

PINTURAS MURAIIS EM EDIFICAÇÕES HISTÓRICAS DE OURO PRETO, BRASIL

Alexandre Mascarenhas¹; Ivani Walendy Ramos²; Paola de Macedo Gomes Dias Villas Bôas³; Sandra Godoy da Silva⁴

¹ IFMG campus Ouro Preto/Rede Ibero-americana PROTERRA/Rede TerraBrasil. alexandre.mascarenhas@ifmg.edu.br;

² Restauradora e conservadora autônoma. ivani.restauero@hotmail.com;

³ IFMG campus Ouro Preto; paola.macedo@ifmg.edu.br

⁴ Restauradora e conservadora autônoma, sandragodoy@gmail.com

Palavras-chave: pintura mural, técnicas construtivas, suportes de terra, catalogação

Resumo

Em Ouro Preto, pesquisas realizadas sobre técnicas construtivas e decorativas de bens edificados de valor cultural estão quase sempre concentradas no contexto da produção arquitetônica e escultórica do período colonial com ênfase no barroco e rococó dos séculos XVIII e XIX. Entretanto, a partir do final do século XIX, se observa a inserção de elementos decorativos integrados – pintura mural, ladrilho hidráulico, estuques e gradis de ferro forjado – sobre um número significativo de edificações históricas; temas pouco estudados. Portanto, o objetivo deste trabalho foi catalogar as pinturas parietais observadas nos ambientes internos de construções de caráter civil e religioso. Salienta-se que a maioria destes edifícios, históricos, apresenta ainda seus suportes de terra originais, tendo como principais sistemas construtivos, o pau a pique e adobe. Para isso, foi necessário buscar fontes bibliográficas e percorrer o casario dentro da área urbana, tombada, declarada como cidade-monumento. Apesar de encontrar alguma resistência por parte dos moradores, foi possível inventariar 59 pinturas murais, entre elas, destaca-se àquelas de cunho artístico – cenas galantes e paisagens campestres – e as de cunho decorativo – repetição de padrões geométricos e fitomorfos. Assim, por meio do mapeamento deste elemento decorativo integrado e a compreensão de sua técnica construtiva, acredita-se contribuir para sua disseminação, revalorização e preservação.

1 INTRODUÇÃO

A instalação da corte portuguesa no Rio de Janeiro a partir de 1808 e a chegada da missão francesa, em 1816, direciona *un certain regard* sobre a paisagem das cidades brasileiras trazendo mudanças e adaptações nos espaços e vias urbanas, na arquitetura, na decoração aplicada, na formatação dos jardins públicos e, sobretudo nas artes decorativas.

Na década de 1870 o Brasil era ainda o único país do continente americano onde o regime do governo era a Monarquia. O neoclássico já dominava o estilo da maioria das edificações de “poderio senhorial”, no entanto, sinais do ecletismo avançavam; as transformações e as particularidades deste novo estilo estético eram facilmente visíveis e identificadas. Assistiu-se à abolição da escravatura e a implantação da República, respectivamente em 1888 e 1889 e observava-se ainda a falta de infraestrutura das cidades do interior do país (Coelho; Martins; Mascarenhas, 2015).

Ouro Preto, cidade impregnada pelos aspectos construtivos da cultura barroca e colonial, necessitava urgentemente se atualizar para manter-se como capital do estado, mas não encontrava possibilidades de crescimento econômico, uma vez que as atividades mineradoras já apresentavam os primeiros sinais de decadência a partir das primeiras décadas do século XIX. O esgotamento desta atividade e sua geografia particular com topografia irregular e acidentada foram os principais elementos que resultaram na demanda de se buscar outra área para a implantação e construção da nova capital. Assim, a partir da década de 1890, observa-se o processo de transferência da capital para Belo Horizonte, cidade planejada conforme novas medidas de urbanização, arquitetura, paisagem e novos padrões e tecnologias decorativos e construtivos.

(...) Em final do século XIX, a decadência da mineração e sua topografia acidentada contribuem para a transferência da então capital do estado de Minas Gerais, Ouro Preto, para Belo Horizonte. Em um desesperado movimento para se manter como centro administrativo e econômico, a cidade colonial implanta a ferrovia, atualiza seu vocabulário arquitetônico com as linhas do ecletismo e cria o Plano de Melhorias da Capital a partir de 1891 com o intuito de se modernizar e se adequar ao novo conceito de habitar da modernidade. O plano não vingou, e, apesar disto, Ouro Preto receberia um grande número de edificações concebidas e ornamentadas com as novas tecnologias das artes decorativas e construtivas daquele momento (Coelho; Martins; Mascarenhas, 2015, p.1).

Ainda assim, Ouro Preto se prepara para receber significativas mudanças em seu traçado arquitetônico. Alterações fachadísticas surgem influenciados pela estética do *chalet* francês, da *villa* italiana ou do casarão neo colonial com características hispânicas e mediterrâneas. A implantação de gradis e portões em ferro forjado, dos estuques e lambrequins; caixilhos elaborados das esquadrias; ladrilhos hidráulicos e pinturas parietais¹ nas áreas internas são algumas das características deste movimento estético. O estilo eclético foi reverenciado como uma posição de *status* social, político e econômico e havia ainda saneamento, iluminação, abastecimento de água, quintais ajardinados e um sistema funcional de esgoto

A inauguração da rede ferroviária se tornaria a principal artéria de distribuição e desenvolvimento tecnológico que contribuiu para o acesso às estas novidades provenientes da então capital do país, Rio de Janeiro, e da Europa; contribuindo, portanto, para a chegada de materiais, modelos e, de profissionais especializados.

Algumas destas adições estéticas foram executadas por estrangeiros portugueses, italianos, ingleses e espanhóis que aqui se instalaram em função da extração mineral, da chegada da estrada de ferro e das novas oportunidades de trabalho. Os ladrilhos hidráulicos, os ornamentos de fachada em argamassa assim como aqueles em ferro apresentam decoração e iconografia predominantemente inspirada em elementos fitomorfos. Entretanto, as pinturas murais, executadas a seco, são mais complexas e não possuem homogeneidade decorativa. Salientam-se os fingidos – marmorizados e madeira –, rocalhas ao gosto rococó, paisagens e figuras galantes e, composições e padronagens de estamparias executadas a partir de moldes – estêncil.

Assim, pretende-se destacar e valorizar parte da história arquitetônica e decorativa pouco difundida de uma cidade que sempre esteve associada ao seu período colonial e o movimento cultural artístico barroco.

2 OBJETIVO

Catalogar as pinturas parietais observadas nos interiores das edificações de caráter civil e religioso, cujas estruturas construtivas originais correspondem, geralmente, ao pau a pique, adobe e a alvenaria de pedra argamassada com terra e cal.

3 METODOLOGIA

Ao iniciar esse trabalho, buscou-se primeiramente embasamento e suporte nas fontes bibliográficas, teses e artigos relacionados à pintura mural em Vila Rica/Ouro Preto. Constatou-se, porém, que poucos estudiosos e pesquisadores se interessaram, até então, pelo tema. Somente Vasconcelos (1956), arquiteto e historiador brasileiro, autor de inúmeros estudos, artigos e obras bibliográficas sobre o Barroco Mineiro, a formação dos primeiros povoados em Minas Gerais e sobre a arquitetura moderna brasileira, menciona, em alguns de seus livros, passagens sobre a pintura decorativa em Minas Gerais, em particular em Ouro Preto, antiga Vila Rica.

¹ Pintura parietal ou pintura mural corresponde a pintura executada sobre uma parede, a seco ou a fresco

Diante de tão escasso registro sobre pintura mural em Ouro Preto, deu-se sequência às pesquisas tendo como enfoque a pintura mural de uma maneira abrangente. Constatou-se, também, que são poucos os escritores e pesquisadores que estudam ou estudaram o assunto e, mesmo em livros sobre a história da arte, o tema pintura mural é mencionado de forma superficial.

Iniciou-se, a partir daí, uma pesquisa aleatória com moradores mais antigos, artistas e restauradores da cidade, a fim de identificar as edificações que apresentam ou apresentaram pintura mural ornamentando seus interiores tendo como suporte a terra.

Decidiu-se apresentar um estudo de caso de intervenção de conservação e restauro do grupo de pinturas parietais do casarão Carvalho, localizado no bairro Pilar, em Ouro Preto, onde se pode entender o sistema construtivo original – suporte, argamassa e camada pictórica – e a metodologia utilizada na sua intervenção.

4 PINTURA MURAL

Apesar de a pintura mural ter sido empregada em alguns edifícios, no Brasil, durante os séculos XVI, XVII e XVIII; poucos são os exemplares que chegaram até a atualidade. A maioria destas construções apresentava caráter religioso – igrejas, capelas, conventos – e, o emprego desta técnica restringia-se praticamente à ornamentação de forros e superfícies verticais junto aos retábulos, sacristias e altar-mor.

Observa-se, na Igreja de São Miguel no estado de São Paulo, uma das pinturas consideradas mais antiga, realizada sobre suporte de taipa de pilão. Acredita-se que tenha sido elaborada no século XVII e que foram cobertas pelos altares desde 1760. Outro interessante exemplar de templo deste período que possui esta técnica decorativa é a capela de Nossa Senhora da Assunção, em Anchieta, no estado do Espírito Santo.

(...) A partir de 1549, os jesuítas, que tiveram grande impacto no Brasil até metade do século XVIII, construíram aldeamentos por todo o país, com mão de obra local. Assim, foram responsáveis pelo estabelecimento e desenvolvimento de numerosos núcleos urbanos, que ainda hoje preservam parte da história construtiva observada, sobretudo nos edifícios de cunho religioso, como, por exemplo, as capelas dos Reis Magos em Nova Almeida, de Nossa Senhora da Conceição de Guarapari, de Nossa Senhora da Ajuda, de Nossa Senhora da Assunção de Anchieta e a de São João Batista de Carapina, esta última construída em 1583-1584. Estes templos foram, inicialmente, concebidos com materiais como a pedra, a terra, a madeira e o óleo da baleia (Mascarenhas, 2016, p. 138).

Em Itaverava, interior de Minas Gerais, destaca-se um grupo de pinturas murais, atribuído ao Mestre Manoel da Costa Ataíde e sua oficina, confeccionado, no século XVIII, sobre argamassa à base de cal e suporte de pau a pique.

Segundo Torem (2005, p. 472), no início do século XIX, “tanto São Paulo quanto em uma pequena aldeia do Distrito dos Diamantes, as principais casas são ornadas com pinturas de figuras e arabescos, lambris e rodapés marmorizados”. Com o advento da produção cafeeira em larga escala, a pintura mural recebeu ares bastante refinados, principalmente quando associada à nova arquitetura importada da França e da Itália. A pintura mural continua a ser empregada na ornamentação de interiores, mas também em fachadas com imitação de madeira e mármore.

Em outras regiões como Pernambuco, Bahia e Minas Gerais, salvo as pinturas em ambientes religiosos, a pintura mural é executada tendo como referência as desenvolvidas no Rio de Janeiro e em São Paulo, conforme a incursão dos artistas dessas duas cidades pelo país ou mesmo pela divulgação desses modelos. Porém, ela é adaptada às técnicas e a materiais locais. As edificações residenciais passam a ser decoradas ao gosto estritamente europeu. Nessa época, vem a convite para o Brasil artistas do exterior, que criam várias obras (Caldas apud Silva, 2013).

Observa-se que a pintura mural teve seu apogeu, no Brasil, nas primeiras décadas do século XX. Neste período, um número significativo de edificações recebe esta técnica decorativa quando catálogos ilustrados com tipos de pintura mural em estêncil, editados na Europa e América do Norte, transitavam pelo país. Paralelamente, alguns artistas estrangeiros desenvolveram importantes trabalhos autônomos de arte murária em várias localidades brasileiras. Entre eles, destacam-se os italianos Fúlvio Pennacchi, Aldo Locatelli e os irmãos Pietro e Ulderico Gentilli, o romeno naturalizado brasileiro Emeric Marcier e o austríaco Johann Hans Nöbauer. Os irmãos Gentilli realizaram trabalhos como restauradores e muralistas em templos religiosos em Santos, São Roque, Piracicaba e Americana, no estado de São Paulo. Em Mariana, Minas Gerais, executaram pintura sobre forro de estuque da capela do Seminário de São José, em 1935 (figura 1).



Figura 1: Pintura mural executada por Gentilli na capela do Seminário de São José, Mariana, Brasil (crédito: S. Godoy, 2011)

4.1 Tipos de técnicas de pintura mural em Ouro Preto e seus suportes

A pintura mural pode ser executada por meio das seguintes técnicas: pintura afresco, pintura a seco e pintura mista. Cada classificação leva em consideração um processo específico a ser empregado na preparação do suporte (Silva, 2013). E, no que diz respeito ao grau de elaboração e execução, ou seja, medição do mérito ou valor enquanto obra de arte, pode-se ainda classificar em pintura decorativa ou pintura artística. Trata-se, portanto, de uma distinção meramente didática, pois alguns autores entendem a pintura artística como aquela que representa paisagens, cenas galantes, retratos, geometrias abstratas, enquanto que a pintura decorativa abarca os mármore, pedras e madeiras fingidos (figura 2) ou repetições de elementos realizados por meio de moldes, régua ou guias – conhecido como estêncil. Aguiar se refere aos fingidos ou fingimentos como

(...) um tipo de decoração pictórica aplicada a revestimentos arquitectónicos, interiores e exteriores, sobre pedra, alvenaria, rebocos, barramentos, estuques e madeira, recriando materiais nobres, exóticos e valiosos, como determinados tipos de madeiras e pedras, tartaruga, laca, tecidos e inclusivamente azulejos.[...] A pintura de fingidos, embora sem sugerir a terceira dimensão, cria, pela sugestão de outros materiais com texturas e cores variadas, espacialidades mais complexas e articuladas que a simples superfície murária à qual se sobrepõe. Por trás da sua criação esteve normalmente um factor económico - a imitação barata de materiais dispendiosos ou difíceis de obter. Mas por vezes a moda foi o factor determinante, aliada ao maior conforto proporcionado por certos fingidos, como os marmoreados, mais quentes ao toque que o material imitado (Aguiar, 2003, p.7)



Figura 2: Exemplar de pintura de fingimento de madeira em residência, Ouro Preto
(crédito: S. Godoy, 2011)

O estêncil é entendido como a técnica de pintura decorativa realizada a partir de moldes vazados de elementos variados que são repetidos sobre determinada superfície criando um padrão geométrico ou veios de um mármore ou madeira. Em casos específicos, a técnica é utilizada para imitar papel de parede.

(...) Os moldes usados na pintura decorativa são esquemas/desenhos, executados em madeiras finas, papelão, fibras, latão ou acetato, a criarem uma espécie de máscara que apresenta a decoração que será transportada a uma superfície qualquer. O processo é muito simples e consiste na aplicação de uma demão de tinta sobre a “máscara recortada” apoiada na superfície funcionando como uma “estampa” (Silva, 2013, p.92).

Em Ouro Preto, essas técnicas de pintura decorativa foram bastante difundidas a partir do final do século XIX até o primeiro quartel do século XX.

Entretanto, as pinturas artísticas, que geralmente representam motivos fitomorfos como flores e folhagens, paisagens ou gêneros acadêmicos, utilizam técnicas conhecidas como pintura ilusionista – *trompe-l’oeil* – e a pintura de quadratura. Enquanto a primeira pretende criar ilusões de profundidade, a segunda está diretamente associada às perspectivas da representação de elementos arquitetônicos como as balaustradas, colunas, fachadas, etc.

Em relação aos materiais e sistemas construtivos dos suportes das pinturas catalogadas, ainda não se empreendeu prospecções sistemáticas, tornando-se um tema importante a ser pesquisado. Um dos objetivos principais deste trabalho, o de identificar e catalogar as pinturas parietais existentes nas construções civis de Ouro Preto, no momento já é considerado como a primeira ação em direção à preservação.

Porém, mesmo que as prospecções não tenham sido realizadas, várias são as indicações sobre a utilização do sistema construtivo de terra, notadamente o pau a pique, na maioria dos suportes destas pinturas. Além da identificação pelas características superficiais das paredes, como irregularidade, espessura, textura e som cavo, algumas das edificações passaram por obras de restauração que deixaram à mostra, temporariamente, seus sistemas construtivos, como a antiga Santa Casa de Misericórdia de Ouro Preto, algumas casas na Rua Getúlio Vargas e na Rua Alvarenga – vias de circulação do centro histórico da cidade –, onde uma delas abriga a Fundação de Arte de Ouro Preto (FAOP). A ausência localizada do reboco em alguns casos, devido às más condições de conservação do imóvel, também contribuiu para o reconhecimento do pau a pique, adobe e, menos frequente, a alvenaria de pedra argamassada com terra e cal.

Dois inventários dos bens imóveis de Ouro Preto também confirmam o pau a pique como sendo um dos principais sistemas construtivos utilizados na arquitetura colonial nas paredes de vedação e de divisórias internas. O primeiro inventário, segundo Vieira (2006), foi realizado por Sylvio de Vasconcellos, em 1949, com a finalidade de conhecer a cidade e propor um estudo, tendo sido cadastrados 963 imóveis. Como sistematização do inventário e de toda a experiência durante sua atuação técnica na cidade, em 1951 Vasconcellos defende a tese “Arquitetura particular em Vila Rica”, onde descreve que a pedra argamassada, com terra e cal, foi utilizada nas estruturas e fundações das casas, e o pau a pique tendo sido difundido nas vedações e paredes do segundo pavimento das edificações, por ser mais leve e não sobrecarregar as fundações de um terreno quando o mesmo já não era considerado muito estável.

O outro trabalho, o Inventário nacional de bens imóveis dos sítios urbanos tombados dos municípios de Ouro Preto e Mariana (INBI-SU), desenvolvido entre 2001 e 2002 pela Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG) em parceria com o Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (Iphan, 2002) foi utilizado como fonte de informações nessa pesquisa. Este inventário apresenta um levantamento de 1.104 edificações sendo parte delas apenas das fachadas, por não ter sido possível acessar a parte interna das construções. Entretanto, as demais receberam medição arquitetônica da planta e a descrição dos sistemas construtivos.

Dentre as 31 edificações civis onde foram identificadas as pinturas parietais, mais de 50% foram levantadas de forma completa no INBI-SU (Iphan, 2002) e, apresentam o pau a pique como principal sistema construtivo utilizado nas paredes de vedação e divisórias internas. Em duas construções, identificou-se o adobe e, outras três edificações, construídas já no início do século XX, possuem o tijolo de cerâmica maciço como material de construção. Ainda foram registrados dois edifícios onde a pintura mural aparece no primeiro pavimento tendo como suporte a alvenaria de pedra argamassada com terra e cal.

As edificações religiosas e funerárias que aparecem nessa catalogação já sofreram intervenções ou possuem levantamentos detalhados, disponíveis no Iphan, onde pode ser constatado o pau a pique e ou a pedra argamassada como suporte das suas pinturas.

4.2 Inventário das pinturas murais em Ouro Preto

A partir de 2012, foram identificadas 59 edificações que ainda apresentam ou que apresentaram pintura mural. Deste montante, 41 foram registradas e inventariadas e 18 foram cobertas por outras camadas de pintura. Durante as entrevistas, ficou evidente que o número de edificações em Ouro Preto que apresentam esta técnica decorativa é maior do que o exposto nas planilhas que compõem o trabalho de catalogação. Inúmeras pinturas foram ocultadas ou perdidas por diversos motivos, segundo declarações de moradores que se lembram de edificações com esse tipo de ornamentação e afirmam a existência de pinturas murais em suas próprias casas, hoje encobertas (Silva, 2013).

Em alguns casos, por determinação do Serviço do Patrimônio Histórico Artístico e Natural (SPHAN), entre as décadas de 1940 e 1960, essas pinturas, entre outras intervenções acrescidas, foram encobertas ou removidas no intuito de restabelecer o caráter de originalidade às edificações.

Após o registro fotográfico das pinturas e levantamentos relativos à tipologia da edificação, constatou-se que, em relação às pinturas identificadas em sobrados, a maioria encontra-se no segundo andar e apresenta como suporte paredes de pau a pique. As pinturas localizam-se principalmente na sala principal (de visitas), embora algumas edificações apresentassem pinturas nos quartos, copa e no corredor do hall de entrada (figuras 3 e 4).

Em relação às pinturas detectadas nas casas térreas, assim como nos sobrados, apresentam também como suporte, na maior parte delas, paredes de pau a pique. A localização das pinturas também se repete: salas de visitas, copas e hall de entrada. Não há uma constante na representação das pinturas, tendo sido observado pinturas figurativas, paisagens, e estêncil tanto em casas térreas como em sobrados.



Figura 3: Detalhe do estêncil com padrão fitomorfo e, acima, flores. Pintura mista: decorativa e artística. Sobrado localizado na rua Cláudio Manoel, Ouro Preto (crédito: S. Godoy, 2010)



Figura 4: Motivos florais e folhagens com ramagens nos tons verde, vermelho e rosa. Sobrado localizado na rua Cláudio Manoel, Ouro Preto (crédito: S. Godoy, 2010)

Entre as pinturas murais catalogadas, há exemplares do século XIX e XX. As pinturas murais, executadas provavelmente no século XIX, representam fingimento, imitando marmorizados e madeira, barrados, representações de rocalhas ao gosto rococó, paisagens emolduradas (figura 5), e pinturas figurativas. As do século XX abrangem todas as composições executadas a partir de moldes – estêncil –, representando padronagens de estamparias, mas há também pinturas de fingimento e pinturas figurativas.



Figura 5: pintura mural artística representando paisagem campestre diurna, localizada na sala de estar da edificação situada no centro histórico de Ouro Preto. (crédito: I. Ramos, 2010)

É importante enfatizar que a datação das pinturas não é exata, uma vez que faltam documentos referentes à sua execução e não foram realizados exames laboratoriais – análises das argamassas e dos pigmentos. Essa afirmação foi constatada com base no histórico das residências associado à configuração/iconografia das pinturas (figura 6), e, por meio de comparação com fontes bibliográficas referentes ao tema.



Figura 6: Medalhões localizados em hall de entrada de casa térrea cuja iconografia das cenas apresenta ferrovias e trens sobre pontes de alvenaria ou estrutura metálica mesclada com paisagem do campo com rios, rochas naturais e vegetação abundante, Ouro Preto (crédito: S. Godoy, 2010)

Em relação aos tipos de pinturas murais empregadas nas ornamentações das superfícies internas das edificações, percebeu-se maior frequência de pinturas decorativas executadas a partir da técnica estêncil e concebidas/aplicadas a seco.

Com relação às tintas empregadas na execução das pinturas, constatou-se a presença de tintas a base de cal e tintas a óleo. Os pigmentos e corantes utilizados nas pinturas murais em Ouro Preto são, em geral, de origem mineral extraídos diretamente das rochas e, mais recentemente, foi utilizado o produto industrializado pó xadrez, à base de óxido de ferro.

As principais manifestações patológicas observadas foram: repintura, crosta negra, presença de sais, oxidação parcial da camada protetora, craquelamento da camada pictórica, desagregação da camada pictórica e das argamassas, presença de micro organismos, manchas de infiltrações ascendentes e descendentes, destacamento da camada pictórica e da argamassa em relação ao suporte, fissuras, trincas estruturais, pulverulência da camada de terra do suporte e, em alguns casos, apodrecimento da estrutura e fibras vegetais do suporte – pau a pique.

Ao longo da pesquisa, identificou-se o nome do artífice ouro-pretano Levi Ferreira (1917 – 1969), que teria aprendido seu ofício com seu pai, Sr. Fortunato Ferreira. Durante os dias de semana, ele trabalhava como eletricista em uma empresa da cidade, e, nos fins de semana, o artista envolvia filhos, irmãos e colegas na preparação das paredes, tintas e moldes para realizar pinturas decorativas. Esses moldes eram feitos de borrachas, papel grosso, papel vegetal e cartolina. Os modelos e temas eram criados ou copiados de livros e manuais como o Manual do Pintor. Senhor Levi elaborava pinturas imitando madeira, trabalho executado através de borrachas dentadas, tendo os detalhes confeccionados manualmente. Dependendo da complexidade, o serviço podia durar dias ou até meses e os materiais empregados eram tintas a óleo, óleo de linhaça, querosene, pigmentos em pó, secantes, alvaiade, vernizes e a pedra oca amarela retirada de rochas localizadas na cidade e arredores. Constatou-se que ao menos três residências registradas apresentam sua contribuição.

4.3 Intervenção de conservação e restauro das pinturas murais do Casarão Carvalho

O casarão data do final do século XIX, corroborada por fotografia de 1890. Apesar dos sistemas construtivos típicos do período colonial, sua fachada já apresenta feições ecléticas. Seu interior possui um grupo de pinturas parietais em quatro ambientes como salas de estar e corredores.

A edificação apresenta pinturas parietais sobre paredes com diferentes técnica de construção. Em uma das salas onde as pinturas parietais foram restauradas, estão presentes: uma parede de painel de pau a pique, outra com parcela de pau a pique (figura 7) e parcela de alvenaria de tijolos cerâmicos e as duas restantes de alvenaria de pedra. As pinturas são do tipo estêncil com motivos florais e, foram executadas com técnica a seco sobre argamassa a base de cal. O corredor da entrada principal, constituído de painéis de pau a pique, também apresenta pinturas artísticas parietais com fingidos de madeira, executados também com a técnica a seco. Estudos prospectivos de camadas pictóricas totalizam um total de 52 m² de pinturas artísticas sobre superfícies planas.

Os primeiros ensaios realizados foram organolépticos, usando-se também recursos de toques e percussão sobre paredes. Em seguida, as prospecções pictóricas mostram a sobreposição de quatro camadas de pintura: a atual na cor branca e lisa; a anterior é uma pintura artística do tipo estêncil prateada sobre tom avermelhado; abaixo desta há outra, do tipo estêncil na cor prateada sobre fundo em tom de azul e a primeira camada, antes do suporte, é lisa na cor vermelha terrosa, é uma fina e frágil camada de tinta. Todas as camadas de pintura são antecedidas de base de preparo em tons claros. Desta forma, foram testados vários compostos químicos para a remoção e limpeza das camadas pictóricas, além de verificar a técnica mais segura aliada aos solventes, evitando degradar o material original bem como para avaliar o tempo dedicado à remoção das camadas de repintura.

Foram verificadas as seguintes anomalias patológicas sobre o suporte, argamassas e camada pictóricas: pulverulência e desagregação parcial da argamassa e componentes da pintura; estufamento, eflorescência, trinca de junção entre alvenarias diferentes, destacamento de argamassa, perda parcial da camada pictórica artística, marcas da abrasão e de perfurações, perda parcial de suporte, desprendimentos, manchas escurecidas e lixiviação. Áreas internas do pau a pique apresentavam-se desagregadas na sua base causadas por movimentação da parede, perda de madeiramento da base e ataque de xilófagos.



Figura 7: Sistema construtivo: pau a pique. Observa-se o precário estado de conservação tanto do suporte quanto da pintura parietal. (crédito: I. Ramos, 2015)

A intervenção iniciou pelos testes de solubilidade para se definir como executar a remoção da camada de repintura. Utilizou-se decapante para a remoção parcial e posterior remoção de resquícios com acetona (PA) aplicada em compressas ou com ajuda de *swabs*.

A matéria-prima para as argamassas foram preparadas previamente. A areia utilizada foi separada em três gramaturas diferentes, dependendo da sua função: para áreas internas, para emboço e para o reboco de acabamento fino. A areia foi peneirada e bem lavada, sendo o último enxágue na água deionizada, procedendo a sua secagem total ao sol. A cal utilizada foi curtida em água durante aproximadamente 30 dias. Não foi possível se fazer testes para identificar os componentes das argamassas utilizadas nas paredes. O traço utilizado baseou-se em observações visuais e por alguns testes mecânicos aplicados em fragmentos colhidos *in loco*. Utilizou-se traço de 2:1 (areia e cal), variando-se o agregado com areia e material cerâmico na mesma proporção 1:1:1 (areia, material cerâmico e cal). Também foi acrescida na argamassa uma resina acrílica diluída na proporção de até 10%

em água deionizada.

Foram necessárias argamassas de gramaturas e diluições diferentes para áreas específicas, tendo em vista melhorar sua eficiência, tanto na introdução como na sua compactação. Alguns orifícios ou frestas foram abertos para alcançarem as áreas ocadas com a nova argamassa (mais fluida). Em áreas de grandes perdas foram introduzidos alguns fragmentos de telhas e de tijolos cerâmicos em tamanhos variados. Para áreas que necessitavam de uma argamassa mais resistente (área com trincas) foi acrescido agregado cerâmico moído e peneirado em gramaturas diferentes.

Alguns torrões de barro do pau a pique original, soltos ou removidos, foram reaproveitados como componentes para a nova argamassa. Os torrões foram moídos, peneirados e agregados para a consolidação de áreas internas – neste caso algumas gotas de fungicida foram introduzidas na composição dessa argamassa.

As paredes que mais necessitaram de consolidação com novas argamassas ou da introdução de água de cal foram as de pau a pique, pois eram as mais danificadas e degradadas. Na consolidação do suporte houve necessidade de procedimentos diferenciados e pontuais, dependendo de cada situação. Algumas áreas das paredes, as mais fragilizadas, receberam escoramento e faceamento antes de seguir com a etapa da consolidação do suporte. Para todas as áreas que receberam novas argamassas (líquidas ou pastosas) houve a previa introdução de álcool, seguido de consolidante acrílico (a 5% em água deionizada) para o umedecimento do suporte. Nas áreas de junções entre paredes de constituição diferentes (alvenaria de tijolos e painéis de pau a pique) foram acrescentados junto com a nova argamassa, fragmentos alongados de madeira imunizada ou de telhas, de forma horizontal com o intuito de uma amarração entre paredes.

O nivelamento foi realizado com massa artesanal constituída de: CMC 4% (carboximetilcelulose) diluído em água deionizada + acetato de polivinila (3:1) + carbonato de cálcio e pigmentos terrosos. A aplicação foi executada por meio de espátulas ou pinceis e o acabamento, com lixa. Um verniz acrílico foi aplicado sobre toda a pintura para proteger e saturar as cores originais.

Decidiu-se por fechar as lacunas das pinturas artísticas reproduzindo-se seus tons e formas - estêncil. Foram confeccionados moldes para a reprodução tanto das formas florais como do cordão de arremate superior da pintura, aplicados em áreas de perdas. A pintura artística, em geral, apresenta dois tons de fundo vermelho, um vermelho escuro nos contornos dos painéis floridos e outro rosado mais claro sob os florais prateados. Optou-se pela correção desses dois tons que se apresentavam manchados, esmaecidos e com áreas de perdas. Aplicou-se velaturas nas cores semelhantes (confeccionadas mediante testes) às originais, corrigindo lacunas e diferenças de tons. As tintas utilizadas foram acrílicas e vários testes foram feitos para o prateado, até se chegar a uma tinta confeccionada com resina Paraloid B72 + pigmento prateado e outros tons. O verniz final foi o Paraloid B72 + cera microcristalina, aplicados por aspensão (figura 8).

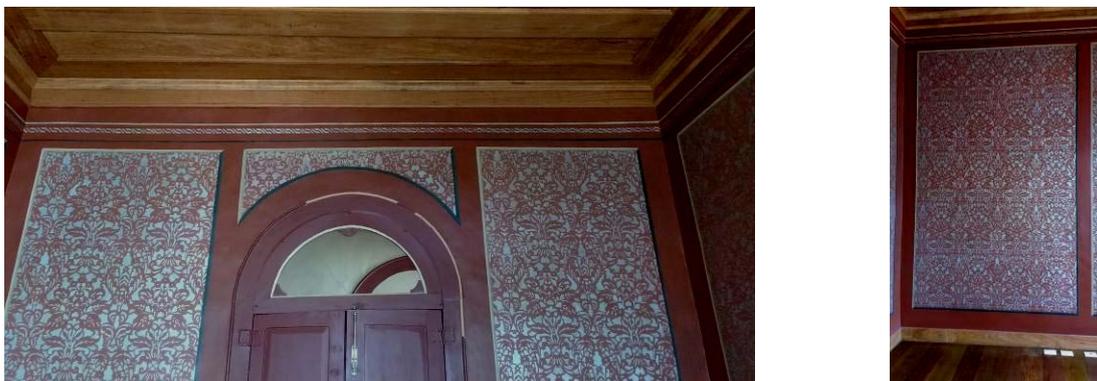


Figura 8: Resultado final da intervenção. Detalhe da pintura na técnica estêncil (crédito: I. Ramos, 2015)

5 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Durante a realização desse projeto de pesquisa, muitos questionamentos e apontamentos surgiram em torno do objetivo principal desse trabalho, que é a catalogação das pinturas murais nas edificações da cidade de Ouro Preto: Essa era uma prática comum em Ouro Preto? Quantas casas apresentavam e ainda apresentam esse tipo de ornamentação? Quem eram os artistas? Quais foram as técnicas empregadas? Qual o estado de conservação dessas pinturas? Em que época surgiu esse apreço por essa técnica em uma cidade em que predominava a cultura colonial e barroca? Ao contrário do que é habitualmente posto por alguns estudiosos e pesquisadores sobre a quase inexistência de manifestações e ou inovações características do século XIX, Ouro Preto, mesmo que de forma mais acanhada se comparada a cidades de grande dimensão, apresenta alguns importantes exemplares arquitetônicos com particularidades marcantes do período republicano. A pintura mural, tendo como suporte a alvenaria de terra, foi utilizada para ornamentar espaços internos das edificações, e se disseminou provavelmente acompanhando um movimento artístico e sociocultural a partir da apropriação das premissas e novas tecnologias do estilo eclético. Estes interiores apresentam ambientes requintados seja pela técnica, seja pela iconografia.

Acredita-se ter alcançado o objetivo principal: catalogar as pinturas murais em edifícios históricos de caráter civil em Ouro Preto, além do entendimento das técnicas, dos materiais e da iconografia difundidas; e, assim, contribuir, inspirar e direcionar novas pesquisas neste tema.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Aguiar, J. M. (2003). Estudos cromáticos e conservação do patrimônio. Porto: Edições FAUP.
- Coelho, M. C.; Martins, R.; Mascarenhas, A. F. (2015). Resquícios do luxo senhorial nas artes decorativas e construtivas a partir do final do século XIX em Ouro Preto. In: II Colóquio Luso brasileiro: A Casa Senhorial: em Lisboa e no Rio de Janeiro (séculos XVII, XVIII e XIX) – Anatomia dos interiores. Fundação Rui Barbosa 2015: Anais. Rio de Janeiro, CD-ROM.
- Iphan | Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (2002). Inventário Nacional dos Bens Imóveis dos Sítios Urbanos tombados dos Municípios de Ouro Preto e Mariana | INBI-SU. Rio de Janeiro.
- Mascarenhas, A. F. (2016). Patrimônio colonial e republicano no Brasil. In: Correia, M; Gigogne, H.P.; Guerrero, L.F.; Neves, C. (Org.). *Arquitectura de tierra en America Latina*. Lisboa: Argumentum/PROTERRA. p. 138-141.
- Silva, S. G. (2013). A pintura mural em Ouro Preto – uma abordagem técnica. Monografia. Ouro Preto: Curso Superior de Tecnologia em conservação e restauro, Instituto Federal Minas Gerais *campus* Ouro Preto
- Torem, A. C. P (2005). Pinturas murais de velhas fazendas. Disponível em <http://www.institutocidadeviva.org.br>
- Vasconcellos, S. (1951). *Arquitetura particular em Vila Rica*. Tese (concurso para provimento da cadeira de Arquitetura do Brasil) – Escola de Arquitetura da Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte.
- Vasconcellos, S. (1956). *Vila Rica – formação e desenvolvimento*. Rio de Janeiro: MinC/Instituto nacional do Livro.
- Vieira, L. C. (2006). *As transformações de Ouro Preto no século XX: estudo comparativo entre os inventários de 1949 e 2002*. Dissertação de Mestrado. Salvador: Universidade Federal da Bahia.

AUTORES

Alexandre Mascarenhas, doutor em arquitetura e conservação de edificações históricas; mestre em engenharia civil - conservação e restauro de estuques ornamentais e estruturais de edificações históricas; especialista em conservação de estuques ornamentais pelo Centro Europeu de Veneza para os Ofícios de Conservação; especialista em conservação de monumentos em terra; arquiteto; membro da Rede Ibero-Americana PROTERRA e da Rede TerraBrasil; docente e coordenador do

Curso Superior de Tecnologia em conservação e restauro do Instituto Federal Minas Gerais campus Ouro Preto. Possui publicações (livros, artigos, ensaios teóricos) nas áreas afins. Currículo completo em <http://lattes.cnpq.br/6750875246023935>

Ivani Walendy Ramos, Graduada em Tecnologia de Conservação e Restauro de bens imóveis pelo Instituto Federal Minas Gerais | IFMG campus Ouro Preto; Técnica em Conservação e Restauro de bens culturais pela Fundação de Arte de Ouro Preto | FAOP (especialista em restauro de acervos de papel, escultura policromada e pintura sobre tela); atua como conservadora e restaurado de bens imóveis, móveis e integrados.

Paola de Macedo Gomes Dias Villas Bôas, arquiteta; especialista em Conservação e Restauração de Monumentos e Conjuntos Históricos - CECRE, pela UFBA (2006). Docente do Curso Superior de Tecnologia em conservação e restauro do Instituto Federal Minas Gerais campus Ouro Preto. Possui experiência na área de arquitetura e urbanismo, com ênfase em conservação e restauro, atuando em pesquisa e extensão, principalmente nos temas: projeto arquitetônico, dossiê de conservação e restauro e tecnologia dos materiais na conservação e no restauro de bens imóveis. Currículo completo em <http://lattes.cnpq.br/3721769592309355>

Sandra Godoy da Silva, Graduada em Tecnologia de Conservação e Restauro de bens imóveis pelo Instituto Federal Minas Gerais | IFMG campus Ouro Preto; Técnica em Conservação e Restauro de bens culturais pela Fundação de Arte de Ouro Preto | FAOP (especialista em restauro de acervos de papel, escultura policromada e pintura sobre tela); atua como conservadora e restaurado de bens móveis e integrados.