Além dessa edificação, Luiz Olivieri foi responsável por diversas obras na cidade de Belo Horizonte, dentre as quais destacamos o Palacete Dantas (1915), o Edifício da Estação Central do Brasil (1920/1922), além das edificações particulares, como as da Rua Timbiras, 1228 (1898) e a de número 1605 (1904), hoje ocupada pelo Núcleo de Estudos Teatrais – NET.

4. Características estilística das pinturas murais decorativas

Alpendre 01

Categoria: Pintura mural

Material: Têmpera

Técnica: Pintura artística

Data: 1922

Painel 1



Fonte: linktr.ee/casasdebh

O painel encontra-se protegido por tapume, uma vez que sofre ações do tempo e pela proximidade com a rua.

Estado de conservação: (x) Bom () Regular () Péssimo

Painel 02

Fonte: Acervo da autora.

O segundo painel apresenta motivos florais, com vaso em tom de azul, sendo a base em volutas e folha de acanto estilizado.

Estado de conservação: (x) Bom () Regular () Péssimo

Painel 03

Fonte: Acervo da autora.

O terceiro painel apresenta motivos florais que parecem descer pela parede, em tons de azul. Os painéis estão emoldurados por faixas lisas em tons de verde.

Estado de conservação: () Bom (x) Regular () Péssimo

Sala de estar

Categoria: Pintura mural

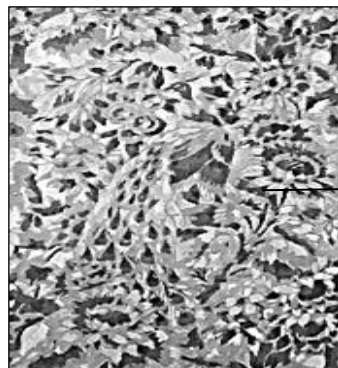
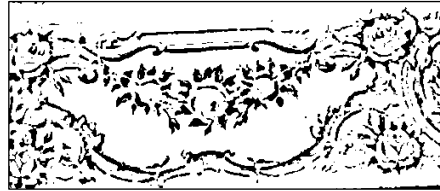
Material: Têmpera a óleo

Técnica: Pintura a molde (estêncil e estampilha) e pintura artística.

Data: 1922

Descrição: Base da alvenaria em tons de vinho, com painéis com motivos de flores e pavões, delimitados por molduras lisas, também na cor vinho. Apresenta barrado superior, acima da altura das portas, em guirlandas de rosas entre medalhões, que retratam paisagens naturais brasileiras emolduradas por rocalhas.

Estado de Conservação: (x) Bom () Regular () Pésimo



Pavão

Fonte: Acervo da autora.

Sala de jantar**Categoria:** Pintura mural**Material:** Têmpera**Técnica:** Pintura a molde (estêncil e estampilha) e pintura imitação de madeira (Pinho de Riga)**Data:** 1922**Descrição:** Pintura em molde (estêncil) em base de alvenaria na cor verde. Barrado inferior com pintura imitação de madeira (Pinho de Riga) até a altura do peitoril da janela. Acima do barrado, um painel com motivos fitomorfos e zoomorfos (palmeiras e maritacas) em tons de verde. No barrado superior, guirlandas de flores e folhas (uvas, pinhas), que simboliza fartura.**Estado de Conservação:** (x) Bom () Regular () Péssimo





Fonte: Acervo da autora.

Quarto 1

Categoria: Pintura mural

Material: Têmpera

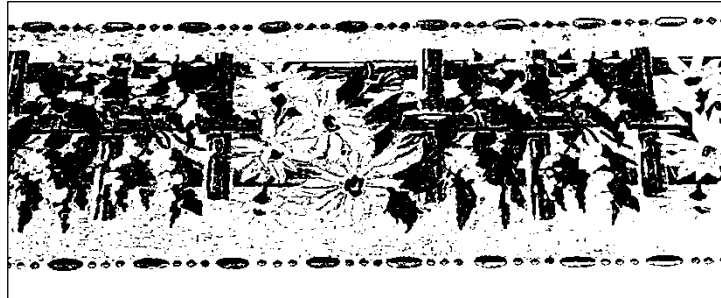
Técnica: Pintura a molde (estêncil e estampilha)

Data: 1922

Descrição: Base da alvenaria em tons de amarelo, com faixas verticais de margaridas brancas, que arrematam as laterais dos vãos. Entre as faixas verticais, painéis em tons de amarelo ouro, com motivos fitomorfos também em tons de amarelo. No barrado superior, margaridas brancas e cachos de uva, sob uma cerca de madeira.

Estado de conservação: (x) Bom () Regular () Péssimo





Fonte: Acervo da autora.

Quarto 2

Categoria: Pintura mural

Material: Têmpera

Técnica: Pintura a molde (estampilha e estêncil)

Data: 1922

Descrição: Alvenaria em tons de azul, com um grande pano de parede cinza azulado, com motivos fitomorfos, também em tons de azul mais escuros (tom sobre tom), delimitados por pintura lisa. No barrado superior, em tom de verde, guirlandas com margaridas brancas, rosas e folhas que arrematam o painel.

Estado de conservação: (x) Bom () Regular () Péssimo





Padrão

Fonte: Acervo da autora.

Quarto 3

Categoria: Pintura mural

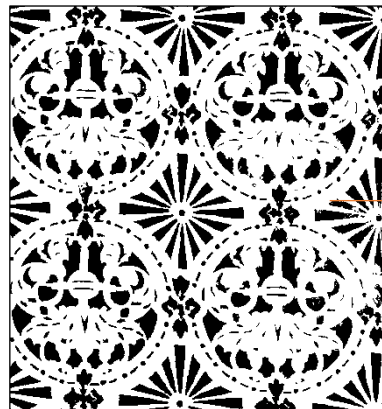
Material: Têmpera

Técnica: Pintura a molde (estêncil e estampilha)

Data: 1922

Descrição: Base de alvenaria em tom de rosa, com padrões que imitam tecido em tons mais escuros que o fundo, delimitados por uma faixa em tom de terra. No barrado superior, guirlanda com rosas amarelas e brancas e folhagens.

Estado de conservação: (x) Bom () Regular () Péssimo



Padrão

Fonte: Acervo da autora.

Copa**Categoria:** Pintura mural**Material:** Têmpera**Técnica:** Pintura imitação de madeira e estampilha**Data:** 1922**Descrição:** Base da alvenaria em tom de rosa, sendo no terço inferior, até a altura do peitoril da janela, pintura imitação de madeira. No barrado superior, estampilha em motivos florais, com laços de fitas e rendas, ao redor da estampa.**Estado de conservação:** (x) Bom () Regular () Péssimo

Fonte: Acervo da autora.

Banheiro**Categoria:** Pintura mural**Material:** Têmpera**Técnica:** Pintura a molde e estampilha**Data:** 1922**Descrição:** Base da alvenaria em tons de cinza. Possui azulejo liso em dois terços da parede, arrematado por uma faixa com pinturas que representam cisnes em um lago. Percebe-se uma repetição na disposição dos desenhos, o que sugere ter sido executada por molde e complementadas a mão livre. No barrado superior, estampilha com motivos fitomorfos.**Estado de conservação:** (x) Bom () Regular () Péssimo



Fonte: Acervo da autora.

Alpendre 2

Categoria: Pintura mural

Material: Têmpera

Técnica: Pintura

Data: 1922

Descrição: No primeiro painel, pintura com motivo de paisagem natural, em que se vê montanhas e, no plano principal, plantas e flores, que estão sob um suporte de madeira. O painel é emoldurado por faixa lisa na cor verde. No barrado inferior, pintura imitação de mármore, com veios e linhas em tons de marrom. Ao lado desse painel, um painel com representação de uma ânfora com flores e folhas. O terceiro painel, uma pintura de paisagem, sendo que, no primeiro plano, há a imagem de uma árvore.

Estado de conservação: (x) Bom () Regular () Péssimo





Fonte: Acervo da autora.

5. Conservação

Histórico de intervenção:

Data: 2001

Em 2001, o proprietário da edificação autorizou o inquilino a realizar uma intervenção no imóvel, a fim de adaptá-lo para uma exposição. Inadvertidamente, o inquilino recobriu as pinturas originais com tinta branca. Ao ser advertido pela então Gerência de Patrimônio Histórico – GPH, o proprietário foi notificado e foi solicitado um laudo técnico para uma restauradora, formada pelo Centro de Conservação e Restauração de Bens Móveis da UFMG – CECOR. Após o laudo, constatou-se que a tinta branca ao ser removida poderia causar danos na pintura original, uma vez que a pintura original era a base de água e sem proteção de camada de verniz. Após o parecer da restauradora, os fiscais da GPH solicitaram ao Conselho Deliberativo do Patrimônio que definissem o grau de proteção das pinturas decorativas, para que os procedimentos restaurativos pudessem ser adotados. Essa foi a primeira vez que tais pinturas receberam esse tipo de intervenção danosa.

Restaurador responsável: sem registro

Data: 2011

Intervenções: Após a venda do imóvel para o Instituto Flávio Gutierrez, em 2011, foram executadas a restauração da edificação e das pinturas murais decorativas pelo Grupo Oficina de Restauro. Além da intervenção sofrida em 2001, a edificação apresentava ação de umidade (devido às chuvas) em alguns cômodos, por entrada de água pelo telhado e janelas da fachada. A intervenção nas pinturas foi feita com o objetivo de remover a tinta branca que permaneceu sobre a pintura original, desde 2001. Após remoção, as pinturas passaram por fixação e complementação das lacunas, além de receberem verniz de proteção.

Data: 2018

Bom estado de conservação, com pequenas perdas de pinturas localizadas nas quinas das paredes e abaixo das janelas frontais, por excesso de umidade proveniente de chuvas na fachada.

6. Atualizações sobre o estado de conservação

Data: [data da vistoria]

Responsável: [restaurador responsável]

Estado de Conservação:

Bom - Sem alterações no suporte e na camada de pintura

Regular - Leves alterações no suporte e na camada de pintura

Péssimo - Perda da função do suporte e danos na camada de pintura

Fontes de referência:

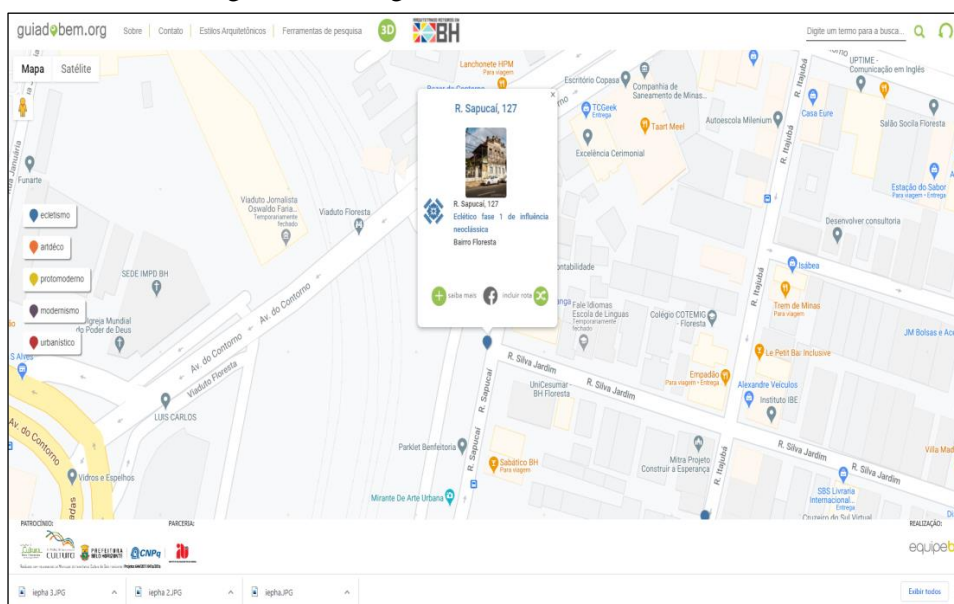
Dossiê de Tombamento do Conjunto Urbano do bairro Floresta; pasta D.047, processo 01.129.881.01.37 da Diretoria de Patrimônio e Arquivo Público da PBH.

DICIONÁRIO de Construtores e Artistas de Belo Horizonte – 1984 a 1940. Belo Horizonte: IEPHA/MG, 1997. p.185.

4.4.2 Inclusão de pinturas Murais no Guia de Bens de Belo Horizonte

O Guia do Bem (online) possui, como plano de fundo, o mapa de Belo Horizonte, com suas ruas e avenidas. Na lateral esquerda, ícones dos estilos arquitetônicos predominantes na cidade: ecletismo, *art-decô*, protomoderno, modernismo e urbanístico. Na margem direita, a chave de classificação estilística proposta pelo professor e arquiteto Flávio Carsalade para o Guia de Bens Tombados. Ao clicar sobre o endereço do imóvel, abre-se uma caixa de informações sobre a edificação, com dados básicos, como: endereço, estilo arquitetônico e o bairro a que pertence, como pode ser observado nas figuras a seguir. Ao clicar em “saiba mais”, surge uma outra aba com informações mais específicas, como tombamento, data de construção, arquiteto responsável, usos e a qual conjunto urbano o imóvel pertence. Em alguns casos encontramos o projeto arquitetônico e registro fotográfico da fachada e lateral (Figuras 251 e 252).

Figura 251 – Página inicial do site Guia do Bem



Fonte: Guia do Bem. Disponível em: <<https://guiadobem.org>>. Acesso em: 29 maio 2021.

Figura 252 – Outras informações sobre o imóvel pesquisado




Fonte: Guia do Bem. Disponível em: <<https://guiadobem.org>>. Acesso em: 29 maio 2021.

Nessa aba de descrição do bem, sugerimos a inclusão do nome do artista e da localização das pinturas (alpendre e interior), mais a especificação da técnica e sua localização no espaço interno da casa, conforme quadro abaixo (Quadro 18).

Quadro 18 – Protótipo da inclusão das pinturas murais decorativas

Descrição:

Rua Sapucaí, 127



Endereço: Rua Sapucaí, 127

Uso Original: Residencial

Uso atual: Comercial

Tombamento: Municipal

Data do tombamento: 08/10/1996

Arquiteto: Luiz Olivieri

Estilo: Eclético fase 1 de influência neoclássica

Bens Integrados: Pinturas murais decorativas

Localização: Alpendre, varanda e interior da edificação

Artista: Atribuído a Luiz Olivieri

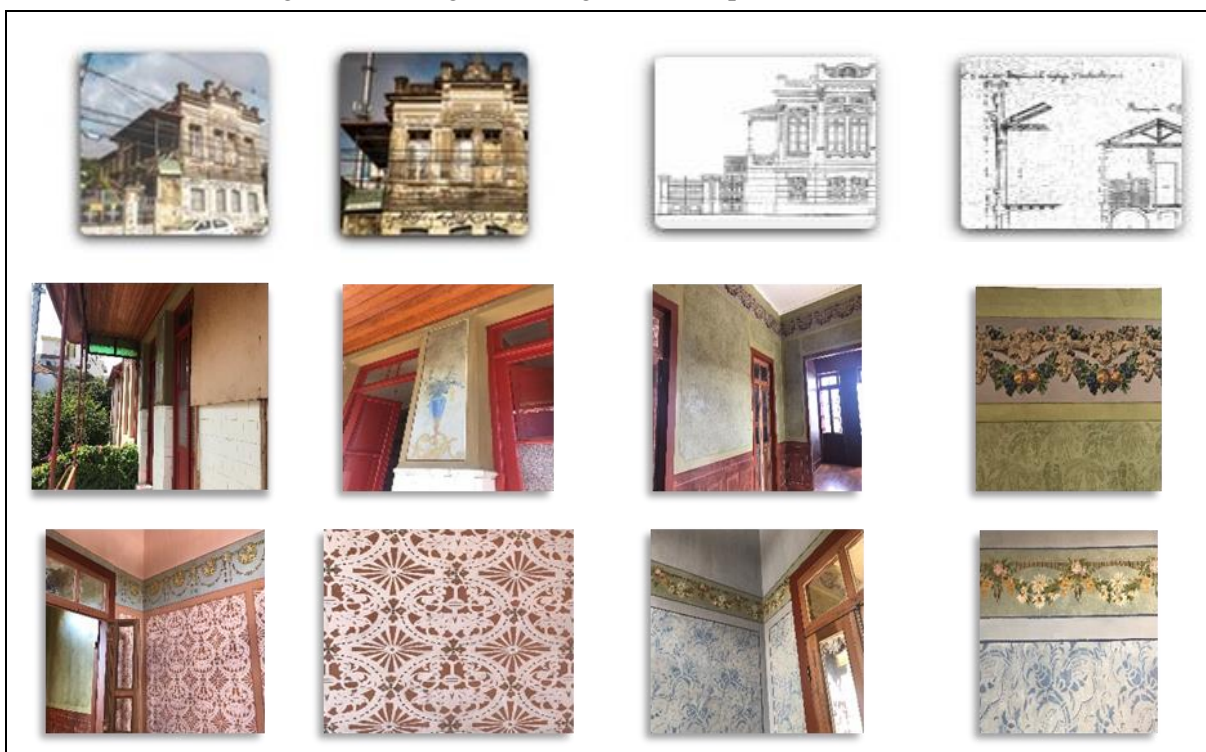
Técnicas: Pinturas a molde (estêncil e estampilhas) e pinturas artísticas (paisagem e motivos florais)

Data de construção: Década de 1910

Conjunto Urbano: Floresta

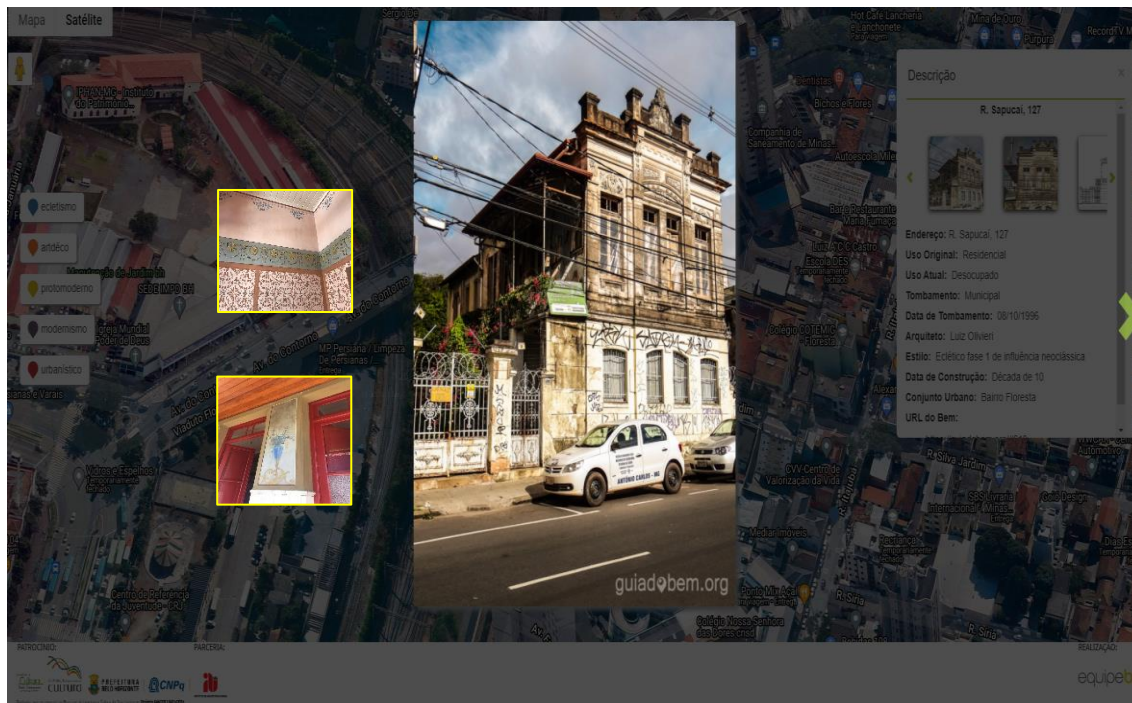
Na sequência de registro fotográficos, além da fachada e do projeto arquitetônico, sugerimos a inclusão dos registros fotográficos das pinturas decorativas, como colocado abaixo (Figura 253 e 254), realizado através do *print* da página do *guiadobem.org* com a inclusão das imagens das pinturas decorativas feitas *in loco* na casa da Rua Sapucaí, 127.

Figura 253 – Registros fotográficos das pinturas decorativas



Fonte: Acervo da autora.

Figura 254 – Esboço da inclusão das pinturas decorativas no Guia do Bem on-line



Fonte: Guia do Bem. Disponível em: <<https://guiadobem.org/>>. Acesso em: 27 fev. 2019.

4.4.3 Vistas virtuais guiadas

Outra forma de divulgação e acessibilidade a esses bens integrados poderia ser através de visitas virtuais guiadas, como a que foi sugerido por Paiva e Souza (2018). Pegamos como exemplo a visita guiada elaborada pelo site Minas 360°,⁶⁴ conforme figura abaixo. Nesse site, as edificações contempladas fazem parte do roteiro turístico de Belo Horizonte, como Pampulha e Praça da Liberdade. É possível, além de se fazer uma visita virtual guiada através de imagens, ter acesso a uma apresentação escrita e falada sobre a história da edificação de forma simples e acessível (Figuras 255, 256 e 257).

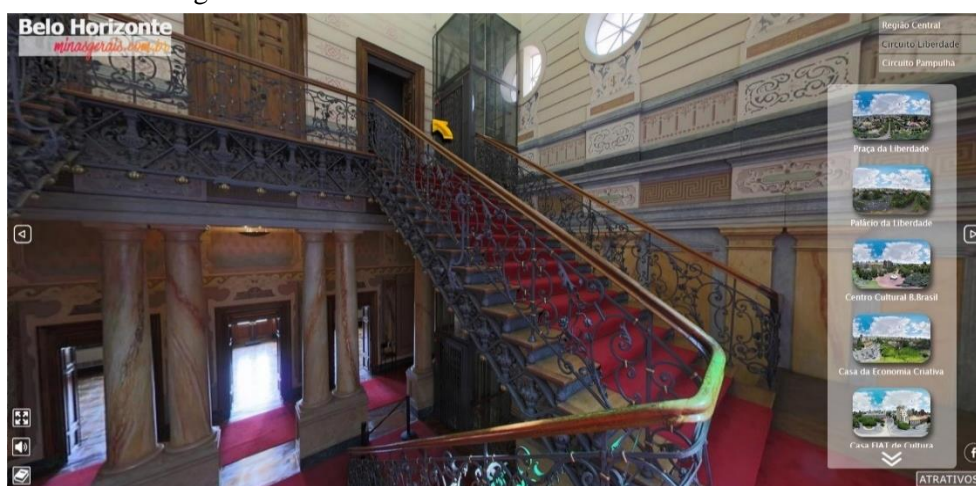
Figura 255 – Pagina inicial do site Minas 360°



Fonte: Minas 360°. Disponível em: <<https://www.minasgerais.com.br/pt/minas360>>. Acesso em: 29 maio 2021.

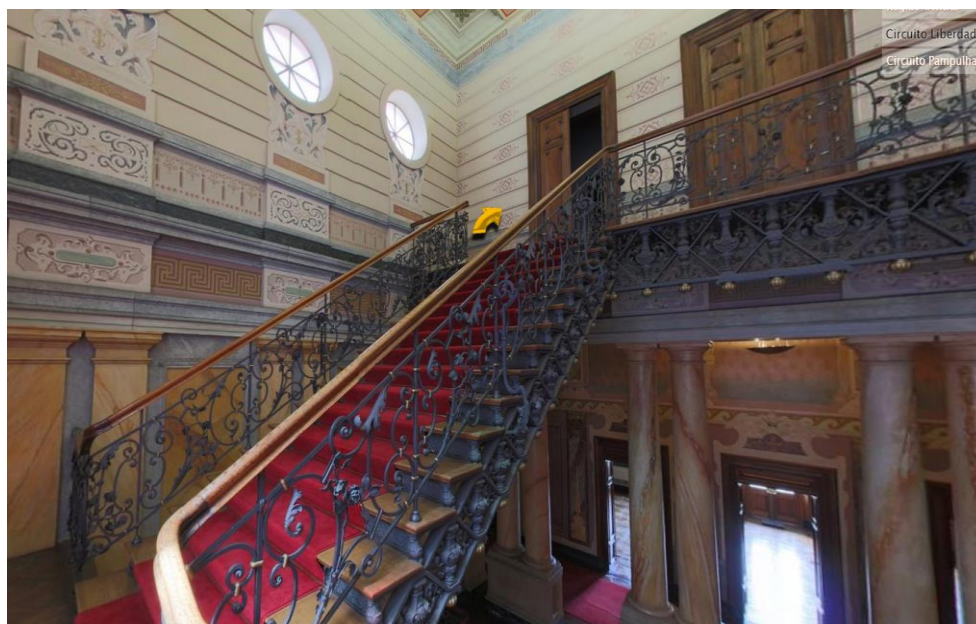
⁶⁴ Disponível em: <<https://www.minasgerais.com.br/pt/minas360>>. Acesso em: 29 maio 2021.

Figura 256 – Visita virtual ao Museu de Minas e Metais



Fonte: Minas 360°. Disponível em: <<https://www.minasgerais.com.br/pt/minas360>>. Acesso em: 29 maio 2021.

Figura 257 – Visita virtual ao Museu das Minas e do Metal



Fonte: Minas 360°. Disponível em: <<http://visitas.minasgerais.com.br/bhliberdade/index35.htm>>. Acesso em: 29 maio 2021.

Optamos por utilizar esse exemplo, uma vez que não foi possível fazer uma demonstração *in loco* em uma das edificações que compõem essa pesquisa, dado a pandemia de Covid-19 que se instalou e que perdura até o momento no país.

Acreditamos que com esses procedimentos, essa lacuna na história de nossa cidade será parcialmente preenchida e fará jus a esse bem integrado que insiste em permanecer invisível e longe dos olhos de todos.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A casa, na vida do homem, afasta contingências, multiplica seus conselhos de continuidade. Sem elas, o homem seria um ser disperso. Ela mantém o homem através das tempestades do céu e das tempestades da vida. Ela é corpo, ela é alma. É o primeiro mundo do ser humano (BACHELARD, 1974, p. 23).

Ao chegar no final desta tese, a pergunta que fica é: como os habitantes de uma cidade podem ser indiferentes ao seu patrimônio?

Esta tese buscou aproximar-se das pinturas murais decorativas, no sentido de buscar as suas origens, seus mestres artistas, seus significados e valores para a memória e para a história da cidade de Belo Horizonte. Pode-se afirmar que o ecletismo, além de se expressar nas fachadas das edificações por estarem vinculadas a representação e a teatralidade da vida, encontra seu lugar de expressão também nas pinturas decorativas aplicadas nos interiores e nas varandas e alpendres das casas. As paredes internas decoradas, usadas para complementar os espaços da casa, buscavam não só a aproximação do que era utilizado nas edificações públicas, mas a expressão do lugar do proprietário na sociedade, fosse ele um ocupante público ou privado. Nas varandas das casas, encontrou-se, no gênero de pintura de paisagem, o lugar de memória daqueles que aqui chegaram e fizeram da Capital a sua nova morada.

Observou-se que a utilização da pintura mural decorativa acontece em sua maioria na primeira fase do ecletismo, que vai de 1897 a 1920, quando as paredes receberam ornamentações em profusão e pinturas decorativas em motivos de paisagens nas varandas. A partir da década de 1920, início da segunda fase do ecletismo, a utilização da pintura decorativa permanece, porém, em 1930, há uma redução no seu uso, que passa a ocorrer mais nos interiores das casas e de forma simplificada (paredes dos principais cômodos da casa). Depois de 1935, o movimento da *art-decò*, segundo Carsalade (2006, p. 18), caracterizado pela transição entre o uso e a abolição dos ornamentos na arquitetura, ganha força na cidade e vai ao encontro da mentalidade progressista da Nova Capital. Essa característica de ausência de ornamentos provavelmente se estende para os interiores das casas, provocando o recobrimento com a aplicação de pinturas monocromáticas ou a abolição das pinturas murais decorativas.

Entre 1930 e 1940, com a verticalização da cidade e com a acolhida da *art-decò*, restaram apenas algumas casas com características do ecletismo, porém de influências diversas (estilo neocolonial, influências norte-americanas). Juntamente com essa verticalização, as obras de Niemeyer, na Pampulha, trouxeram o modernismo para a cidade; e, antes dele, sua transição – o protomodernismo – trouxe uma arquitetura mais racional e limpa. Com o avanço do

movimento modernista na cidade, observou-se que a utilização das pinturas murais decorativas seguia a tendência da arquitetura, que é a aquela arquitetura mais funcional, voltada para o conforto, não cabendo, nesse estilo, a pintura mural decorativa.

Ao trazer para este trabalho alguns mestres artistas que introduziram a pintura decorativa na Capital, e, juntamente com eles, as técnicas de decoração aplicadas nas paredes das edificações ecléticas, no período compreendido entre 1896 a 1940, permitiu-se que eles saíssem dos interiores das casas e habitassem novamente nossa história. Os nossos mestres artistas, alguns mais conhecidos, como Agretti, Biggi, Micussi, Steckel, Tamietti, e outros que ainda precisam ser conhecidos e estudados, como Agostinho Andrade, Anísio Cunha, Bertholino Machado, José Quintino, Joaquim Ambrósio, Mario do Carmo, deixaram nas paredes das varandas as marcas de suas pinceladas. É preciso que seja dado a eles um lugar na memória e na história da construção da cidade de Belo Horizonte.

Assim como os mestres artistas, as técnicas utilizadas foram reveladas. Pode-se afirmar que a técnica mais utilizada encontrada no interior das casas foi a pintura a molde (estêncil), aplicada nos painéis e painéis das paredes. A pintura imitação de madeira e mármore, presente nos corredores e salas de jantares das edificações, é encontrada nas casas mais nobres, como as dos secretários de estado e provavelmente de algum funcionário do escalão superior. A estampilha, pintura a molde aplicada nas faixas superiores e nos barrados, complementa as decorações das paredes.

Com relação aos padrões decorativos, percebeu-se que não há uma repetição nos padrões encontrados nas casas pesquisadas, sendo cada exemplar único. Baseadas nos manuais de ornamentação publicados nos países de origem desses mestres artistas, as decorações pictóricas, aplicadas nas paredes das edificações estudadas, são predominantemente em motivos florais, com a presença de guirlandas e festões adornados com frutos e flores. Nos painéis ou painéis das paredes, a decoração simula adamascados, em motivos ligados ao Renascimento italiano. Há presença de formas naturais, como flores e representações livres da folha de acanto nas faixas com flores e astrágalos, que são decorações geralmente usadas como molduras pequenas, com motivos ovais e de cordas retorcidas. Os motivos geométricos encontram-se presentes nos forros e tetos das casas, e também podem ser encontrados nas paredes e nos painéis, que receberam formas geométricas repetidas, geralmente losangos ou círculos. A pintura decorativa com motivos de fauna e flora brasileiras também se encontra presente em uma das casas pesquisadas, o que demonstra uma preocupação em retratar a pintura decorativa de forma a valorizar a produção artística de caráter nacionalista.

A atribuição das pinturas murais decorativas nas edificações públicas e nas casas particulares permanecem ainda sendo de difícil determinação de autoria, no entanto, é possível perceber a mão do mestre nas pinturas à mão livre, geralmente executadas como complementos das pinturas feitas a molde. Nas varandas das casas, a expressão dos mestres artistas encontra seu lugar na pintura de paisagens, algumas elaboradas, com perspectivas e profundidade, e outras simples, com pinceladas rápidas, sem o uso da perspectiva e da profundidade.

As pinturas murais decorativas abrem as portas para futuras pesquisas sobre as técnicas utilizadas, a composição dos materiais e os padrões mais utilizados, que poderão auxiliar na identificação dos mestres artistas, bem como ajudar no trabalho dos restauradores na execução de intervenções futuras.

Aplicadas nas varandas e nas paredes internas das casas, a pintura mural decorativa permaneceu oculta, à margem da história da arte, da história da cidade e das políticas de preservação do patrimônio. Sua preservação foi várias vezes ameaçada, tanto pelo abandono dos atores responsáveis por sua preservação quanto pelos próprios proprietários, que, por falta de conhecimento do valor histórico e artístico a que são portadoras, ocultaram ou intervíram nessa produção através de seu recobrimento ou de sua remoção, em busca da modernização da cidade e da adoção de novos estilos arquitetônicos.

Esse abandono ocorre também nas edificações públicas, que, ao longo de sua história, receberam em suas paredes internas camadas de repinturas. Em alguns edifícios, havia um número significativo de repinturas monocromáticas, que ocultaram por anos as pinturas murais decorativas originais da época da construção da cidade.

A escassez de documentação e a descentralização das informações sobre esse patrimônio dificultaram muito a realização desta pesquisa. As últimas pesquisas relacionadas a esse bem integrado, principalmente as relacionadas a pinturas de paisagens encontradas em varandas e alpendres em Belo Horizonte, datam de 1960. Pode-se, assim, inferir que, pelo enfoque dado aos primeiros tombamentos, prioritariamente arquitetônicos, o desconhecimento desse bem integrado por parte dos próprios técnicos do patrimônio e a não valorização desse produto artístico pelos órgãos de preservação fez com que as pinturas decorativas nos interiores das casas e em suas varandas caíssem no esquecimento.

A dificuldade encontrada em acessar fisicamente esse patrimônio deixa uma lacuna nos registros atuais desta produção. Por permanecerem no interior das residências, é necessária uma autorização para entrar nas edificações. Infelizmente, o acesso a algumas edificações não foi possível, uma vez que, diante de várias tentativas, os proprietários colocaram barreiras. Além

disso, com a pandemia da Covid-19, a tentativa de comunicação com os proprietários para solicitar visitas *in loco* foi prejudicada.

A falta de catalogação desse bem integrado também é um fator que dificultou o acesso a esse patrimônio. Os tombamentos ocorridos na cidade, inicialmente de fachadas e volumes, e posteriormente integral, que passam a abranger os bens integrados, deixaram de lado as pinturas decorativas existentes nessas edificações por longos anos. Para que a catalogação desse bem seja completa, é necessário a interlocução entre os órgãos de proteção do patrimônio, os proprietários e a sociedade. Urge fazer um levantamento dessa produção artística, uma vez que o desconhecimento e a invisibilidade desse patrimônio só vêm a contribuir para a sua extinção.

Para isso, é necessário que haja uma conscientização daqueles que são os guardiões dessa herança, através de ações educativas. É preciso entender que esse patrimônio é uma parte significativa de nossa memória e história e, por isso, não deveriam permanecer à margem das políticas de proteção do patrimônio. Além disso, o acesso a essa herança é de vital importância para que a catalogação seja completa.

A discussão relativa aos valores do patrimônio permitiu entender que os bens patrimoniais são constituídos de camadas de significados, que se acumulam, umas sobre as outras, ao longo da história. Esses valores agregados são determinados pelo objeto e por aqueles que zelam por sua preservação, sujeito e sociedade, e irão variar de acordo com a época e com o jogo de forças a que estão submetidos. Considerou-se que as pinturas murais decorativas são portadoras de valores que justificaram a sua utilização no passado, e hoje acumulam outros valores capazes de assegurar a sua preservação.

Quanto a nossa cidade, uma cidade moderna, que busca substituir o velho pelo novo, percebeu-se uma predominância do valor econômico sobre os outros valores, permitindo que a cidade fique à mercê da especulação imobiliária e sujeita a perdas irreparáveis de seu patrimônio.

Esta pesquisa visa mostrar que essa produção artística é importante na constituição da história de nossa cidade e que se deve a ela um lugar de reconhecimento e de importância, tornando-a, assim, acessível a todos que, de uma maneira ou outra, possuem um afeto pela cidade e seu patrimônio.

REFERÊNCIAS

- AGUIAR, José; TAVARES, Marta; MENDONÇA, Isabel. *Fingidos de madeira e pedra*. Breve história, técnicas de execução, de restauro e de conservação. Porto: Editora CENFIC, 2001.
- ALMEIDA, Marcelina das Graças de. Belo Horizonte, arraial e metrópole: memória das Artes Plásticas na Capital Mineira. In: RIBEIRO, Marília Andrés; SILVA, Fernando Pedro da (org.). *Um século de história das artes plásticas em Belo Horizonte*. Belo Horizonte: C/Arte; Fundação João Pinheiro, 1997. p. 70-113.
- ANDRADE, Carlos Drummond de. Triste Horizonte. In: _____. *Discurso de primavera e algumas sombras*. Alcides. São Paulo: Companhia das Letras, 2014.
- ANDRADE, Rodrigo Ferreira; MAGALHÃES, Beatriz de Almeida. A formação da cidade. In: CASTRIOTA, Leonardo Barci. *Arquitetura da Modernidade*. 2. ed. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2017. p. 31-72.
- ARGAN, Giulio Carlo. *História da Arte como história da cidade*. Tradução de Pier Luigi Cabra. 5. ed. São Paulo: Martins Fonte, 2005.
- ÁVILA, Myriam. *O retrato na rua: memórias e modernidade na cidade planejada*, Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008.
- BACHELARD, Gaston. *A poética do Espaço*. Tradução de Antônio da Costa Leal e Lúcia do Valle Santos Leal. Rio de Janeiro: Livraria Eldorado Tijuca, 1974.
- BARRETO, Abílio. *Belo Horizonte: memória histórica e descritiva*. História antiga e história média. Belo Horizonte: Fundação João Pinheiro, Centro de Estudos Históricos e Culturais, 1995.
- BEAUCLAIR, Rodrigo Gonçalves. Muralismo Mexicano: intelectuais e arte na tentativa de forjar uma nação. In: SIMPÓSIO NACIONAL DE HISTÓRIA, 23., 2005, Londrina. *Anais... História: guerra e paz*. Londrina: ANPUH, 2005. Disponível em: <https://anpuh.org.br/uploads/anais-simposios/pdf/2019-01/1548206573_896cddb2e4a47bdc3ae1a9cde5f31d3.pdf>. Acesso em: 16 abr. 2021.
- BLOM, Philip. *Anos vertiginosos: mudança de cultura no Ocidente – 1900-1914*. Tradução de Clóvis Marques. Rio de Janeiro: Record, 2015.
- BOTELHO, Tarcísio R.; ANDRADE, Luciana Teixeira de. Cidade e patrimônio: o tombamento na percepção dos proprietários de imóveis em Belo Horizonte. *Sociedade e Cultura*, v. 8, n. 2, p. 91-101, jul.-dez. 2007.
- CAETANO, Joaquim Inácio. *Motivos decorativos de estampilha na pintura a fresco dos séculos XV e XVI no Norte de Portugal: relação entre pintura mural e de cavalete*. 2010. 729 f. Tese (Doutorado em Arte, Patrimônio e Restauro) – Faculdade de Letras, Universidade de Lisboa, Lisboa, 2011.
- CALVO, Ana. *Conservación y restauración: materiales, tecnicas y procedimientos: de la A a la Z*. Cantabria: Ediciones del Serbal, 1997.

- CAMPOS, Adalgisa Arantes. Artistas populares de Belo Horizonte. *In: RIBEIRO, Marília Andrés; SILVA, Fernando Pedro da (org.). Um século de história das artes plásticas em Belo Horizonte*. Belo Horizonte: C/Arte; Fundação João Pinheiro, 1997. p. 20-69.
- CARSALADE, Flávio de Lemos. Notas sobre os estilos dos edifícios de Belo Horizonte. *In: CASTRO, Maria Angela Reis de (org.). Guia de Bens Tombados de Belo Horizonte*. Belo Horizonte: Bureau Design Gráfico, 2006. p.13-19.
- CASTRIOTA, Leonardo (org.). *Arquitetura da modernidade*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2017.
- CASTRIOTA, Leonardo Barci. *Patrimônio Cultural: conceitos, políticas, instrumentos*. São Paulo: Annablume, 2009.
- 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. 146 f. Dissertação (Mestrado em Conservação de Bens Culturais) – Escola de Arquitetura, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2009.
- CHOAY, Françoise. *A alegoria do patrimônio*. São Paulo: Estação Liberdade; Unesp, 2006
- CHOAY, Françoise. *O patrimônio em questão*. Antologia para um combate. Tradução de João Gabriel Alves Domingos – Belo Horizonte: Fino Traço, 2011.
- COSTA, Lygia Martins. A defesa do patrimônio cultural móvel (1980). *In: BARROS, Clara Emília Monteiro de (org.). Lygia Martins Costa: de museologia, arte e políticas de patrimônio*. Rio de Janeiro: IPHAN, 2002. p. 289-316. (Edições do Patrimônio).
- CUNHA, Flávio Saliba. Patrimônio Cultural e Gestão Democrática em Belo Horizonte. *Varia Historia*, Belo Horizonte, n. 18, p. 83-98, set. 1997. Disponível em: <https://static1.squarespace.com/static/561937b1e4b0ae8c3b97a702/t/57279f9645bf21466171455e/1462214550809/06_Cunha%2C+Flavio+Salina.pdf>. Acesso em: 20 maio 2021.
- DEL BRENNNA, Giovanna Rosso. Ecletismo no Rio de Janeiro. *In: FABRIS, Annateresa (Org.). Ecletismo na arquitetura brasileira*. São Paulo: Nobel; Editora da Universidade de São Paulo, 1987. p. 28-67.
- DICIONÁRIO de Construtores e Artistas de Belo Horizonte – 1984 a 1940. Belo Horizonte: IEPHA/MG, 1997.
- DOERNER, Max. *Los materiales de pintura y su empleo en el arte*. 6. ed. Barcelona: Editorial Reverté, 1998.
- DOLZ, Francisco Pérez. *Teoria y prácticas ornamentales*. Madrid: Editorial Labro, 1937
- Dossiê de Tombamento do Conjunto Arquitetônico de Tipologia de Influência da Comissão Construtora da Capital – Volumes 03/04 – Processo 01.028561.97.88-CCNC-35 da Diretoria de Patrimônio Cultural e Arquivo Público de Belo Horizonte/DPCA.
- Dossiê de tombamento do Conjunto Urbano do Bairro Floresta – processo nº 01.106250.95/57 da Prefeitura Municipal de Belo Horizonte. Secretaria Municipal de Cultura. 1996.

Dossiê de tombamento. Rua Pouso Alegre, 404. Conjunto Urbano bairro Floresta. Elaborado por Françoise Jean de Oliveira Souza e Karime Gonçalves Cajazeiro. Belo Horizonte: Diretoria de Patrimônio Cultural – DIPC, abril 2009. Disponível em <<https://docplayer.com.br/amp/3751313-Dossie-de-tombamento-rua-pouso-alegre-404-conjunto-urbano-bairro-floresta.html>> Acesso em: 24 jun. 2021.

DURAND, José Carlos. *Sociologia da arte: arte, privilégio e distinção*. São Paulo: Perspectiva, 1989.

FABRIS, Annateresa. Arquitetura eclética no Brasil: o cenário da modernização. *Anais do Museu Paulista*, v. 1, n. 1, p. 131-143, 1993. Disponível em: <<https://doi.org/10.1590/S0101-47141993000100011>>. Acesso em: 26 mar. 2021.

FALEIRO, Rodrigo (Org.). *Revisitando a arte de Francisco Tamietti Filho: pintor italiano que trabalhou na construção da Nova Capital de Minas Gerais*. Belo Horizonte: Secretaria de Estado de Cultura, Museu Mineiro, 2018.

FONSECA, Maria Cecília Londres. *O patrimônio em processo: trajetória da política federal de preservação no Brasil*. 4. ed. rev. ampl. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2017.

GIANNETTI, Ricardo. Frederico Steckel: pintor-decorador do Império e da República. In: SANTOS, Amanda Basilio; AIRES, Anderson Pires; SANTOS Carlos Alberto Ávila (Org.). *Anais do IV Colóquio Internacional – A Casa Senhorial: anatomia dos interiores*. Pelotas: CLAEAC, 2017. p. 156-179. Disponível em: <https://claec.org/editora/wp-content/uploads/sites/3/2019/06/Anais_do_IV_Col%C3%B3quio_Internacional_A_Ca.pdf>. Acesso em: 11 abr. 2021.

GOMBRICH, Ernest Hans. *A história da arte*. Tradução de Álvaro Cabral. 15. ed. São Paulo: Editora LTC, 1989.

GONZALES-VARAS, Ignácio. *Conservación de bienes culturales: teoría, historia, principios y normas*. 6. ed. Madrid: Ediciones Cátedra, 2008.

GOUVEIA, Maria de Lourdes Caldas. *O Palácio como símbolo da cidade*. Belo Horizonte: Cuatiara, 2009.

HESSEN, Johannes. *Filosofia dos valores*. Tradução e prefácio de L. Cabral de Moncada. 5. ed. [Coimbra]: [Editora Coimbra], 1980.

ISNARDIS, Andrei. Pinturas rupestres urbanas: Uma etnoarqueologia das pichações em Belo Horizonte. *Revista de Arqueologia*, n. 16, p. 143-161, 1992. Disponível em: <<https://www.researchgate.net/publication/321989629>>. Acesso em: 25 set. 2021.

IPUCBH – Inventário do Patrimônio Urbano e Cultural de Belo Horizonte. Belo Horizonte: Prefeitura de Belo Horizonte; Universidade Federal de Minas Gerais, 1993.

JOKILEHTO, Jukka. Valores patrimoniales y valoración. *Conversaciones*, v. 2, p. 20-32, jul. 2016.

KNUT, Nicolaus. *Manual de restauración de cuadros*. Madrid: Konemann, 1999.

LACERDA, Norma. Valores dos bens patrimoniais. *In: LACERDA, Norma; ZANCHETI, Sílvia Mendes (Org.). Plano de gestão da conservação urbana: conceitos e métodos.* Olinda: Centro de Estudos Avançados da Conservação Integrada, 2012. p. 44-55.

LEMOS, Carlos. Ecletismo em São Paulo. *In: FABRIS, Annateresa (org.). Ecletismo na Arquitetura brasileira.* São Paulo: Nobel; Edusp, 1987. p. 68-103.

LEMOS, Celina Borges *et al.* *Casa nobre.* Belo Horizonte: Frente e verso, 2019.

LEMOS, Celina. A cidade republicana. *In: CASTRIOTA, Leonardo Barci (org.). Arquitetura da Modernidade.* Belo Horizonte: Editora UFMG; Instituto dos Arquitetos do Brasil, 1998. p. 73-124.

LÉVI-STRAUSS, Claude. *Triste Trópicos.* Tradução de Rosa Freire d'Aguiar. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

LIMA, Solange Ferraz. O trânsito dos ornatos: modelos ornamentais da Europa para o Brasil, seus usos (e abusos?). *Anais do Museu Paulista: História e Cultura Material*, v. 16, n. 1, p.151-199, jan-jun-2008. Disponível em: <<https://www.revistas.usp.br/anaismp/article/view/5489>>. Acesso em: 21 abr. 2021.

LORENZATO, Amadeu Luciano-1900-1995. Lorenzato: depoimento. Coordenação de Fernando Pedro da Silva, Marília Andrés Ribeiro. Organização de Janaina Alves Melo. Belo Horizonte: C/Arte, 2004

MASON, Randall. Assessing Values in Conservation Planning: Methodological Issues and Choices. *In: DE LA TORRE, Marta (Ed.). Assessing the values of cultural heritage.* Los Angeles: The Getty Conservation Institute, 2002. p. 5-30.

MENESES, Ulpiano Toledo Bezerra de. O campo do patrimônio cultural: uma revisão de premissas. *In: FÓRUM NACIONAL DO PATRIMÔNIO CULTURAL: Sistema Nacional de Patrimônio Cultural: desafios, estratégias e experiências para uma nova gestão.* Ouro Preto: Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional; Brasília, DF: Iphan, 2012. Disponível em: <http://portal.iphan.gov.br/uploads/publicacao/Anais2_voll_ForumPatrimonio_m.pdf>. Acesso em: 23 maio 2021.

MENEZES, Ivo Porto de. *Belo Horizonte, residências, arquitetura.* Belo Horizonte: Grupo Geraldo Lemos Filho, 1997.

MEYER, F.S. *Manual de ornamentación.* Barcelona: Gustavo Gili Editor, 1929

MINAS GERAIS. Lei 5775, de 30 de outubro de 1971. Autoriza o poder executivo a instituir, sob forma de fundação, o Instituto Estadual do Patrimônio Histórico e Artístico (IEPHA/MG) e dá outras providências. Disponível em: <<https://www.almg.gov.br/consulte/legislacao/completa/completa.html?num=5775&ano=1971&tipo=LEI>>. Acesso em: 21 maio 2021.

MORALES, Ascensión Ferrer. *La pintura mural: su soporte, conservación, restauración y las técnicas modernas.* Sevilla: Universidad de Sevilla, 1998.

MOTTA, Lia. *Patrimônio Urbano e Memória Social: práticas discursivas e Seletivas de preservação cultural, 1975 a 1990.* 2000. 169 f. Dissertação (Mestrado em Memória Social e

Documento) – Centro de Ciências Humanas, Universidade do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2000.

MOTTA, Lia; REZENDE, Maria Beatriz. Inventário. *In*: GRIECO, Bettina; TEIXEIRA, Luciano; THOMPSON, Analucia (org.). *Dicionário IPHAN de Patrimônio Cultural*. 2. ed. rev. e ampl. Rio de Janeiro, Brasília: IPHAN/DAF/Copedoc, 2016.

MOURA, Maurício I. P. de. *Documentários Arquitetônicos 5 – Primeiras casas de Belo Horizonte*. Belo Horizonte: Escola de Arquitetura/UFMG, 1961

MOUTINHO, Stella R.O.; PARDO, Rúbia B.B. do; LONDRES, Ruth Rodrigo O. *Dicionário de artes decorativas e decoração de interiores*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1999.

NASCIMENTO, Fernando P. *et al.* Equipe B Arquitetura. Guia online de bens tombados de Belo Horizonte: Procedimentos para a promoção de um acesso público eficiente. *In*: SEMINÁRIO IBERO AMERICANO ARQUITETURA E DOCUMENTAÇÃO, 4. Belo Horizonte, 2015. Disponível em: < <https://www.equipeb.arq.br/wp-content/uploads/2019/12/Guia-online-de-bens-tombados-de-belo-horizonte-Procedimentos-para-a-promo%C3%A7%C3%A3o-de-um-acesso-p%C3%BAblico-eficiente..pdf>>. Acesso em: 28 jun. 2021.

NAVA, Pedro. *Beira Mar*. 3. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1985. (Memórias, 4)

OLIVEIRA, Péricles Antônio Mattar de. *Apresentação do Guia de Bens Tombados de Belo Horizonte*, 2006.

PAIVA, Carlos Magno de Souza; SOUZA, André Henrique Macieira. *Manual para quem vive em Casas Tombadas*. Ouro Preto: Livraria & Editora Graphar, 2018.

PATETTA, Luciano. Considerações sobre o Ecletismo na Europa. *In*: FABRIS, Annateresa (org.). *Ecletismo na Arquitetura brasileira*. São Paulo: Nobel; Edusp, 1987. p. 8-27.

PEDROSA, Mário. Dos murais de Portinari aos espaços de Brasília. Organização Aracy A. Amaral. Editora Perspectiva S.A. São Paulo, 1981.

PENNA, Alícia Duarte. *O espaço infiel: quando o giro da economia capitalista impõe-se à cidade*. 1997. Dissertação (Mestrado em Geografia) – Instituto de Geociências, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 1997.

PEREIRA, Sonia Gomes. Revisão historiográfica da arte brasileira do século XIX. *Revista IEB*, n. 54, p. 87-106, set.-mar. 2012.

PILÓ, Conceição. *Palácio da Liberdade dos Campos Gerais ao Belo Horizonte das Minas Gerais de nossos dias*. Belo Horizonte: Imprensa Oficial, 1987.

PINOCHET COBOS, Natalia. *El muralismo social y la identidad comunitaria: dinámicas de relación y significación cotidianas*. (1990-2009). 62 f. Tesis (Licenciado en Historia) – Facultad de Filosofía y Humanidades, Universidad de Chile, Santiago de Chile, 2009. Disponível em: <<http://repositorio.uchile.cl/handle/2250/109858>>. Acesso em: 26 mar. 2021.

PONTUAL, Roberto. *Dicionário das Artes Plásticas no Brasil*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1969.

PRÁXIS: Projetos e Consultoria. Diretrizes de Proteção para Conjuntos Urbanos de Interesse Cultural de Belo Horizonte. Belo Horizonte: Departamento de Memória e Patrimônio Cultural, 1996. (Xerox)

RIBEIRO, Cecília; LIRA, Flaviana. Autenticidade, Integridade e Significância Cultural. Plano de Gestão da Conservação Urbana: Conceitos e Métodos / Norma Lacerda e Sílvio Mendes Zancheti / Olinda: Centro de Estudos Avançados da Conservação Integrada, 2012

RIEGL, Alois. *El culto moderno a los monumentos*. Carcteres y origen. Madrid: Machado Libros, 2008.

RUSKIN, John. *A lâmpada da memória*. Tradução e apresentação Maria Lúcia Bressane Pinheiro; revisão Beatriz e Gladys Mugayar Kuhl. -Cotia-SP:Atelie Editorial,2008.

SABOYA, Renato. O que é especulação imobiliária? *In: Urbanidades: urbanismo, planejamento urbano e planos diretores*. 21 set. 2018. Disponível em: <<https://urbanidades.arq.br/2008/09/21/o-que-e-especulacao-imobiliaria/>>. Acesso em: 21 maio 2021.

SALGUEIRO, Heliana Angotti. O ecletismo em Minas Gerais: Belo Horizonte. 1894-1930. *In: FABRIS, Annateresa (org.). Ecletismo na Arquitetura brasileira*. São Paulo: Nobel; Edusp, 1987. p. 104-145.

SALGUEIRO, Valéria. A arte de construir a nação: pintura de história e a Primeira República. *Estudos Históricos*, Rio de Janeiro, n. 30, p. 3-22, 2002.

SANTOS, Carlos Nelson F. Preservar não é tomar, renovar não é pôr tudo abaixo. *Ensaio & Pesquisa*. Projeto, n. 86. São Paulo, abr. 1986, p. 60-61.

SERUYA, M. Gil *et al.* Caiações a cores no Alentejo (parte 1): identificação dos pigmentos e análise estratigráfica. *Conservar Patrimônio*, n. 10, 2009, p. 19-38.

SILVA, Ricardo Tavares da. A relação entre norma e valor em Nicolai Hartmann. *Phainomenon*, n. 22-23, p. 445-468, oct. 2011. Disponível em: <<http://phainomenon-journal.pt/index.php/phainomenon/article/view/301>>. Acesso em: 17 maio 2021.

TOREM, Ana Claudia. *Projeto de restauração e conservação de pintura decorativa: faux marbre*. Investigação, resultados e procedimentos. Rio de Janeiro: Museu-Casa de Rui Barbosa, 2012. Disponível em: <<http://rubi.casaruibarbosa.gov.br/jspui/handle/20.500.11997/17029>>. Acesso em: 23 jun. 2021.

VALLE, Arthur. A estética do decorativo na pintura brasileira das primeiras décadas da República. *ArtCultura*, Uberlândia, v. 12, n. 20, p. 117-134, jan.-jun. 2010. Disponível em: <<http://www.seer.ufu.br/index.php/artcultura/article/view/11310>>. Acesso em: 20 jun. 2021.

VALLE, Arthur. Pintura decorativa na 1ª República: formas e funções. *19&20*, Rio de Janeiro, v. 2, n. 04, out. 2007. Disponível em: <http://www.dezenovevinte.net/arte%20decorativa/ad_pint_dec.htm>. Acesso em: 26 mar. 2021.

VALLE, Arthur. Relações entre a pintura decorativa e decoração de interiores na arte brasileira da Primeira República. In: VALLE, Arthur; DAZZI, Camila (org.). *Oitocentos: Arte Brasileira do Império à Primeira*. Rio de Janeiro: EDUR/UFRJ; DezenoveVinte, 2008. p. 100-113.

VASCONCELLOS, Sylvio de. *Arquitetura, Arte e Cidade*. Textos reunidos. Organização de Celina Borges Lemos. Belo Horizonte: BDMG Cultural, 2004.

VÁSQUEZ, Adolfo Sanches. *Ética*. Tradução de João Dell' Anna. 38. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2018.

VIÑAS, Salvador Munõz. *Teoría contemporânea de la Restauración*. Madrid: Síntesis, 2005

VITRÚVIO, Pollio. *Tratado de Arquitetura*. Tradução e introdução de Maciel Justino. São Paulo: Martins Fontes, 2007. (Coleção Todas as Artes)

VIVACQUA, Eunice. *Salão Vivacqua: Lembrar para lembrar* Belo Horizonte. Belo Horizonte: Fundação João Pinheiro; Centro de Estudos Históricos e Culturais, 1997. (Coleção Centenário)

ZANCHETI, Silvio Mendes. Reconsiderando la evaluación de los bienes culturales. Traducción de Valeire Magar. *Conversaciones*, n. 2, jul. 2016. p. 20-32.

ANEXO A – QUADRO DAS CASAS COM PINTURAS MURAIIS DECORATIVAS

Endereço das casas	Pinturas	Estado de conservação	Quantidade de pinturas	Fotografias
Av. Assis Chateaubriand, 317	Pintura no alpendre	Recoberta	4	
Av. Assis Chateaubriand, 351	Pintura em alpendre	Destruída	6	X
Av. Alvarez Cabral, 475	Pintura no interior	Destruída	–	
Av. Carandaí, 467	Pintura alpendre e interior	Destruída	8	
Av. Getúlio Vargas, 923	Pintura em alpendre e interior	Destruída	5	X
Av. João Pinheiro, 607	Pinturas no interior – cenas japonesas	Destruída	3	
Praça Quinze de Junho, 6	Pintura em alpendre	Destruída	3	
Rua Alagoas, 813	Pinturas no alpendre, barrados e forros	Destruída	6	X
Rua Ceará, 1036	Alpendre e interior	Destruída	6	X
Rua Célio de Castro, 560	Pintura em alpendre	Recoberta	2	X
Rua Curitiba, 824	–	Destruída	3	
Rua da Bahia, 486	Pintura em alpendre	Destruída	1	
Rua da Bahia, 1441	Pintura em alpendre	Assinada e recoberta	3	
Rua da Bahia, 1605	Pintura no alpendre	Recoberta	3	
Rua da Bahia, 1816	Pintura no alpendre	Destruída	4	
Rua do Ouro, 464*	Pintura em alpendre com barrados e flores	Destruída	4	X
Rua Espirito Santo, 2736	Pintura em alpendre	Assinada e destruída	1	X
Rua Gonçalves Dias, 1054	–	Destruída	–	
Rua Grão Mogol, 50	Pintura em alpendre	Assinada	2	X
Rua Guajajaras, 176	Pinturas no interior	–	–	
Rua Guajajaras, 314	Adamascado nas paredes. Friso superior e forro	Destruída	–	X
Rua Guanhões, 12	Pintura em alpendre	Assinada e datada 1928	6	X
Rua Hermilo Alves, 285	Pintura no alpendre	Recoberta	2	
Rua Hermilo Alves, 290	Pintura no alpendre	–	3	
Rua Itajubá, 632	Pintura em interiores e alpendre	Recoberta/restaurada	3	X
Rua Itapecerica, 579	Pinturas no interior e forros (todos os cômodos)	Recoberta	5	X
Rua Lambari, 117	Pintura em alpendre	Recoberta	3	X
Rua Maranhão, 473	Pintura decorativa de flores	Recoberta	3	X

Endereço das casas	Pinturas	Estado de conservação	Quantidade de pinturas	Fotografias
Rua Niquelina, 97	Pintura em alpendre	–	3	X
Rua Padre Eustáquio, 230	Pintura em alpendre	Assinada	4	
Rua Patrocínio, 467	Pintura em alpendre	Destruída	8	X
Rua Peçanha, 402	–	–	2	
Rua Pernambuco, 380	Alpendre – pintura de barrado e decorativa	2 recobertos	3	X
Rua Pernambuco, 1078	Pintura no interior e forros (todos os cômodos)	Destruída	–	X
Rua Piauí, 1553	–	Destruída	2	
Rua Pombalina, 43	–	Recoberta	2	
Rua Pouso Alegre, 259	Pintura no alpendre	Destruída	5	X
Rua Rio de Janeiro, 2735	–	Recoberto	1	
Rua Rio Grande do Norte, 300	Pintura em alpendre	Destruída	2	X
Rua Rio Grande do Norte, 311	–	Recoberto	1	
Rua Santa Rita Durão, 848	Pintura em alpendre	Destruída	1	X
Rua Santa Rita Durão, 1033	Molduras em papier mâché, tabeira em cartão foncê, pinturas decorativas no entelado	Destruída	–	X
Rua Sapucaí, 127	Pintura alpendre e interior	Recoberta	1	X
Rua Sergipe, 440	Paredes do Hall	–	–	
Rua Silva Jardim, 107	Pintura no alpendre e interior	Recoberta	4	X
Rua Silva Jardim, 210	Pintura no alpendre	Recoberta	–	X
Rua Varginha, 245	Pintura em paisagem - alpendre	Recoberta	4	X

Fonte: Elaborado pela autora a partir dos dados Menezes, 1997.

Legenda: *Parece ser o mesmo pintor da Rua Ceará, 1036.

ANEXO B – QUADRO DAS CASAS COM PINTURAS MURAIAS DECORATIVAS - BELO HORIZONTE /1960 E 2020

Nº	Endereço	Localização	Quant.	Estado de conservação das pinturas decorativas		Registro fotográfico
				1960	2020	
01	Rua Alagoas, 813	Pintura no alpendre, barrado e forro	06	Destruída	Destruída	Sim
02	Rua Ceará, 1036	Alpendre Interior/barrados (mármore e madeira)	06	Destruída	Destruída	Sim
03	Rua Célio de Castro, 560	Alpendre	02	Recoberta	Destruída	Sim
04	Rua Curitiba, 824	–	03	Destruída	Destruída	
05	Rua da Bahia, 486	Alpendre	01	Destruída	Destruída	Sim
06	Rua da Bahia, 1441	Alpendre	03	Assinada/recoberta	Destruída	Sim
07	Rua da Bahia, 1605	–	03	Recoberta	Destruída	
08	Rua da Bahia, 1816	–	04	Destruída	Destruída	
09	Rua do Ouro, 464	Alpendre (barrados e flores)	04	Destruída	Destruída	Sim
10	Rua Espírito Santo, 2736	Alpendre	01	Assinada/destruída	Destruída	Sim
11	Rua Gonçalves Dias, 1054	–	–	Destruída	Destruída	
12	Rua dos Guajajaras, 176	Interior	–	Destruída	Destruída	
13	Rua dos Guajajaras, 314	Interior (adamascado, friso e forro)	–	Destruída	Destruída	Sim
14	Rua Guanhões, 12	Alpendre	06	Assinada e datada	Recoberta	Sim
15	Rua Grão Mogol, 50	Alpendre	02	Assinada/destruída	Destruída	Sim
16	Rua Hermilo Alves, 275	–	02	Recoberta	Recoberta	Sim
17	Rua Hermilo Alves, 290	–	03	Recoberta	Recoberta	
18	Rua Itajubá, 632	Alpendre e interior	03	Restaurada	Restaurada	Sim
19	Rua Itapecerica, 579	Interior/todos os cômodos	05	Recoberta	Em ruínas	Sim
20	Rua Lambari, 117	Alpendre	03	Recoberta	Recoberta	
21	Rua Maranhão, 473	Interior	03	Recoberta	Recoberta	Sim
22	Rua Niquelina, 97	Alpendre	03	Destruída	Destruída	Sim
23	Rua Patrocínio, 467	Alpendre	08	Destruída	Destruída	Sim
24	Rua Peçanha, 402	–	02	Destruída	Destruída	

Nº	Endereço	Localização	Quant.	Estado de conservação das pinturas decorativas		Registro fotográfico
				1960	2020	
25	Rua Pernambuco, 380	Alpendre	05	Recoberta	Destruída	Sim
26	Rua Pernambuco, 1078	Interior / todos os cômodos	–	Destruída	Destruída	Sim
27	Rua Piauí, 1553	–	02	Destruída	Destruída	
28	Rua Pomblagina, 43	–	02	Recoberta	Destruída	
29	Rua Pouso Alegre, 259	–	05	Destruída	Destruída	Sim
30	Rua Padre Eustáquio, 230	Alpendre	04	Assinada/recoberta	Recoberta	
31	Rua Rio de Janeiro, 2735	Alpendre	01	Destruída	Destruída	
32	Rua Rio Grande do Norte, 300	Alpendre	02	Destruída	Destruída	
33	Rua Rio Grande do Norte, 311	Alpendre	01	Recoberta	Destruída	
34	Rua Sapucaí, 127	Interior e Alpendre	06	Restaurada	Restaurada	Sim
35	Rua Santa Rita Durão, 848	Alpendre	01	Destruída	Destruída	Sim
36	Rua Santa Rita Durão, 1033	Interior (moldura em <i>papier foncè</i> , forro e paredes)	–	Destruída	Destruída	Sim
37	Rua Silva Jardim, 107	Alpendre e Interior	04	Recoberta	Destruída	Sim
	Rua Silva Jardim, 210	Alpendre	–	Recoberta	Recoberta	
38	Rua Tupinambás/ casa de Augusto de Lima	Alpendre	–	Destruída	Destruída	Sim
39	Rua Varginha, 245	Alpendre (paisagem)	04	Recoberta	Destruída	Sim
40	Praça Quinze de Junho, 6	–	03	Destruída	Destruída	
41	Av. Alvarez Cabral, 475	Interior	–	Destruída	Destruída	
42	Av. Assis Chateaubriand, 351	Alpendre	06	Destruída	Destruída	Sim
43	Av. Assis Chateaubriand, 317	–	04	Recoberta	Destruída	
44	Av. Carandaí, 467	–	08	Destruída	Destruída	Sim
45	Av. Getúlio Vargas, 923	Alpendre e Interior	05	Destruída	Destruída	Sim
46	Av. João Pinheiro, 607	Interior/cenas japonesas	03	Destruída	Destruída	

Destruída
 Recoberta
 Restaurada
 Em ruínas

Fonte: Elaborado pela autora a partir dos dados Menezes, 1997.

ANEXO C – LISTAGEM DE MESTRES ARTISTAS

Mestres Artistas	Casas	Localização das pinturas
Amílcar Agretti	Residência de Augusto de Lima	Paredes internas
	Residência do Desembargador José Antônio Saraiva	Paredes e forros
	Desembargador Ferreira Tinoco	Paredes e forros
	Residência de João Pinheiro	Paredes e forros
	Edifício da Estrada de Ferro Central do Brasil	Paredes e forros
	Rua Getúlio Vargas, 923	–
	Rua Alagoas, 813	–
	Rua Pouso Alegre, 259	–
	Rua Santa Rita Durão, 848	–
	Rua Itapecerica, 70	–
	Rua da Bahia, 1764	–
Aristides Agretti	Rua Niquelina, 97	–
José Quintino	Av. Assis Chateaubriand, 351 Rua da Bahia, 486	–
Joaquim Ambrósio	Rua da Bahia, 486	–
Anísio Cunha	Rua Padre Eustáquio, 230 Rua Grão Mogol, 50 (Atribuída)	–
Agostinho Andrade	Rua da Bahia, 1441	–
Francisco Lino	Rua Guanhões, 12	Assinada e pintada em 1928
Júlio Lourenço	Rua Espírito Santo, 2736	Interior da casa
Guilherme Bottcher	Rua Patrocínio, 467	Interior da casa
Frederico Steckel	Av. Getúlio Vargas, 923	Interior da casa
	Rua Guajajaras, 176 – residência do Steckel	Interior da casa
	Palácio da Liberdade	Interior e exterior
Luiz Signorelli	Rua Sapucaí, 127	Alpendre e interior da casa
Francisco Agretti	Palácio da Liberdade	Interior
	Palacete João Pinheiro	Interior da casa

Mestres Artistas	Casas	Localização das pinturas
	Estação da Central do Brasil	Interior da edificação
	Residência de Augusto de Lima	Interior da casa
Manoel da Costa Azevedo	Museu Mineiro	Forros
Alfredo Lima	Museu Mineiro – sala das sessões	Forros
Pedro Micussi	Museu Mineiro/Palácio da Liberdade	Forros
Francisco Tamietti	Museu Mineiro/Palácio da Liberdade	Forros
Bertolino dos Reis Machado	Palácio da Liberdade e Museu Mineiro	–
Augusto Nery	Casa da família Falci* Villa Rizza	Paredes internas Paredes e alpendre
Soren Nielsen	Palácio da Liberdade	2 ° andar salas laterais
Frederico Steckel	Palácio da Liberdade	–

Fonte: Elaborado pela autora a partir dos dados Menezes, 1997.

ANEXO D – MESTRES ARTISTAS DA CAPITAL

Nome	Origem	Nascim./morte	Edificações
AGRETTI, Amílcar	Itália	1887-1968	Palacete João Pinheiro Residência de Augusto de Lima Residência do Desembargador José Antônio Saraiva Desembargador Ferreira Tinoco Edifício da Estrada de Ferro Central do Brasil Rua Alagoas, 813 Avenida Getúlio Vargas, 923 Rua Pouso Alegre, 259 Rua Gonçalves Dias, s/n Rua Santa Rita Durão, 848 Rua Itapecerica, 70 Rua da Bahia, 1764
AGRETTI, Aristides	Itália	?	Rua Niquelina, 97
AGRETTI, Francisco	Itália	1857-1922	Palácio da Liberdade Palacete João Pinheiro Estação Central do Brasil Residência de Augusto de Lima
AZEVEDO, Manoel da Costa	Portugal	1863-1924	Museu Mineiro (Antigo Senado) Palácio da Liberdade Secretaria de Obras Públicas Teatro Municipal
BESCAAL, J.	Áustria	1874-1923	Palácio da Justiça (1909-1912)
BOTTCHER, Guilherme		?	Rua Patrocínio, 467
CÂNFORA, Alfredo	Itália	1891-1981	–
CANFORA, Luigi	Itália	1863-1941	Palácio da Liberdade Secretarias Casa da Mina de Morro Velho
CARMO, Mário do	Brasil	?	Pinturas decorativas (paisagens e marinhas)
CUNHA, Argemiro	Brasil	?	Forro da Escola Estadual Pedro II junto com Aníbal Mattos

Nome	Origem	Nascim./ morte	Edificações
GODI	Desconhecido	?	Painel do forro da plateia do Teatro Municipal (1906-1912)
LIMA, Alfredo		?	Forro da casa do Secretário de Agricultura- Antigo Senado. Na sala das Sessões pintou o forro em parceria com Manoel da Costa Azevedo, Pedro Micussi e Francisco Tamietti
LINO, Francisco	Itália	1868-?	Rua Guanhões 12
MATOS, Aníbal	Rio de Janeiro	1889-1969	Palácio da Justiça Escola Estadual Pedro II
MACHADO, Bertolino dos Reis	Rio de Janeiro	1868-1928	Palácio da Liberdade Museu Mineiro Antiga Secretaria de Educação Antiga Secretaria do Interior e Justiça Escola Estadual Ordem e Progresso (antiga Residência do Chefe de Polícia)
MICUSSI, Pedro	Itália	?	Teatro Municipal Escola Normal Modelo (Instituto de Educação) Secretaria de Agricultura (Museu Mineiro)
NERY, Augusto	Itália	1893-1987	Igreja da Boa Viagem (1911-1922) Igreja Nossa Senhora de Lourdes Palácio Episcopal Hospital Felício Rocho Hospital Vera Cruz Residência da Família Falci Villa Rizza
NIELSEN, Soren	Dinamarca	1868 - ?	Ornamentação das salas laterais do 2º pavimento do Palácio da Liberdade
OLIVIERI, Luiz	Itália	1869-1937	Rua Sapucaí, 127
PARREIRAS, Antônio	Niterói, Rio de Janeiro	1860-1937	Teto do Salão Nobre do Palácio da Liberdade Conservatório de Musica
QUINTINO, J.	?	?	Rua da Bahia, 486 (pintura assinada) Av. Assis Chateaubriand, 351
SCHUMACHER, Guilherme	Alemanha	?	Igreja São José Capela do Colégio Arnaldo

Nome	Origem	Nascim./ morte	Edificações
STECKEL, Frederico Antônio	Alemanha	1834-1921	Imprensa Oficial Casa do Conde de Santa Marina Capela do Rosário Quartel do 1º Batalhão de Polícia Militar Câmara dos Deputados Palácio da Liberdade (pintura do Salão de Honra, Pintura dos painéis alegóricos) Secretaria do Estado de Educação; secretaria da Fazenda; Secretaria de Obras Públicas; Arquivo Público Mineiro Escola Estadual Afonso Penna Igreja de Santa Efigênia Grande Hotel(demolido) Palácio da Justiça (1909-1912) Palacete Steckel (Antigo Clube das Violetas)
TAMIETTI, Francisco	Itália	1885-1950	Teatro Municipal (1909-1912) Instituto de Educação (Antiga Escola Modelo) Forro da Sala das Sessões Antigo Senado Mineiro (Museu Mineiro); Igreja Sagrado Coração de Jesus Casa da Família dos Borges da Costa (Academia Mineira de Letras) Rua da Bahia, 1466 Quartel do 1º batalhão da Polícia Militar Casa da Rua Aimorés

DICIONÁRIO de Construtores e Artistas de Belo Horizonte, 1997, p. 29.

ANEXO E – MAPA DAS CASAS COM PINTURAS DECORATIVAS (2020)



ANEXO F – MAPA DAS CASAS COM PINTURAS DECORATIVAS (1960)



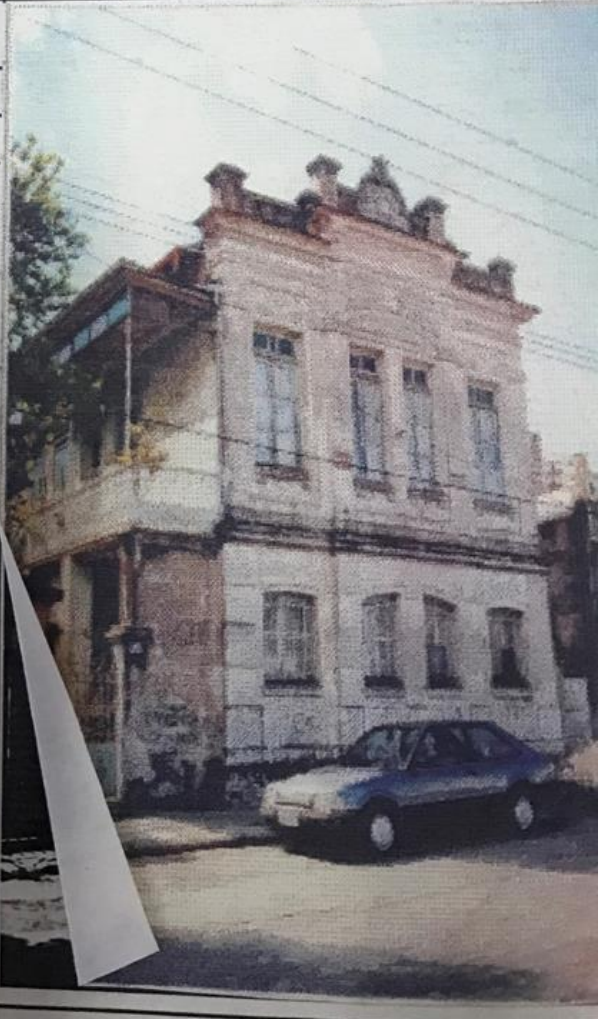
ANEXO G – ESTILOS ARQUITETÔNICOS SEGUNDO CLASSIFICAÇÃO ESTILÍSTICA PROPOSTA POR FLÁVIO CARSALADE (2006)

Estilos arquitetônicos	1897/1910	1910/1920	1920/1930	1930/1940	1940/1950	1950/1960	1960/1970	1970/1980	1980/2000
Ecletismo 1ª fase									
Ecletismo 2ª fase									
<i>Art-déco</i>									
Ecletismo tardio									
Porto modernismo									
Modernismo									
Pós moda/Contemp.									

Fonte: CARSALADE, 2006, p. 15.

ANEXO H – FICHA DE INVENTÁRIO DE BENS MÓVEIS

Ficha de Inventário dos Bens Culturais Imóveis

PREFEITURA DE BELO HORIZONTE SECRETARIA MUNICIPAL DE CULTURA DEPARTAMENTO MEMÓRIA E PATRIMÔNIO CULTURAL	
INVENTÁRIO DOS BENS CULTURAIS IMÓVEIS	
LOCALIZAÇÃO 01. CONJUNTO URBANO BAIRRO FLORESTA 02. SEÇÃO: 014 QUARTEIRÃO: 002 LOTE: 013A INSCRIÇÃO : 001.7 03. ENDEREÇO RUA SAPUCAÍ, 127 04. PROPRIETÁRIO ATUAL Maria Auxiliadora G. Carvalho 05. PRIMEIRO PROPRIETÁRIO	PROTEÇÃO 06. PROCESSO/DELIBERAÇÃO (número / data / publicação) 011062509557 07. NUMERO DO TOMBO 08. PROTEÇÃO LEGAL <input type="checkbox"/> FEDERAL <input type="checkbox"/> ESTADUAL <input checked="" type="checkbox"/> MUNICIPAL 09. TIPO DE PROTEÇÃO <input type="checkbox"/> TOMBAMENTO ISOLADO <input checked="" type="checkbox"/> TOMBAMENTO CONJUNTO 10. ABRANGÊNCIA DA PROTEÇÃO <input type="checkbox"/> INTEGRAL <input checked="" type="checkbox"/> FACHADA FRONTAL <input checked="" type="checkbox"/> FACHADA LATERALS <input type="checkbox"/> FACHADA POSTERIOR <input checked="" type="checkbox"/> VOLUME <input type="checkbox"/> ALTIMETRIA
IDENTIFICAÇÃO 11. USO ORIGINAL Residencial 12. USO ATUAL Residencial 13. ARQUITETO 14. CONSTRUTOR 15. PERÍODO SÉCULO: XX ANO: década de 10 / 20 16. SISTEMA CONSTRUTIVO Alvenaria de tijolos 17. VOLUMETRIA Dois pavimentos 18. FACHADA PRINCIPAL 18.1. Material de acabamento: <input checked="" type="checkbox"/> argamassa c/ pintura <input type="checkbox"/> cantaria <input type="checkbox"/> azulejo <input type="checkbox"/> ferro <input type="checkbox"/> madeira <input type="checkbox"/> vidro <input type="checkbox"/> outros: 18.2. Cor predominante: Cinza 18.3. Aberturas Pavimento Térreo: portas: <input checked="" type="checkbox"/> originais <input type="checkbox"/> modificadas <input type="checkbox"/> substituídas janelas: <input checked="" type="checkbox"/> originais <input type="checkbox"/> modificadas <input type="checkbox"/> substituídas 18.4. Aberturas Outros Pavimentos: portas: <input type="checkbox"/> originais <input type="checkbox"/> modificadas <input type="checkbox"/> substituídas janelas: <input checked="" type="checkbox"/> originais <input type="checkbox"/> modificadas <input type="checkbox"/> substituídas 18.5. Obs.:	

Fonte: Diretoria de Patrimônio e Arquivo Público.

Ficha de Inventário de Bens Culturais Integrados
Departamento de Memória e Patrimônio Cultural

SECRETARIA MUNICIPAL DE CULTURA
DEPARTAMENTO DE MEMÓRIA E PATRIMÔNIO CULTURAL
INVENTÁRIO DE BENS CULTURAIS INTEGRADOS

1. Município: Belo Horizonte

2. Distrito/Povoado: Sede

3. Alvenia: Imóvel à Rua Sapucaí nº127

4. Propriedade: Maria Auxiliadora Gomes Fialho

5. Endereço: Rua Sapucaí nº127, partes dos lotes 011/013/014, quarteirão 002, XIV Seção Urbana, Bairro Floresta.

6. Responsável: Maria Auxiliadora Gomes Fialho

7. Designação: pinturas murais das paredes internas das salas e quartos do segundo pavimento da casa e das paredes dos dois alpendres laterais.

8. Localização específica: quarto 3

9. Espécie: pintura mural

10. Época: 1922

11. Autoria: arquiteto, desenhista, escultor e pintor italiano Luiz Olivieri (atribuição)

12. Origem: Minas Gerais, Belo Horizonte

13. Procedência: Imóvel da Av. Sapucaí nº127 / Belo Horizonte

14. Material / Técnica: Reboco / Têmpera

15. Marcas / Incrições / Legendas: não tem

16. Descrição:
Pintura com características típicas do Estilo Eclético. Base da alvenaria na cor rosa. Presença de um grande pano de parede rosa com pintura em padronagem que lembra uma estampa de tecido, em tom mais escuro que a parede, delimitados por uma moldura lisa bege. Presença de um barrado superior com guilanchadas de flores amarelas e brancas e folhas sobre fundo azul claro.

17. Condições de segurança: regular

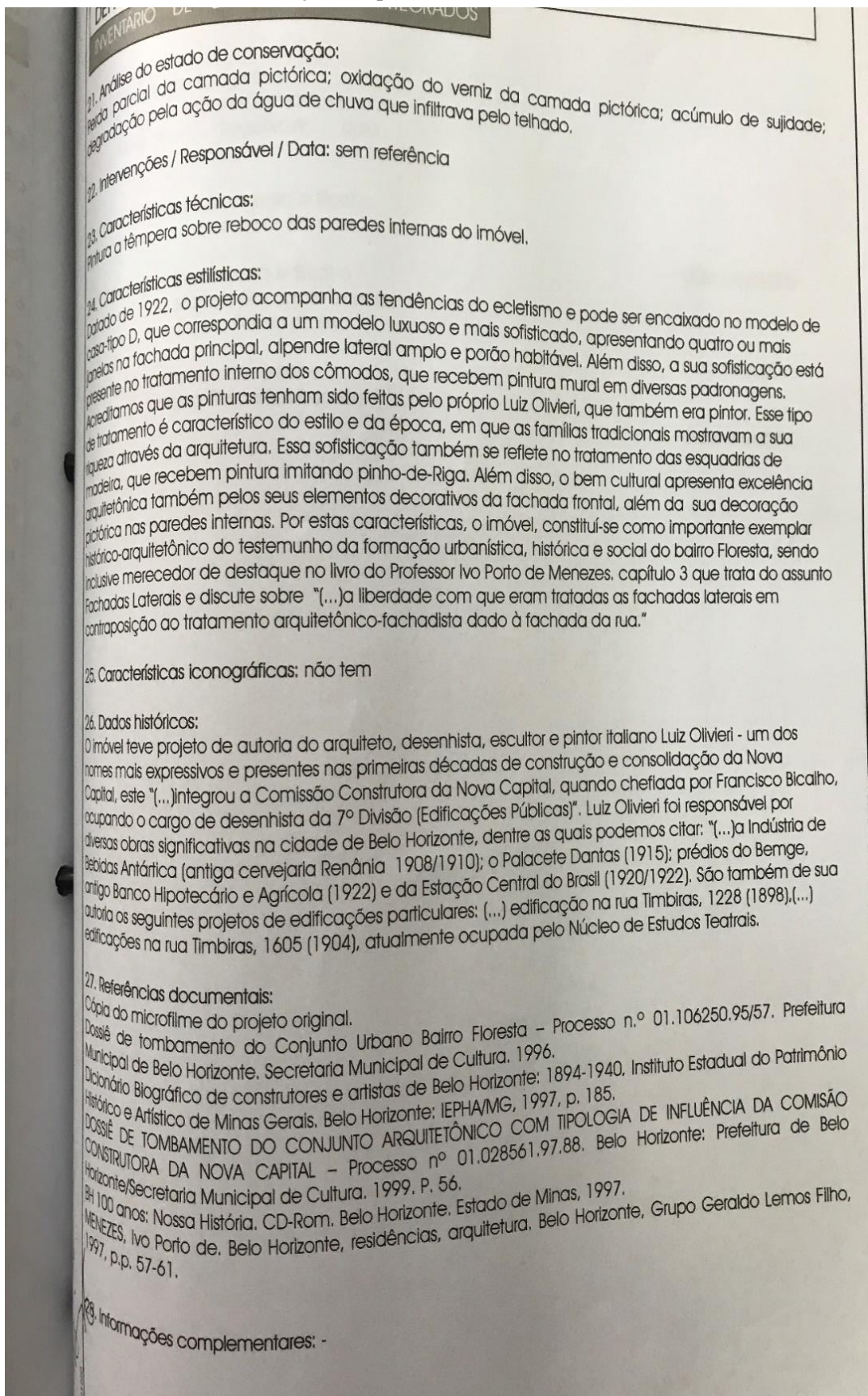
18. Proteção legal: municipal

Tombamento: não possui
O imóvel no qual as pinturas estão inseridas possui tombamento específico de fachadas frontal, laterais e volume, pertencente ao Conjunto Urbano Bairro Floresta, Processo nº 01.106.250.95/57, Deliberação nº10/96, publicação no DOM em 16/10/96.

19. Dimensões:
Área: 54,92m²

20. Estado de conservação: regular.

Descrição das pinturas murais decorativas



Fonte: DPCAP/BH.

Planta de localização das pinturas murais decorativas no Imóvel

