

INSTITUTO FEDERAL MINAS GERAIS - *Campus* Ouro Preto  
CURSO SUPERIOR DE CONSERVAÇÃO E RESTAURO

Tássia Christina Torres Rocha

O Pensamento Preservacionista no século XIX: O pioneirismo de Honório  
Esteves

Ouro Preto

2017

Tássia Christina Torres Rocha

# O Pensamento Preservacionista no século XIX: O pioneirismo de Honório Esteves

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado à Diretoria de Pesquisa, Graduação e Pós - graduação do Instituto Federal Minas Gerais *campus* Ouro Preto como requisito para obtenção do título de Tecnólogo em Conservação e Restauro.

Orientador: Alex Fernandes Bohrer

Ouro Preto

2017

TÁSSIA CHRISTINA TORRES ROCHA

O PENSAMENTO PRESERVACIONISTA NO SÉCULO XIX: O  
PIONEIRISMO DE HONÓRIO ESTEVES

Trabalho de conclusão de curso submetido à banca examinadora designada pela Diretoria de Pesquisa, Graduação e Pós - graduação do Instituto Federal Minas Gerais *campus* Ouro Preto como requisito parcial para obtenção do título de Tecnólogo em Conservação e Restauro.

Aprovado em 11 de setembro de 2017 por:

---

Prof. Dr. Alex Fernandes Bohrer (orientador)

---

Prof. Me. Rodrigo Otávio De Marco Meniconi

---

Prof<sup>a</sup>. Dr<sup>a</sup> Adalgisa Campos Arantes

*“Honório há de sentir-se bem quando se recordar que muitas obras primas não se perderam em sua terra natal, por causa da sua teimosia em protestar contra a sua destruição.*

*Todos deviam ser assim: guardas incansáveis das preciosidades artísticas que foram legadas à actual geração pela que a precedeu, na luta pela vida, na conquista do ideal santo: o amor ao bello e ao puro, no que estes têm de mais elevado – as artes.”*

*Azeredo Netto*

## AGRADECIMENTOS

Agradeço à cultura tântrica de Yoga por despertar em mim Ishwarapranidhana, que é a capacidade de admirar, agradecer, doar, respeitar e reverenciar.

Minha família que aguenta meu “bipolarismo geminiano” constante. Pai D, mãe D e irmã D, amo muito vocês! À Ivy, prima-gêmea que sempre está do meu lado. Meus filhos peludos, Briza, Crioulo, Maritaca, Jimmy, Docinho, Tulipa e em especial o CHORÃO, que faria 17 anos no dia da apresentação desse trabalho. O maior companheiro e melhor amigo que já tive, com ele eu entendi o verdadeiro significado da palavra amor.

Aos meus eternos amigos Bebel, Pucca, Xorão, Pé Sujo, São Nunca, Nádia, Dri, Mariana, Barbedo, Bárbara e em especial a Lu, minha irmã de alma. Cada um de vocês ajudou a construir um pouquinho a minha história.

Gostaria de agradecer imensamente à Ana Cavalcanti, diretora do Museu D. João VI da Escola de Belas Artes da UFRJ, pelo carinho e atenção. Não posso deixar de mencionar também a direção do Museu Mineiro, sem eles esse trabalho não existiria.

O curso de Restauro, além de inserir em mim um sentimento de amor incondicional ao patrimônio histórico e artístico, proporcionou grandes encontros. Ao querido corpo docente deixo aqui minha eterna gratidão, construí com cada um dos professores uma relação que ultrapassou os limites da sala de aula. Meu beijo especial para Rodrigo Meniconi, Cristina Simão e meu orientador e amigo Alex Bohrer, responsável pela minha reinvenção acadêmica.

O que seria da minha vida acadêmica sem o carinho e braveza da Sarah? Sem o cuidado e falta de noção do Jefferson? Sem o amor e velhice do meu anjo barroco, João Vitor? Sem a paciência da Larissa? E sem os contagiantes sorrisos do Juliano? Meus amores, vocês já fazem parte da minha vida!

Agradeço também ao universo por colocar no meu caminho uma pessoa tão iluminada como o João Fosque.

Que a gente pare de se enquadrar em lugares fixos e se permita sair de onde disseram que devemos ficar. Porque a maior dor é sempre “perceber que apesar de termos feito tudo o que fizemos, ainda somos os mesmos”.

## RESUMO

Tornou-se senso comum imaginarmos que o pensamento preservacionista no Brasil teve seu marco fundador em 1937, com a criação do Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (Sphan). Não podemos negar que, de fato, os modernistas deram importante contributo aos estudos concernentes ao conceito de patrimônio histórico e artístico em território nacional. Porém, com uma análise mais profunda percebemos a necessidade de desenvolver uma investigação dos anos precedentes desse momento fundador. Entendendo-se que os marcos institucionais são sempre, à priori, embasados pela intensificação do debate e que representam o resultado mais imediato de um processo longo de tomada de consciência, nos cabe questionar em que ponto da história estão as sementes do discurso preservacionista. No presente trabalho será feita uma minuciosa análise do surgimento dessa consciência patrimonial, através do pioneiro pensamento de Honório Esteves do Sacramento. Interessamos aqui o discurso que o artista empreendeu tão precocemente sobre a preservação dos acervos coloniais ouro-pretanos. O pintor se colocou à frente do seu tempo ao criticar, muitas vezes de forma solitária, uma série de intervenções já realizadas ou em fase de execução em edificações setecentistas. Honório Esteves demonstrou respeito à sua amada cidade, aos artistas do passado e a preocupação em preservar aquelas obras, que ele já considerava patrimônio.

**PALAVRAS-CHAVE:** Pensamento preservacionista, patrimônio artístico, Honório Esteves.

## ABSTRACT

It became common sense to imagine that preservationist thought in Brazil had its founding milestone in 1937, with the creation of the Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico (Sphan). We can not deny that, in fact, the modernists gave an important contribution in the studies referring to the concept of historical and artistic patrimony in national territory. However, with a deeper analysis we see a need to develop an investigation of the earlier instants of this founding moment. Understanding that institutional milestones are always a priori based on the intensification of the debate and that represent the most immediate result of a long process of awareness, not questioning to what point in history are as seeds of the preservationist discourse . In the present work, an analysis of the emergence of consciousness is essential, through the pioneer of Honório Esteves do Sacramento. We are interested here in the discourse that the artist made so early on a preservation of the ouro-pretanos pretense collections. The painter put himself ahead of his time in criticizing, often in a solitary way, a series of interventions already carried out or under construction in eighteenth-century buildings. Honório Esteves shows about his city, the artists published and the concern to preserve those works, which have already considered heritage.

**KEYWORDS:** Preservationist thought, patrimony artistic, Honorio Esteves.

## LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figura 1: Honório Esteves em traje de gala, 1892. ....	29
Figura 2: Retrato do Frei Francisco, 1880.....	30
Figura 3: Carta do presidente da província Antônio Gonçalves Chaves dirigida ao diretor da AIBA, 1883.....	33
Figura 4: Nossa Senhora de Lourdes, 1885.....	34
Figura 5: Auto-Retrato, 1886. ....	34
Figura 6: Pastor Egípcio, 1887.....	35
Figura 7: Retrato do Dr. Peter Wilhen Lund, 1903. ....	36
Figura 8: Leopoldina Esteves, "Camponesa de Minas", 1905. ....	36
Figura 9: Igreja Matriz de Nossa Senhora da Boa Viagem, 1894.....	38
Figura 10: Igreja Matriz de Nossa Senhora da Boa Viagem e rua Deodoro, 1894. ....	38
Figura 11: Panorama Curral d'El Rey, 1894. ....	42
Figura 12: A Primeira Missa no Brasil.....	46
Figura 13: Diploma "United States of America" - Exposição Saint Louis .....	51
Figura 14: Ensino Primario Intuitivo .....	52
Figura 15: Rudimentos de linhas, superfícies e sólidos. ....	52
Figura 16: Traçado urbano de Honório Esteves.....	54
Figura 17: Bobina e Pedal para máquina de escrever. ....	55
Figura 18: Mestre Aleijadinho, s/d.....	61
Figura 19: O Aleijadinho em Villa-Rica, 1898. ....	61
Figura 20: Adro da São Francisco de Assis sem o muro.....	74
Figura 21: Gradil do cemitério de Saramenha em Ouro Preto .....	74
Figura 22: Forro da capela-mor na Matriz de Nazaré, Cachoeira do Campo.....	77
Figura 23: Igreja do Rosário de Mariana. Honório Esteves, 1933. ....	81

## **LISTA DE ABREVIATURAS E SIGLAS**

**AIBA** – Academia Imperial de Belas Artes

**APM** – Arquivo Público Mineiro

**EBA** – Escola de Belas Artes

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

**IHGB** – Instituto Histórico Geográfico Brasileiro

**IHOP** – Instituto Histórico de Ouro Preto

**IPHAN** – Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional

**MNBA** – Museu Nacional de Belas Artes

**MHN** – Museu Histórico Nacional

**NEALUMI** – Núcleo de Estudos da Arte Luso Mineira

**PRM** – Partido Republicano Mineiro

**SPHAN** – Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional

**UFRJ** – Universidade Federal do Rio de Janeiro

## SUMÁRIO

RESUMO .....	6
ABSTRACT.....	7
1. INTRODUÇÃO .....	12
2. FUNDAMENTAÇÃO TEÓRICA .....	15
2.1. Micro-história como método para entender o pensamento preservacionista .....	15
2.2. O surgimento das ideias sobre preservação na Europa .....	18
2.3. As sementes do conceito de patrimônio no Brasil no XVIII e XIX .....	22
3. HONÓRIO ESTEVES: VIDA E OBRA.....	29
3.1. ‘O Jovem Pintor, Desenhista Insigne’ .....	29
3.2. AIBA: influência no pensamento de Honório .....	43
3.3. ‘Curioso, inventivo e tecnicamente aplicado’ .....	48
4. APROPRIAÇÃO DO DISCURSO PRESERVACIONISTA EM OURO PRETO .....	57
4.1. Intelectuais do XIX e o reconhecimento da arte colonial mineira .....	57
4.2. Honório Esteves em defesa do patrimônio ouro-pretano .....	66
4.4. Ouro Preto, cidade monumento: um sonho de Honório .....	77
5. CONSIDERAÇÕES FINAIS .....	82
6. REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS .....	85

## 1. INTRODUÇÃO

É natural imaginarmos que o pensamento preservacionista começou a se desenrolar no Brasil - em 1937 com a criação do Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (Sphan). Nos estudos sobre a história da arte brasileira é senso comum estabelecer que o interesse de artistas e intelectuais por produções coloniais mineiras - tenha ocorrido a partir da caravana modernista em 1924. Essa linha historiográfica, vinculada ao movimento modernista, negligencia a existência de pesquisadores no XIX interessados pela arte barroca. Segundo eles, esses intelectuais (vinculados ao academicismo) estavam tão envolvidos com as novidades vindas da Itália que não conseguiam ter a sensibilidade de apreender nosso rico acervo colonial.

Essa resistência à arte barroca, ao longo do século XIX, pode ser melhor compreendida ao analisarmos a própria trajetória conceitual do termo. Os mais importantes críticos da arte ligados ao neoclassicismo atribuíram um sentido pejorativo ao vocábulo “barroco”. Alex Bohrer afirma que:

Duas versões principais se dão para o surgimento do vocábulo: a expressão seria de origem portuguesa e designava, originariamente, as pérolas de formato irregular; ou, como também se aventa, seria derivada do italiano ‘baroco’ e significaria um desvio no pensamento lógico, um obstáculo à coerência morfológica. Tendo sua origem num contexto ou outro (ou nos dois) fica claro o modo primeiro de encarar aquelas manifestações artísticas - Barroco foi, a princípio, uma forma metafórica de designar um modismo criativo calcado no tortuoso, irracional, irregular (BOHRER, 2007, p. 20).

O estilo foi, com efeito, desconsiderado por longa data e visto como algo marcado pelo mau gosto. Enxergar a riqueza artística que o barroco carregava era tarefa difícil numa conjuntura marcada pela negação a qualquer manifestação que o remetesse. O gosto da época estava realmente preso aos padrões neoclássicos, porém não podemos ignorar os incansáveis apreciadores e defensores das produções setecentistas em território mineiro mencionados nesse capítulo.

Em linhas gerais, é pertinente associar a Henrich Wölfflin<sup>1</sup> a revisão do conceito de barroco. Em sua publicação *Renascimento e Barroco*, ele faz uma decisiva contribuição

---

<sup>1</sup> Heinrich Wölfflin foi um influente historiador da arte suíço do século XX. O intelectual está entre os precursores de uma linha que tinha a arte como repositório formalístico, reduzindo, assim, sua morfologia a esquemas ou leis. No lado oposto aos formalistas, temos a escola historiográfica que enxerga na arte a essência

para que o estilo começasse a ser visto como uma manifestação artística. Dessa forma, os estudos empreendidos por Wölfflin foram decisivos para uma melhor compreensão da morfologia barroca e conseqüente universalização das mesmas. “O Barroco nasce, assim, em contexto cultural pululante e diverso, múltiplo em características e, por isso mesmo, múltiplo em formas plásticas, peculiaridades artísticas e abordagens de estudo” (BOHRER, 2007, p. 27).

O historiador Francisco Iglésias seguia, de certa forma, o entendimento geral sobre o movimento modernista. Segundo ele, a nossa riqueza artística colonial só passa a ter merecido reconhecimento a partir da visita de Mário de Andrade. Assim, ele afirma que:

O barroco mineiro, por exemplo, até então era desconsiderado, como o barroco no mundo (o reconhecimento de suas realizações é recente). Os modernistas é que visitaram Minas, como se viu com Mário antes de 1920 e depois, em 1924, com a caravana de escritores, como foram à Amazônia, ao Nordeste, ao Sul. Eles – Mário sobretudo - é que perceberam a riqueza artística do que se fizera no fim do século XVIII e fora visto como aberração ou excentricidade ao longo do século XIX; Bilac, que viveu forçado algum tempo em Ouro Preto, nada percebeu, passando indiferente ante igrejas e estátuas que não tinham forma clássica (IGLÉSIAS, 2009, p. 238).

Ao contrário do que afirmou Iglésias, ainda no final do XIX inúmeros escritores publicaram matérias sobre a arte colonial mineira, enaltecendo sobretudo, Aleijadinho. É certo que esses intelectuais não fizeram estudos tão aprofundados como veremos no século posterior. Talvez por ainda não terem uma real compreensão do que significava a arte setecentista, ficaram impossibilitados de desenvolver uma pesquisa mais detalhada. Eles entendiam a importância daquela arte, porém não a compreendiam de uma forma sistemática.

No presente trabalho será feita uma análise dessa consciência patrimonial - em fins do XIX, através do pioneiro pensamento de Honório Esteves do Sacramento. Consideramos esse pintor um *personagem-documento*, que nos ajudou a entender a construção dos ideais preservacionistas em Ouro Preto. O artista se colocou à frente do seu tempo ao criticar uma série de intervenções já realizadas ou em fase de execução em edificações setecentistas. Através de alguns artigos por ele publicado nos jornais da época, veremos com clareza esse olhar crítico, o respeito que ele tinha à sua cidade, aos artistas do passado e a preocupação em preservar aquelas obras, que ele já considerava patrimônio.

---

da expressão humana. Nesse sentido, a obra de arte precisa ser entendida não só pela sua forma, mas deve-se levar em consideração o arcabouço cultural no qual ela está inserida.

No primeiro capítulo, procuramos compreender o pensamento de Honório Esteves através de uma pesquisa sobre a mentalidade do homem de finais do XIX e início do XX - em Minas. Porém, uma análise dessa natureza se tornaria deficiente e limitadora se não levássemos em conta o contexto sociocultural que a rodeou. Procuramos, nessa perspectiva, utilizar o conceito da micro-história como direcionador metodológico.

Já no segundo, foi feito um estudo biográfico para detectar aspectos relevantes da vida do artista. Honório nos surpreendeu pela sua multiplicidade de atuação. Além de um exímio pintor, se tornou um professor dedicado (responsável por desenvolver novas propostas de educação) e um curioso inventor que foi, inclusive, premiado internacionalmente. Percebemos, contudo, que apesar de ter se consolidado no cenário artístico da pintura mineira, o pintor não teve merecido reconhecimento.

Por fim, no último capítulo a pesquisa foi desenvolvida por meio de levantamento bibliográfico, levantamento documental e uma sistemática pesquisa em jornais do século XIX e início do XX. Através dessas publicações, foi possível ter a nítida compreensão da apropriação do discurso preservacionista em Minas, a partir de diferentes óticas, reveladas principalmente nas falas de Francisco Aurelio de Figueiredo e Mello, Olavo Bilac, Emílio Rouède e Honório Esteves.

## 2. FUNDAMENTAÇÃO TEÓRICA

### 2.1. Micro-história como método para entender o pensamento preservacionista

Na busca por indícios que nos levassem a entender o pensamento preservacionista de Honório, utilizamos como norteador metodológico o conceito de Micro-História. Carlo Ginzburg, considerado o fundador desse modelo junto com Giovanni Levi<sup>2</sup>, nos mostra que ao reduzirmos a escala de observação em uma pesquisa, somos direcionados a enxergar fatos relevantes que geralmente são ignorados por análises construídas de forma generalizadora (GINZBURG, 1989).

A Micro-História é uma escola historiográfica italiana que surgiu como uma reação ao desgaste de abordagens marxistas e estruturalistas (LEVI, 2000). Nesse sentido, ela caminha na contramão do idealismo hegeliano<sup>3</sup>, que utilizava a história como um movimento dialético de objetivação da verdade.<sup>4</sup> Partindo desse princípio básico e sob a égide da História da Cultura, Carlo Ginzburg e outros historiadores debateram exaustivamente a história das mentalidades, da cultura material e da religião.

Com grande influência da história cultural francesa, Ginzburg tem como principal fonte de suas pesquisas documentos, registros e anotações do período estudado para uma reconstrução histórica mais aprofundada. Esse novo modelo epistemológico tem como foco um método heurístico<sup>5</sup> centrado no detalhe, nos dados marginalizados, nos sinais e indícios. É o que Ginzburg chama de “paradigma indiciário”, um estudo pautado na micro-análise.

Importante frisar que existe uma pluralidade metodológica dos estudiosos da micro-história. Esses direcionamentos não precisam, por exemplo, estar apenas em pesquisas com delimitações temáticas extremamente específicas. É um método tão minucioso que pode embasar também trabalhos com uma abordagem mais ampla, basta o pesquisador ter a destreza de seguir por um viés que foi ignorado pela maioria. Sobre essa ideia o historiador Henrique Espada Lima discorre:

---

<sup>2</sup> Carlo Ginzburg e Giovanni Levi foram renomados historiadores e antropólogos italianos, considerados fundadores da micro-história.

<sup>3</sup> O “Hegelianismo” foi uma corrente filosófica que ganhou forma a partir dos pensamentos de Hegel.

<sup>4</sup> Vale ressaltar que seus precedentes estão relacionados a uma tentativa de fuga da bipolaridade, do ambiente acadêmico e intelectual italiano do pós-guerra, representado, de um lado, pelos partidos comunistas e socialistas; e do outro, pelo conservadorismo-liberal e pelos democrata-cristãos.

<sup>5</sup> Heurística é um método ou processo criado com o objetivo de encontrar soluções para um problema.

(...) de que se pode revelar muito olhando com atenção para um mesmo lugar onde aparentemente nada acontece, sugere, se não um procedimento, ao menos a qualidade de uma observação ou de uma perspectiva frente aos objetos de análise. Uma atitude intelectual que se alimenta da convicção de que o olhar através do microscópio, o interesse pelo minúsculo – ou ao menos, no limite, pela miudeza, ou por aquilo que mais facilmente se negligencia –, pode revelar dimensões inesperadas dos objetos e, com sorte, perturbar convicções arraigadas no domínio da história (LIMA, 2006, pp. 13-14).

Assim, fazer uma micro-análise não significa fazer um estudo de caso, pelo contrário, o que a micro-história pretende é uma redução na escala de observação do historiador com objetivo de se perceber aspectos que, de outra forma, passariam despercebidos.

Para compreender o pensamento de Honório Esteves acerca do patrimônio histórico e artístico é primordial fazer uma pesquisa sistemática sobre a mentalidade do homem de finais do XIX e início do XX, em Minas. Porém, uma análise dessa natureza se torna deficiente e limitadora se não levarmos em conta o contexto sociocultural que a rodeia. Como o pensamento artístico e teórico do homem do final do XIX foi pouco debatido e, em geral, relegado a análises periféricas pela historiografia da arte, é fundamental que esse estudo seja direcionado pela micro-história.

Embora seja infinitamente abrangente o campo de pesquisa e suas conseqüentes metodologias, nesse trabalho teremos como balizadores dois conceitos principais: o “paradigma indiciário” e a “circularidade da cultura”, os quais estão intimamente relacionados.

Nesses dois métodos é essencial que se ressalte elementos, que até então, foram marginalizados em consequência da sua sutileza e eventual insignificância. Semelhantemente ao que Freud aplicava na psicanálise; ao que o médico e crítico da arte, Giovanni Morelli, recorria para investigar a autenticidade dos quadros, se atendo a mínimos detalhes anatômicos e ao que Sherlock Holmes usava para focar sua atenção nas pontas de cigarros (GINZBURG, 1989). Esses são exemplos dados por Ginzburg para demonstrar justamente que é por intermédio desses sinais que se torna possível a construção de um modo de se fazer pesquisa. Em *Indagações sobre Piero*, Ginzburg consegue abstrair informações extremamente precisas, através desse mesmo método indiciário, traçando infinitas questões acerca de uma pintura de Piero de La Francesca (GINZBURG, 1989).

Recorrentemente a historiografia precisa fazer uma revisão de verdades historicamente sedimentadas, em consequência de mudanças de paradigmas ocorridas, especialmente, no campo da história cultural. Um exemplo perceptível disso é o discurso reproduzido por longa data referindo-se ao surgimento de uma consciência patrimonial no Brasil. É comum imaginarmos que essa consciência tenha seu marco fundador no século XX, porém com uma análise mais minuciosa, percebemos a necessidade de desenvolver uma investigação dos instantes precedentes desse momento que a maioria dos pesquisadores considerou como precursor. Seguindo os critérios de Ginzburg, constatamos que é imprescindível que se faça uma busca em fontes primárias e tente analisar o objeto de estudo sob um viés desconsiderado pela maioria.

Em *O queijo e os vermes*, Carlo Ginzburg elabora um dos mais representativos estudos da chamada micro-história. O pesquisador faz uma interessante análise da vida e julgamento de um moleiro italiano, investigando seu processo inquisitório a partir da vida cotidiana nos campos italianos no século XVI, até chegar aos pensamentos desse instigante personagem (GINZBURG, 1987). Assim como Menocchio, Honório também foi um personagem peculiar. Esse artista, que chamou atenção pela multiplicidade de atuação e permeava por diversas áreas, pode ser um interessante objeto de estudo para quem pretende entender os aspectos sociais da vida ouro-pretana na mudança do século XIX para XX.

Essa análise minuciosa sobre o pensamento de Honório será guiada não só pelas obras de Ginzburg, mas também pelos trabalhos dos historiadores franceses Lucien Febvre e Marc Bloch, precursores do movimento dos Annales. Essa escola incorporou métodos das ciências sociais para a história, privilegiando os métodos pluridisciplinares, com intuito de tornar compreensíveis a civilização e as “mentalidades”<sup>6</sup>. Seus fundadores caminhavam na busca por uma história problematizadora, preocupada com as massas anônimas, seus modos de viver e pensar.

O historiador Ronaldo Vainfas no livro *Domínios da História*, nos mostra que trilhar caminhos que passam pela história das mentalidades, pela micro-história e história

---

<sup>6</sup> A “história das mentalidades” é uma linha historiográfica que tem como principais diretrizes o modo de pensar e sentir dos homens de uma mesma época. Sob idealização de Febvre e Bloch, essa vertente da história procura delimitar seu campo conceitual em três principais ideias: a questão do recorte social das mentalidades, sendo abrangentes a ponto de diluir as diferenças inerentes à estratificação social da coletividade estudada; a noção de inconsciente coletivo e, por fim, a questão do tempo das mentalidades, que é de longa duração: a história da lentidão na história. Substituiria, assim, o tempo breve da história dos acontecimentos, pelos processos de longa duração.

cultural pode gerar um trabalho com resultados extremamente positivos. Assim, ele expõe que talvez o ideal seja mesmo tentar buscar no recorte micro os sinais e relações da totalidade social, rastreando-se numa pesquisa de viés sintético, os indícios particulares (VAINFAS, 1997). Analisar nosso artista sob o prisma de um complexo cultural é, nesse sentido, primordial para o entendermos a atuação de Honório.

É pertinente estabelecer, também, uma relação direta entre o conceito “paradigma indiciário” e o de “circularidades cultural”. Neste último Ginzburg contrapõe a velha e superada dualidade existente em sua época, de que existiam dois níveis bem delimitados de cultura: um erudito e um popular, sendo só o primeiro autenticamente uma cultura criativa. Contrariando essa afirmativa dicotômica, o autor evidencia que a circularidade, ou seja, o “[...] influxo recíproco entre cultura subalterna e cultura hegemônica, particularmente intenso na primeira metade do século XVI” (GINZBURG, 1987, p. 13), será evidenciada através da análise de Menocchio, que apesar de sua origem humilde, era um assíduo leitor de obras da “cultura hegemônica” nas quais mantivera algum tipo de contato.

A circularidade cultural propicia, assim, trocas culturais pautadas na existência e tramitação de vários elementos comuns em diferentes classes sociais que convivem em realidades históricas similares. A movimentação física desses elementos, que no caso de Menocchio são os livros que ele tinha acesso, pode promover significativas ligações e intercessões culturais.

Uma vez traçado o arcabouço, ainda que superficial, de algumas das correntes teóricas e metodológicas que será utilizada nessa pesquisa, no capítulo 3 aprofundarei esse conceito de circularidades culturais por meio da relação que Honório teve com intelectuais de sua época.

## **2.2. O surgimento das ideias sobre preservação na Europa**

Para entender as ideias preservacionistas, idealizadas tão precocemente em território europeu, é fundamental fazermos uma inspeção no momento em que os intelectuais europeus, chamados de antiquários, partem em expedição na procura por materiais do

passado, ao longo do século XVI e XVII. Essa busca se inicia pela vontade que muitos viajantes, considerados eruditos da Europa, tinham em descobrir seus monumentos e se apropriarem do conceito de antiguidades. Esses eruditos europeus exploravam, então, diversos lugares novos, em busca de vestígios de civilizações da Grécia, Egito e Ásia. Faziam também o levantamento das “ruínas romanas ou gregas que ficaram no solo de seus respectivos países. Além disso, a mesma sede de informação impele-os a pesquisar suas próprias origens, atestadas por outros testemunhos materiais, que eles chamam de antiguidades nacionais” (CHOAY, 2006, p. 61).

Uma peculiaridade de pensamento desses antiquários é que eles desconfiavam dos livros, sobretudo os escritos pelos humanistas historiadores gregos e latinos. “Para eles, o passado se revela de modo muito mais seguro pelos seus testemunhos involuntários, por suas inscrições públicas e sobretudo pelo conjunto da produção da civilização material” (CHOAY, 2006, p. 63). Seguindo essa lógica, eles seriam testemunhas mudas de uma época passada, que carregavam em si verdades recorrentemente deixadas de lado pelos escritores da Antiguidade. O testemunho das antiguidades seriam, assim, superiores ao discurso se interpretados de forma conveniente.

Os antiquários tiveram importante papel para o cerne desse discurso na Europa. Eruditos e colecionadores, eles acumulavam em seus gabinetes interessantes artefatos do passado.

Por toda a Europa, eles se correspondiam e se visitavam, muitas vezes trocavam objetos, informações sempre, discutindo seus achados e suas hipóteses. As pesquisas de alguns eruditos, e não dos menos importantes, permaneciam inéditas em seus arquivos, mas eram largamente utilizadas e citadas nas publicações de outros autores. As obras impressas, as mais importantes das quais logo eram traduzidas, eram divulgadas em toda a Europa, comentadas e às vezes até contestadas. (CHOAY, 2006, p. 66).

Eles eram movidos, sobretudo, por um desejo de afirmar a originalidade e excelência da civilização ocidental, no sentido de diferenciá-la de suas fontes greco-romanas. Independente da metodologia que eles utilizavam, não se pode negligenciar que eles foram pioneiros nessas pesquisas em busca por uma identidade, porém apenas uma ínfima minoria se preocupava com a proteção dos artefatos encontrados. Françoise Choay afirma que eram raros os projetos de conservação das ruínas antigas e que eram inúmeras as destruições ordenadas pela administração no contexto da organização territorial do reino (CHOAY, 2006).

Em 1703, após fazer um extenso levantamento nas províncias, Gaignières<sup>7</sup> tenta convencer o secretário de Estado Pontchartrain a assumir a tarefa de proteger os antigos monumentos franceses. Essa foi a primeira tentativa de mostrar aos os órgãos públicos que eles tinham o dever de salvaguardar o patrimônio francês. Apesar da proposta ter sido recusada, ela não deve ser entendida como uma derrota, ela foi essencial para que futuramente esse discurso amadurecesse.

Tudo se passa como se fatores afetivos, mais fortes que o amor pelo conhecimento e pela arte, fossem necessários para que se institucionalizasse uma conservação material e sistemática dos documentos históricos, com as bem determinadas estratégias de proteção e de restauração que constituem seus pré-requisitos (CHOAY, 2006, 92).

Somente com o advento da Revolução Francesa que a conservação do patrimônio francês, através de um aparato jurídico e técnico, é realmente efetivada. Com base em uma análise detalhada em arquivos e documentos oriundos da revolução, Rücker<sup>8</sup> vê nela “as origens da conservação dos monumentos históricos na França” (RUCKER, 1913. apud CHOAY, 2006, p. 95).

Um dos primeiros atos jurídicos da Constituinte<sup>9</sup> foi colocar os bens do clero à disposição da nação, em 2 de outubro de 1789. As antiguidades iam aos poucos ganhando visibilidade nesse novo cenário e as obras arquitetônicas iriam adquirir significados histórico e afetivo. O conceito de patrimônio induziria, desse modo, a uma homogeneização do sentido de valores, fato que se reproduziu, de forma diferente, segundo Choay, depois da Segunda Guerra Mundial. “As arquiteturas dos séculos XIX e XX foram progressivamente integradas à categoria de monumentos históricos” (CHOAY, 2006, p. 99).

Já em 1790, Aubin-Louis Millian apresenta à Assembleia Nacional Constituinte o seu *Antiquités nationales ou Recueil de monuments*. Nesta publicação vale ressaltar uma importante passagem:

A incorporação dos bens eclesiásticos aos domínios nacionais, a venda rápida e fácil desses domínios vão propiciar à nação recursos que, sob a égide da liberdade, torna-la-ão a mais feliz e mais florescente do universo; mas não se pode negar que essa venda precipitada seja, no presente momento, muito funesta às artes e às ciências, destruindo objetos de arte e *monumentos históricos* que seria interessante conservar (...). Há um sem-

---

<sup>7</sup> François Roger de Gaignières foi um importante genealogista e antiquário francês no século XVII.

<sup>8</sup> Pesquisador francês do final do século XVIII

<sup>9</sup> A Assembleia Nacional Constituinte da Revolução Francesa foi responsável por elaborar a nova Constituição da França. Com ela, o Rei não teria mais o poder absoluto.

número de objetos importantes para as artes e para a história que não podem ser transportados [para depósitos] e que logo serão fatalmente destruídos e adulterados. São esses monumentos preciosos que pretendemos subtrair à foice destruidora do tempo (...). Daremos a representação dos diversos monumentos nacionais, como antigos castelos, abadias, mosteiros, enfim, todos aqueles que podem relatar os grandes acontecimentos de nossa história (MILLIN, 1790-1798. Apud CHOAY, 2006, p. 96).

Cabe salientar que pela primeira vez o termo “monumento histórico” é mencionado. Millian seria, assim, o inventor dessa expressão. Ele designa as antiguidades nacionais por oposição às da Antiguidade e englobou todas as categorias, sem privilégio para os edifícios. Esse projeto continua sendo, segundo (Choay, 2006), a de um antiquário, somado a um objetivo maior de salvar objetos fadados à destruição e fazer, por conseguinte, uma minuciosa descrição formal.

Com o decreto de 13 de outubro de 1790<sup>10</sup> é criada uma Comissão de Monumentos da Constituinte com a incumbência de inventariar os bens, idealizada por Mirabeau e Talleyrand. Essa comissão teria, então, no primeiro momento que “tombar” os bens recuperados, para em seguida *inventaria-los*. Depois de implementada essas duas etapas, eles seriam protegidos e postos “fora de circulação” em caráter provisório, até que sua destinação final fosse estabelecida (CHOAY, 2006, p. 100).

Pôde-se se perceber, então, que paulatinamente os monumentos históricos vão adquirindo novos significados visuais e semânticos, confirmados pelo trabalho epistêmico do século XVIII iluminista e seu projeto de democratização do saber. Entre a segunda metade do século XVI e meados do XIX, as antiguidades descobertas pelos antiquários ganham nova coerência através de um imenso esforço de conceituação patrimonial.

---

<sup>10</sup> Nos termos de seu artigo 3, a Assembleia Nacional Constituinte “encarrega os diretórios dos departamentos de mandar fazer um levantamento e zelar, por todos os meios, (...) pela conservação dos monumentos, igrejas e casas tornados domínios nacionais que se encontram sob sua jurisdição e os referidos levantamentos serão em seguida enviados ao comitê de alienação” (CHOAY, 2006, p. 100).

### 2.3.As sementes do conceito de patrimônio no Brasil no XVIII e XIX

É natural imaginarmos que a consciência patrimonial no Brasil teve seu marco fundador, em 1937<sup>11</sup> com a criação do Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (Sphan). Rodrigo Melo Franco de Andrade, Mário de Andrade e Lucio Costa são tidos como os precursores do conceito de patrimônio histórico e artístico em território nacional. Não podemos negar que, de fato, os modernistas deram importante contributo para o desenrolar dos discursos acerca desse tema embrionário. Porém, com uma análise mais profunda percebemos a necessidade de desenvolver uma investigação dos instantes precedentes desse momento fundador.

Apesar do extraordinário número de estudos feitos por pesquisadores da área da preservação do patrimônio cultural, o tema ainda oferece desafios aos estudiosos sequiosos por desvendar e desvelar facetas ainda não conhecidas. Recorrentemente, as pesquisas tomam como ponto inicial o decreto-lei n. 25<sup>12</sup>, ignorando, assim, todos os meandros esboçados na trajetória dessa ideia em meados do século XVIII e ao longo do XIX. Entendendo-se que os marcos institucionais são sempre, à priori, embasados pela intensificação do debate e que representam o resultado mais imediato de um processo longo de tomada de consciência, nos cabe questionar em que ponto da história estão as sementes da construção do conceito de patrimônio no Brasil.

A laboração prática do Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional começou a se afirmar com a constituição dos tombamentos. Paulatinamente, a partir de 1938, o Sphan foi esboçando uma imagem do Brasil nos livros do tomo<sup>13</sup> mantidos sob sua responsabilidade. Neste momento da nossa história entendia-se que a proteção de bens vinculados a fatos memoráveis da história do Brasil garantiria o suporte do interesse público e a perpetuação da memória coletiva. Ao analisarmos os livros de tomo fica explícita a grande necessidade de criar uma identidade nacional. O tombamento, isto é, a inscrição de um bem no livro do tomo, é o reconhecimento de sua inclusão no conjunto do patrimônio histórico e artístico e sua preservação é consequência imediata dessa ação. O elemento inovador na criação do Sphan foi estabelecer instrumentos legais para a garantia da preservação do bem

---

<sup>11</sup> O Sphan foi criado em 13 de Janeiro de 1937, pela lei n. 378, no governo de Getúlio Vargas.

<sup>12</sup> Decreto de 30 de novembro de 1937 que organizou a proteção do “patrimônio histórico” nacional.

<sup>13</sup> A expressão se origina no direito português, no qual a palavra *tomar* tem o sentido de “registrar, inventariar, inscrever bens do reino português”. A palavra *tombamento* está associada à Torre do Tombo, localizada no castelo de São Jorge, em Lisboa.

tombado. No entanto, desde meados do século XVIII, já se desenhava em território nacional o cerne da consciência patrimonial.

Rodrigo Melo Franco de Andrade faz um revelador estudo em seu livro *Brasil: Monumentos Históricos e Arqueológicos*, onde nos aponta que as primeiras manifestações que visavam a proteção de monumentos considerados antigos, datam de meados de século XVIII. Nessa pesquisa o autor consegue, inclusive, indicar o personagem protagonista desse discurso. Assim, ele discorre que “a honra de ter sido o pioneiro da defesa do patrimônio histórico deste país coube a D. André de Melo e Castro, Conde das Galveias, Vice-Rei do Estado do Brasil de 1735 a 1749.” (ANDRADE, 1952, p. 63).

Para demonstrar que o Conde das Galveias, de fato, era dotado de um pensamento bastante inovador para seu tempo, o autor expõe um interessante episódio ocorrido em 1741. Na tentativa de fortalecer a segurança do porto e praça do Recife, as autoridades decidem demolir os antigos edifícios dos quartéis para que novos (mais acomodados ao terreno) fossem erguidos, sob o comando do engenheiro-arquiteto Frei Estevão de Loreto Joassar. Diante desse cenário, o governador de Pernambuco, Henrique Luiz Pereira Freire de Andrada, propôs ao Rei que os soldados ficassem acomodados no palácio das duas torres e os governadores fossem para as casas da Junta. O governador discorre ainda na sua justificativa que se economizaria quinze a vinte mil cruzados à Fazenda Real. À vista desse parecer, o Vice-Rei, Conde de Galveias, escreve memoráveis palavras ao governador de Pernambuco, datadas de 5 de Abril de 1742:

Pelo que respeita aos quartéis que se pretendem mudar para o Palácio das duas Torres, obra do Conde Maurício de Nassau, em que os Governadores fazem sua assistência, me lastimo muito que se haja de entregar ao uso violento e pouco cuidadoso dos soldados, que em pouco tempo reduzirão aquela fábrica a uma total dissolução, mais ainda me lastima mais que, com ela, se arruinará também uma memória que mudamente estava recomendado à posteridade as ilustres e famosas ações que obraram os Portugueses na Restauração desse Capitania, de que se seguiu livrar-se do jugo forasteiro todo o mais restante da América Portuguesa: as fábricas que se incluem as estimáveis circunstâncias [referidas]... **são livros que falam, sem que o seja necessário lê-los...**; se se necessitasse absolutamente, para defesa dessa Praça, que se demolisse o Palácio, e com ele uma memória tão ilustre, paciência, porque esta mesma desgraça têm experimentado outros edifícios igualmente famosos; mas por nos pouparmos a despesa de dez ou doze mil cruzados, é cousa indigna que se saiba que, por um preço tão vil, nos exponhamos a que se sepulte, na ruina dessas quatro paredes, a glória de toda uma nação. (Arquivo Público da Bahia, Cartas do Governo [Geral] para Pernambuco, 1734-1748, fls. 128-130. Apud ANDRADE, 1952. p. 65 - grifo nosso).

É diminuto, porém revelador esse trecho da carta do Conde de Galveias a despeito da preservação de uma edificação e conseqüentemente de sua memória. Não seria exagero dizer que, provavelmente, essa tenha sido a primeira tentativa de proteção patrimonial em território nacional. O Conde, de certa forma, antecipa um conceito de Jacques Le Goff<sup>14</sup> quando discorre que as edificações “são livros que falam, sem que o seja necessário lê-los”, ou seja, ele considera o próprio monumento como um documento. O Vice-Rei, dotado de uma consciência peculiar, consegue esboçar todas as complexas questões que podem envolver a proteção aos monumentos históricos. Nesse sentido, ele:

[...] não só discute a hipótese da ocorrência de um conflito entre o interesse público da conservação daquele edifício histórico e a necessidade pública imediata de sua utilização para fins incompatíveis com a preservação de sua integridade, mas também computa, do ponto de vista da administração nacional, o valor espiritual e cívico do monumento, em confronto com a despesa econômica eventual reclamada para protegê-lo. (ANDRADE, 1952. p. 66).

É surpreendente a perspicácia e sutileza do Conde de Galveias em tratar de um assunto tão novo, ainda na primeira metade do século XVIII. Ele conseguiu fazer uma leitura de conjuntura bastante complexa e apontar as diretrizes para que se pudessem chegar a um denominador comum. Seu posicionamento contribuiu para que se evitasse, durante longos anos, que o palácio de Nassau fosse destruído. Rodrigo Melo Franco de Andrade atesta que tais argumentos, eram tão inovadores, que seriam plenamente adequados ao seu tempo (ANDRADE, 1952).

Já no início do século XIX, entre os anos de 1820 e 1822, foi publicado em nove volumes o que podemos considerar como o primeiro inventário organizado e detalhado do patrimônio brasileiro. Com o título *Memórias históricas do Rio de Janeiro e províncias anexas à jurisdição do vice-rei do Estado do Brasil*, foi escrito pelo Monsenhor José de Souza Azevedo Pizarro e Araújo (1753-1830) e abordava uma extensa exposição sobre o histórico do conjunto de edificações religiosas da diocese do Rio de Janeiro, bem como sua descrição e estado de conservação. Considerado pelo historiador Gustavo Rocha Peixoto como o primeiro “tombo” na capital do Império<sup>15</sup> (PEIXOTO, 2008).

---

<sup>14</sup> Jacques Le Goff foi um historiador francês especialista em Idade Média. Destacou-se, sobretudo, por ser membro da Escola dos Annales

<sup>15</sup> O historiador Gustavo Rocha Peixoto menciona outras descrições que antecedem ou são concomitantes às *Memórias* do Monsenhor Pizarro: *Memórias para servir à História do Reino do Brasil*, do Padre Luiz Gonçalves dos Santos, 1808-1821. E a “correspondência” de D. João VI, Luiz Joaquim dos Santos Marrocos, 1811-1821.

A criação da Academia Imperial de Belas Artes (AIBA) em 1826 e do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro (IHGB), em 1838, ensejaram as duas vertentes de estudos para o amadurecimento dos conceitos, respectivamente, de patrimônio artístico e de patrimônio histórico. A criação dessas duas instituições intensificou os debates envolvendo questões preservacionistas, o que corroborou para a segunda iniciativa por parte dos órgãos públicos em proteger seu patrimônio. Nesse contexto, em 31 de Dezembro de 1855 foram enviadas ordens aos presidentes das províncias para que obtivessem coleções epigráficas para a Biblioteca Nacional. O pedido foi expedido pelo ministro do Império Conselheiro Luiz Pedreira do Couto Ferraz e exaltava “que tivesse o maior cuidado na reparação dos monumentos, afim de se não destruírem as inscrições que porventura neles estivessem gravadas” (Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro, Mss H – 31.26.5 N° 39 apud ANDRADE, 1952, p. 67).

Como se nota, esporadicamente surgiam algumas iniciativas com a finalidade de preservar nossos monumentos e nossa história, porém nenhuma providência era, de fato, tomada pelos poderes públicos nesse sentido. Talvez essa incumbência estivesse designada aos nossos intelectuais e teóricos que circulavam nos meios acadêmicos. E, por certo, foram os escritores sensíveis aos valores do nosso patrimônio histórico e artístico que se engajaram na luta por medidas eficazes para salvaguarda dos nossos monumentos. Ainda que esses primeiros esforços não tenham causado um impacto direto para a adoção de providências, as sementes tinham sido plantadas e isso já era o bastante para um processo (geralmente longo) de tomada de consciência.

Entre os estudiosos que protagonizaram esses debates, merece destaque Manoel Araújo Porto-Alegre (1806-1879). O Artista, considerado fundador da história e da crítica de arte brasileira, deu as primeiras diretrizes da construção do conceito de patrimônio artístico nacional na AIBA, onde lecionava pintura histórica. Ainda em 1843, Porto-Alegre funda e dirige os periódicos da *Minerva Brasiliense* (1843)<sup>16</sup>, essa revista foi um eficaz subterfúgio para o autor difundir seus pensamentos em território nacional. Nela, ele publicou os seus *Fragmentos de notas de viagem de um artista brasileiro*, onde ele lança pela primeira vez no

---

São fontes importantes de informações para os historiadores, mas não constituem estudos sistemáticos do patrimônio nacional, afirma ele (PEIXOTO, 2008).

<sup>16</sup> Funda e dirige também as revistas *Lanterna Mágica* (1844), primeira revista ilustrada com caricaturas e *Guanabara* (1849).

Brasil a ideia de que o acervo das produções humanas materializa uma ideia abstrata. Nesse sentido, ele teoriza que:

Todas as vezes que uma idéia conquista a humanidade, [a arquitetura] se torna a expressão daquela idéia; todas as suas produções, não só intelectuais como materiais, apresentam a forma característica daquela idéia [...] A matéria, representando em suas formas as idéias, sofre as mesmas modificações que estas no decurso dos séculos: [...] e, semelhantes às balizas que o viajor coloca no cimo dos Alpes para reconhecer a estrada coberta de neve, marca-lhe o trilho da humanidade e testemunha com sua existência e formas a realidade de um povo que teve civilização (PORTO-ALEGRE, 1843, p. 2).

Em decorrência de sua exímia atuação enquanto professor e formador de opinião, Manoel Araújo Porto-Alegre é nomeado diretor da Aiba, entre 1854 e 1857. Nesses três anos ele promove a ampliação da área construída, anexando o Conservatório de Música e Pinacoteca, além de estabelecer uma série de reformas no currículo e métodos da academia. Nas diversas sessões solenes que ocorriam na instituição, Porto-Alegre recorrentemente exaltava nosso rico acervo patrimonial. O intelectual acreditava que o estudo de nossas paisagens era o caminho para a criação da arte nacional. Em um memorável discurso pronunciado em uma dessas sessões em 1855, o autor opinaria que quando o Brasil for tão consciente da história de sua arte como a Europa, “a arte então se erguerá; e aquele valor da natureza brasileira que tão alto rutilou em Valentim, Caldas e José Maurício resplenderá também no espírito de uma mocidade inteligente e corajosa”<sup>17</sup> (Texto retirado do manuscrito pertencente ao IHGB apud PEIXOTO, 2008, p. 111).

Porto-Alegre tenta mostrar nesse discurso o que poderia existir de mais genuíno para a nossa identidade. Dessa forma, ele aponta o apogeu da arte brasileira na colônia refletida nos trabalhos do escultor e arquiteto Valentim da Fonseca e Silva, do compositor e regente José Maurício Nunes Garcia e do poeta Antônio Pereira de Souza e Caldas. Bem semelhante à busca pela autêntica identidade da cultura nacional feita pelos modernistas quase um século depois, na famosa caravana de 1924.

Assim como a AIBA, o Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro também surgiu no ensejo dos discursos acerca do patrimônio histórico e artístico e dessa necessidade de construção de uma identidade. Na proposta de criação do IHGB ficaram explícitos os objetivos principais no Art. 1º do Estatuto de 1938 que tem como foco "coligir, metodizar,

---

<sup>17</sup> Segundo o Historiador Gustavo Rocha Peixoto, Porto-Alegre em seu artigo Iconografia brasileira acrescentou também o pintor Francisco Pedro do Amaral ao rol dos grandes artistas coloniais (PEIXOTO, 2008).

publicar ou arquivar os documentos necessários para a História e a Geografia do Brasil". Essa proposta inicial foi exposta, um ano depois, em um artigo publicado no primeiro número da revista do instituto, em 1939:

[...] por isso os abaixo-assinados, membros do conselho administrativo da Sociedade Auxiliadora da Indústria Nacional, conhecendo a falta de um instituto histórico e geográfico nesta Corte, que principalmente se ocupe em centralizar imensos documentos preciosos, ora espalhados pelas províncias, e que podem servir à História e Geografia do Império, tão difícil por falta de um tomo ou prontuário de que se possam aproveitar os nossos escritores, desejam e pedem a sua pronta instalação debaixo dos auspícios da Sociedade Auxiliadora da Indústria Nacional (Revista do IHGB, n.1, 1839).

Em suma, a instituição surgia com o propósito de amearhar documentos e construir um acervo com um registro sistemático - tomo ou prontuário – para que servissem de consulta para posteridade. A *Revista* do IHGB é uma das mais longevas publicações especializadas no mundo ocidental. Nasce com o propósito de divulgar a produção tanto de seus membros associados, quanto de importantes teóricos e formadores de opinião da época.

Movidos pelas embrionárias ideias em voga na AIBA e no próprio IHGB, diversos pesquisadores passaram a publicar artigos regularmente na revista. Merece destaque Joaquim Manoel de Macedo<sup>18</sup>, Luiz Gonzaga Duque Estrada, Antônio Cunha Barbosa, Rodrigo Bretas, Ernesto da Cunha Araújo Viana e o próprio Porto-Alegre que, além de escrever para colunas da revista, se tornaria sócio do instituto.

No caso específico de Minas Gerais interessa-nos a criação do Arquivo Público Mineiro, em 11 de Julho de 1895. Assim como a AIBA e IHGB, ele surge por ideias pautadas na preservação de bens artísticos e documentos históricos. Alguns teóricos já apontavam a necessidade de uma instituição em Minas que se preocupasse com a salvaguarda de nossos importantes acervos. O francês Emílio Rouède, importante pesquisador do final do XIX, publicou valioso artigo acerca desse tema, sete meses antes da criação da instituição, no *Jornal Minas Geraes*. Assim, ele discorre que as autoridades deveriam dar mais atenção para os “documentos sepultados nas secretarias, um pouco de respeito para os monumentos que se esboroam e, finalmente, a criação de arquivos que conservassem as paginas preciosas dos séculos passados [...]” (ROUÈDE, 10 jan. 1895). Rouède teve papel de destaque no que concerne à proteção do nosso patrimônio artístico e histórico. Participou de ações pioneiras

---

<sup>18</sup> Joaquim Manoel de Macedo foi professor de Corografia e História do Brasil no Colégio Pedro II e sócio-fundador do IHGB.

junto com Honório Esteves, ainda no final do XIX, com veemente posicionamento público em defesa das nossas obras primas erguidas no século anterior. Será feita uma exposição mais minuciosa acerca do pioneirismo desses dois artistas no capítulo 4.

Sob o planejamento de José Pedro Xavier da Veiga<sup>19</sup>, que se dedicou à constituição e organização do arquivo enquanto diretor, o APM nasce com as atribuições de receber, conservar e classificar documentos referentes a várias vertentes da sociedade mineira. Segundo Caion Meneguello, Xavier da Veiga foi um dos defensores mais fervorosos na não mudança da capital de Ouro Preto para Belo Horizonte. Observa que “Uma vez tendo ele perdido a batalha, passa a se empenhar na proteção e salvaguarda do significado histórico da antiga capital” (MENEGUELLO, 2007, p. 79). Nessa perspectiva, Ouro Preto voltaria, aos poucos, a ter a importância perdida com a mudança da capital, amparada nas preocupações em torno de sua valorização histórica.

Em conclusão deste primeiro capítulo, podemos salientar que o conjunto de todas essas iniciativas construídas ao longo do XIX, terão consequências diretas nas produções no século XX. A festa do Bicentenário<sup>20</sup> de Ouro Preto, por exemplo, trouxe à tona os discursos preservacionistas tão intensificados pelos incansáveis intelectuais do XIX.

(...) esta festa representou um teatro fundamental para rearticulação das relações entre Ouro Preto, Belo Horizonte e outras cidades mineiras, bem como salvo-conduto para entrada em cena de atores políticos que por muito tempo influenciariam os rumos que Minas Gerais tomaria no cenário político nacional (CARMO, 2017, p. 43).

Cada um dos teóricos citados neste capítulo tiveram efetiva participação no amadurecimento do conceito de patrimônio histórico e artístico. Se os pesquisadores posteriores conseguiram alargar a consciência histórica sobre o Brasil, eles devem a esses ensaios iniciais. O historiador Araújo Viana<sup>21</sup>, por exemplo, foi um influenciador direto nas obras de Rodrigo Melo Franco de Andrade, Lúcio Costa e Mário de Andrade para o entendimento de identidade nacional.

---

<sup>19</sup> Mesmo sendo monarquista e integrante do Partido Conservador em tempos de República, Xavier da Veiga era uma personalidade de grande destaque no cenário político mineiro: desde 1870 vinha ocupando a cadeira de deputado mineiro e se diferenciava dos demais colegas pela notável oratória.

<sup>20</sup> A festa do Bicentenário de Ouro Preto foi uma mola propulsora para a exaltação dos valores históricos e artísticos da antiga capital. Uma série de políticos e intelectuais entra em cena com memoráveis textos ratificando a importância da cidade e de sua preservação.

<sup>21</sup> Araújo Viana (1852-1920) foi sócio do IHGB e professor de História e Teoria da Arquitetura e de História das Belas-Artes e Mitologia na AIBA. O intelectual “ocupou, como Porto-Alegre, as duas posições-chave da construção da História da Arte e do reconhecimento do patrimônio histórico brasileiro” (PEIXOTO, 2008, p. 116).

### 3. HONÓRIO ESTEVES: VIDA E OBRA

#### 3.1. ‘O Jovem Pintor, Desenhista Insigne’

Honório Esteves do Sacramento (FIG. 01) nasceu em Santo Antônio do Leite, distrito de Ouro Preto, no dia 8 de abril de 1860. O filho do carpinteiro João Esteves do Sacramento e de Dona Francisca Maria de Jesus era de uma família simples. De 1865 a 1867 estudou no colégio particular de Dona Olinda e mais tarde entra na escola pública em Antônio Dias, ficando sob os cuidados do Sr. Silvério Poribo. Em consequência de sua origem humilde, começa a trabalhar bem novo, todavia, sem nunca deixar de estudar.<sup>22</sup>



Figura 1: Honório Esteves em traje de gala, 1892.

FONTE: Arquivo Institucional da Superintendência de Museus e Artes Visuais.

Desde muito jovem, Honório se mostrava dedicado em aprofundar seus estudos em desenho. Em 1871, com apenas onze anos de idade, matricula-se na escola de desenho do professor francês August Chenot e no mesmo ano torna-se, por iniciativa própria, moedor de tintas no ateliê do pintor português Cardoso Rezende, em Ouro Preto.

Aos onze anos de idade levado pelo instinto e mais ainda pela vocação da pintura procurei o falecido Cardozo de Rezende que era pintor para me aceitar como seu moedor de tintas nas obras de pintura, na capela-mor da Matriz de Nossa Senhora do Pilar de Ouro Preto de que era ele o encarregado (APM, traços autobiográficos de Honório Esteves, 1906).

Em 1873, matricula-se no Liceu Mineiro para cursar desenho e dois anos mais tarde, aos quinze anos, resolve aperfeiçoar seus conhecimentos em desenho com o professor

---

<sup>22</sup> Dados constantes no Arquivo Institucional da Superintendência de Museus e Artes Visuais do Museu Mineiro (Belo Horizonte). Informações encontradas em partes da caderneta pessoal de Honório, onde ele relata datas de nascimento, casamentos e mortes de membros de sua família. Visivelmente detalhista, ele deixou também inúmeros recados, pequenas notas, lembranças pessoais e etc.

Bernadino de Brito. Honório sempre exerceu as mais diversas atividades, o que lhe rendeu um espírito vivo e curioso. Bastante metucioso e atento, fazia constantemente anotações que considerava importantes em sua caderneta pessoal. Sem dúvidas, ela é uma interessante fonte para quem deseja conhecer mais profundamente sua personalidade e consequentemente entender a mentalidade do homem mineiro na virada do século XIX para o XX. Mais adiante mostraremos que esse menino simples do interior se tornou um grande artista com marcante atuação política em defesa do patrimônio ouropretano.

Ainda no início de sua carreira, antes de entrar na AIBA, Honório pinta o retrato do Frei Francisco (FIG. 02). Nesta tela nota-se, de forma clara, os obstáculos que o pintor tinha em resolver alguns problemas relacionados à técnica. Há uma simplificação do plano de fundo em consequência da dificuldade em reproduzir a paisagem em uma perspectiva mais realista. O artista também tinha nítidas limitações em retratar formas anatômicas, evidenciadas na má articulação da cabeça com o tronco e no desenho estático da barba.



Figura 2: Retrato do Frei Francisco, 1880.  
FONTE: Coleção Paróquia do Pilar, Ouro Preto.

No ano de 1880, Honório viaja pela primeira vez ao Rio de Janeiro, na companhia do vigário Afonso de Figueiredo Lemos.<sup>23</sup> O padre, que nessa época era o pároco de Cachoeira do Campo, foi um grande impulsionador da carreira do artista. O motivo da visita ao Rio foi exatamente fazer Honório entrar em contato com as novidades artísticas que

---

<sup>23</sup> Padre Afonso de Figueiredo Lemos teve extrema importância na história de Cachoeira do Campo. Tornou-se famoso, sobretudo pela grande obra de educação que empreendeu na região a partir da década de 1870. Escreveu também o livro *Monographia da Freguezia da Cachoeira do Campo*, primeiro livro que relatou a história de Cachoeira.

circulavam pela corte. Evidentemente, existia uma estreita relação de amizade entre os dois, relação essa que fica clara no retrato que Honório pinta o referido padre em 1880.

Podemos observar que o nosso artista, apesar de possuir uma condição bastante humilde, encontrou em seu caminho importantes intelectuais que direcionaram e incentivaram sua vocação de pintor. O caso de Honório se insere, dessa forma, no conceito de “circularidade cultural” idealizado por Carlo Ginzburg. Essa circularidade propicia interessantes intercessões culturais e, nesse sentido, ocorre uma tramitação de princípios comuns dentro de uma realidade estética em diferentes classes sociais. Os elementos de cada cultura estavam infiltrados entre si, cada um a sua maneira, confundindo-se entre o erudito e o popular. Ginzburg discorre que o “[...] termo circularidade: entre a cultura das classes dominantes e das classes subalternas existiu, na Europa pré-industrial, um relacionamento circular feito de influências recíprocas, que se movia de baixo para cima, bem como de cima para baixo [...]” (GINZBURG, 1987, p. 13).

A estreita relação que Honório desenvolveu, ainda tão novo, com August Chenot, Cardoso Rezende e o próprio Padre Afonso de Lemos foi crucial na construção do notável pintor que ele se tornou.

Sobre esse aspecto, é importante determo-nos também no meio social em que o artista está introduzido, pois como salientou Célio Alves, a arte exprime um “embate entre o pintor e seus próprios temores, suas aspirações e convicções; [ou seja], entre o pintor e seu meio social” (ALVES, 2003, p. 82). Toda obra de arte é, nessa perspectiva, produto do processo histórico em que está inserida. Assim, uma análise da produção de Honório se tornaria deficiente e limitadora se não levássemos em conta o contexto sociocultural que a rodeou. Entender os diversos condicionamentos que permearam a mentalidade do homem no final do dezenove é, pois, imprescindível.

A segunda metade do século XIX representa no panorama artístico mineiro a intensificação da pintura de cavalete e a difusão de temáticas próprias do período em toda província. Se por um lado, no século XVIII era perceptível a busca por temas referentes às representações religiosas, na segunda metade do dezenove há um interesse pelos retratos e paisagens, inaugurando um novo patamar para a pintura de Minas Gerais.

Não podemos deixar de mencionar aqui a propulsão de instituições de ensino artístico que surgem ao longo do *oitocentos*. A arte brasileira deste século pode ser

comparada, com as devidas ressalvas, à francesa, ou seja, surgia também no nosso território uma estética acadêmica neoclássica. Essa legitimação da arte é consagrada com o surgimento da Academia Imperial de Belas Artes, responsável direta pela manutenção de um sistema de ensino e reconhecimento da arte, em moldes similares aos franceses.

Estas semelhanças, contudo, não são de maneira alguma fruto de acaso ou algum bizarro fenômeno de convergência histórica. Na verdade, o estabelecimento e, depois, a persistência do academicismo entre nós é consequência direta do modelo francês e de sua íntima ligação com a política napoleônica (NUNES, 2011, p. 1).

O empenho de Honório em se tornar um grande pintor o leva para a Academia Imperial de Belas Artes em agosto de 1883. A província de Minas se encarregou de financiar seus estudos no período de quatro anos, porém ele permanece na instituição por seis anos e meio. Segundo tradição oral, Dom Pedro II em visita à capital mineira, conhece as obras de Honório e oferece uma bolsa de estudos na AIBA. Mas, de acordo com as notas biográficas do pintor, fica esclarecido que esse pedido de auxílio foi feito pelo próprio Honório à Assembleia mineira. O artista, após ter sido encarregado de limpezas do Palácio dos Governadores para receber a primeira visita de Dom Pedro II, tem a perspicácia de fazer essa solicitação no momento mais oportuno. Assim, Honório discorre que “Cançado de tanto trabalhar, fazer letreiros nas frentes das casas, olear muitos tetos e portas, encascorados de tabatinga e colla segundo o uso antigo, resolvi pedir a assembleia de 1882 pra me mandar estudar pintura na Ex Academia das Bellas Artes do Rio de Janeiro” (ESTEVEES, 1906).

Isso não impede, porém, que D. Pedro II tenha realmente conhecido algumas obras de Honório e ajudado na concessão dessa bolsa de estudos.<sup>24</sup> Provavelmente houve uma relação direta na visita do imperador à capital mineira e o fato do artista prestar serviço no Palácio dos Governadores na mesma época.

Assim, sua matrícula oficial foi efetivada em 1883 e o artista se manteve na Corte como beneficiário de uma pensão de responsabilidade da Província de Minas Gerais, no período de quatro anos, estabelecida pela Lei nº 2.892, de 6 de novembro de 1882 (FIG. 04)<sup>25</sup>. Sua incontestável capacidade técnica está diretamente relacionada aos grandes mestres que o pintor encontrou em seu caminho: Victor Meirelles, Pedro Américo, João Zeferino da

---

<sup>24</sup> Esse tipo de ajuda era conhecida como “bolsinho do imperador”.

<sup>25</sup> Informações por nós encontradas no Acervo do Museu D. João VI EBA/UFRJ; Notação 4219: carta do presidente da província Antônio Gonçalves Chaves dirigida ao diretor da AIBA, Antônio Carlos Tolentino, 16 ago. 1883.

Costa e Rodolpho Amoêdo. Foi matriculado em Matemáticas Aplicadas, Desenho Geométrico, Desenho Figurado e na aula de Modelo Vivo. A permanência na AIBA foi fundamental para a evolução de Honório Esteves enquanto artista, além do que o pintor honrou com maestria a bolsa de estudos que conquistou, recebendo inclusive, inúmeras medalhas. “Tendo alcançado na Academia durante o tempo que n’ella estudei bons atestados e diversas medalhas de prata e de ouro o que muito me honra” (ESTEVES, 1906).

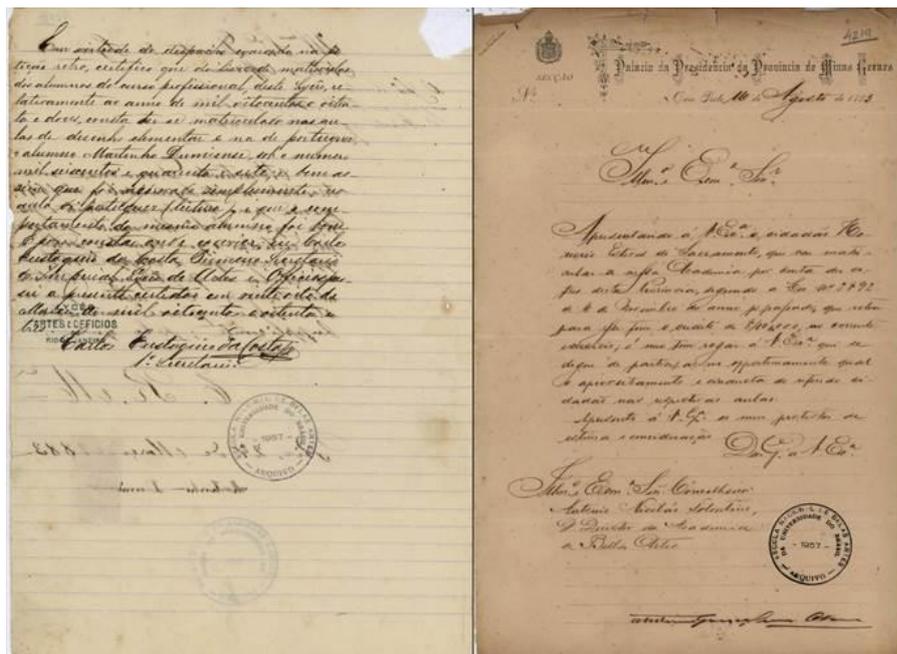


Figura 3: Carta do presidente da província Antônio Gonçalves Chaves dirigida ao diretor da AIBA, 1883.  
 FONTE: Arquivo digitalizado do Museu D. João VI

Seu empenho nas aulas de “Modelo vivo”<sup>26</sup> refletiram diretamente na sólida carreira de retratista que o pintor desenvolveu. Em 1886, Honório pinta o auto-retrato, (FIG. 05) uma de suas telas mais conhecidas no meio acadêmico, estopim inicial para essa pesquisa. Nesta pintura, o artista se representa ainda jovem, com sua mão esquerda apoiada na testa, em um momento bem reflexivo. A obra possui um nível de detalhamento elevado, representado nos fios de cabelo bem visíveis, nas matizes do rosto, no bigode bem desenhado e pontos da barba no queixo. Cabe frisar que Honório não se representa no momento do ofício como era comum nos auto-retratos de Rodolpho Amoedo e Elyseu Visconti, por exemplo.

<sup>26</sup> Disciplina cursada por Honório, na qualidade de amador, logo em seu primeiro ano na AIBA.

Por essa mesma época, Honório pinta a imagem de Nossa Senhora de Lourdes. (FIG. 06) A qualidade técnica da tela é inegável, o que nos faz constatar que o pintor realmente passou por uma admirável evolução.



Figura 4: Nossa Senhora de Lourdes, 1885  
FONTE: Casa Paroquial da Matriz do Pilar

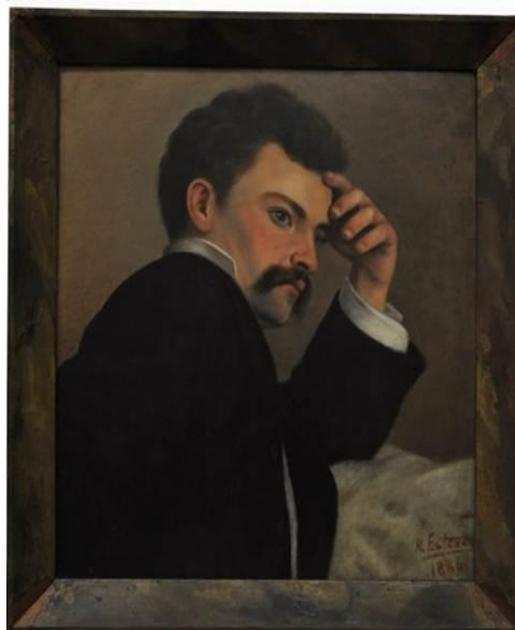


Figura 5: Auto-Retrato, 1886.  
FONTE: Reserva técnica do Museu Mineiro

Em 1887, enquanto vivia no Rio de Janeiro, Honório pinta uma tela de grande repercussão em sua carreira: O Pastor Egípcio (FIG. 07). Esta obra mostra a influência do estilo artístico egípcio nas criações, não só do nosso artista, mas de vários outros atuantes na mesma época. É curioso imaginarmos uma influência de elementos relativos ao Egito antigo em pintores brasileiros do século XIX. Sobre essa questão, a historiadora Margaret M. Bakos explica que muitos pintores ocidentais, entre 1870 e 1920, se encantaram pela arte egípcia, influenciados pelas obras do holandês Sir Lawrence Alma – Tadema (1836-1912). “É possível que suas belíssimas e sensuais personagens em cenas cotidianas do oriente antigo, pintadas em cores fortes e luxuriantas, tenham seduzido a pintores brasileiros, entre eles, Honório Esteves” (BAKOS, 2005, p. 278).

A tela, que tem como figura central um homem negro sentado com trajes de origem egípcia, chama atenção pela harmonia do conjunto. É instigante esse personagem se assemelhar mais a alguém da realeza do que um pastor e, além disso, a obra carrega em si uma grande contradição do personagem: apesar do porte austero e destemido, demonstra uma enorme tristeza no olhar.

Honório Esteves, além da plasticidade e da beleza do Pastor Egípcio, que impressionam até hoje, deu à obra um cunho inovador e precursor, ao projetar no camponês negro brasileiro uma dignidade à moda egípcia antiga. Ele foi o pioneiro de uma prática de associação do negro brasileiro ao poderio faraônico, que foi reutilizada, por exemplo, pelo bloco Olodum no samba –reggae “Faraó: divindade do Egito” (BAKOS, 2005, p. 279).

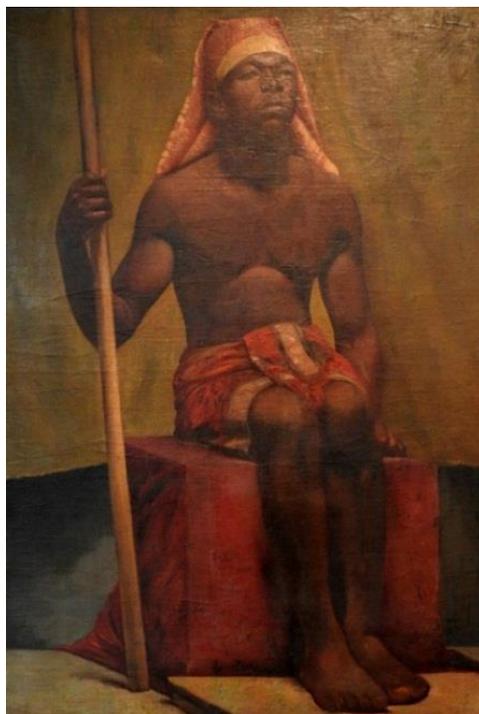


Figura 6: Pastor Egípcio, 1887.  
FONTE: Reserva técnica do Museu Mineiro.

O retratismo foi, indiscutivelmente, o ponto alto da carreira de Honório. Empenhado em atuar profissionalmente nesse campo, o pintor coloca o seguinte anúncio no jornal: “RETRATO A ÓLEO – Pintor, formado pela Imperial Academia de Belas Artes do Rio de Janeiro, encarrega-se de pintar retratos a óleo, cópia do natural ou de fotografia. Rua Tiradentes, 30.” (ESTEVEVES, 18 abr. 1894). A maestria com que o artista executava as telas foi tão notória, que as mais altas personalidades eram retratadas pelo pintor. Em 1903 Honório pinta o retrato do Dr. Peter Wilhelm Lund (1801-1880), renomado naturalista dinamarquês do meio científico mundial (FIG. 08). Esta pintura possui um nível de habilidade técnica elevado. Uma luz ao fundo, em diagonal, produz sombras na blusa, as quais Honório representa em tonalidades próximas a do rosto, como um reflexo. Consegue, ainda, realizar magnificamente a transparência das lentes dos óculos.



Figura 7: Retrato do Dr. Peter Wilhen Lund, 1903.  
FONTE: Arquivo Institucional da Superintendência de Museus e Artes Visuais.

O artista retrata também inúmeras pessoas de renome da sociedade ouro-pretana, como o cônego Sant'anna, o coronel Amaro Francisco de Moura, o comandante geral da Brigada Policial do Estado coronel Felipe de Mello, Marechal Floriano Peixoto, o comendador Mattos Gonçalves, o historiador e político José Pedro Xavier da Veiga (retrato póstumo datado de 1903), o deputado e secretário de governo Henrique Diniz, as irmãs Violeta de Mello Franco e Dália de Mello Franco, as senhoritas Ritinha Soares e Yaya Magalhães, e sua esposa (FIG. 09), Leopoldina Esteves (GIANNETTI, 2015).

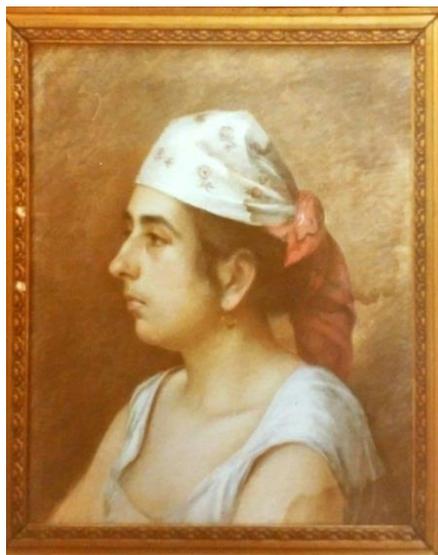


Figura 8: Leopoldina Esteves, "Camponesa de Minas", 1905.  
FONTE: Arquivo Institucional da Superintendência de Museus e Artes Visuais.

Honório manteve, em sua produção artística, traços reveladores de uma formação profissional austera. Não é por menos que o artista foi privilegiado com duas bolsas de estudos ao longo de sua carreira: uma para a AIBA e outra para estudar no exterior.

Em um artigo para o jornal *Minas Geraes*, Alfredo Camarate demonstra sua indignação pelo fato de Armínio de Mello Franco ter tido auxílio negado pelo governo estadual. Camarate achava inaceitável um artista de incontestável competência e que se projetava de forma tão progressiva em Minas, não pudesse contar com ajuda dos órgãos públicos para se manter em centros de ensino superior (CAMARATE, 1894). Assim como Armínio, o maestro Francisco Valle solicitou um auxílio ao governo para concluir, na Europa, seus estudos interrompidos por falta de recursos financeiros. Este pedido foi publicado no jornal *Minas Geraes*, no ano de 1892:

Foi apresentado pelo sr. Dr. Eloy Reis um requerimento do Maestro Francisco Valle, em que solicita um auxílio do governo para ir concluir, na Europa, os seus estudo interrompidos por falta de recursos pecuniários.

Disso s. exc. que a camara mineira, desde os tempos da antiga assembléia provincial, tem sido sempre muito sóbria na concessão de taes favores.

**Só concedeu esse auxilio uma única vez a um mineiro e isto em muito boa hora o fez, pois não há aqui quem não conheça o joven pintor desenhista insigne, que é o sr. Honório Esteves.**

Diz que o sr. Francisco Valle está nas mesmas condições e é digno do auxílio que solicita (Minas Geraes, maio de 1892 – grifo nosso).

Para abordar as produções de Honório na última década do século XIX, é primordial relatar as gradativas mudanças políticas, econômicas e sociais ocorridas em solos mineiros. Segundo Ricardo Giannetti, Ouro Preto passou por diversas melhorias no início dos anos 1890, tais como:

[...] o ramal ferroviário – ainda uma obra do Império, inaugurada em 1889 por Dom Pedro II -, ligação entre a cidade e o tronco da agora nomeada Estrada de Ferro Central do Brasil; o calçamento de ruas; a iluminação elétrica; a água encanada; o efêmero serviço de bonde iniciado na década anterior; a criação e funcionamento de colégios e ginásios. O lyceu de Artes e Officios; a nova Escola Livre de Direito; o Archivo Público Mineiro; a Imprensa Official; a realização de exposições, concertos, encenações, temporadas líricas no Theatro; enfim, a crescente frequência de artistas, professores, escritores e políticos de projeção nacional. Todavia, a despeito de todos esses benefícios, Ouro Preto sofreria, subitamente, um processo de abandono e desprezo, a partir de 12 de Dezembro de 1897, quando definitivamente perdeu a condição de capital de Minas Gerais (GIANNETTI, 2015, p. 29-30).

Por essa época, Honório faz duas interessantes pinturas, com ângulos diferentes, da desaparecida Igreja Matriz de Nossa Senhora da Boa Viagem (FIG. 10 e 11). Como essa Matriz foi demolida, os registros do artista servem de relevante contributo para um estudo descritivo dessa edificação. Indiscutivelmente, essas duas telas são importantes documentos para história.



Figura 9: Igreja Matriz de Nossa Senhora da Boa Viagem, 1894.

FONTE: Acervo Museu Histórico Abílio Barreto.

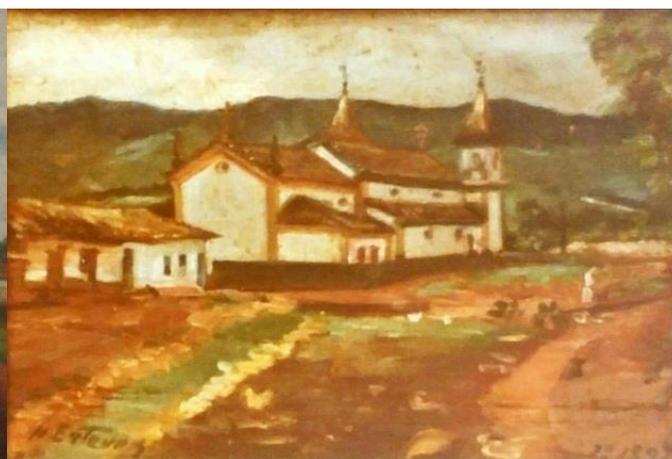


Figura 10: Igreja Matriz de Nossa Senhora da Boa Viagem e rua Deodoro, 1894.

FONTE: Arquivo Institucional da Superintendência de Museus e Artes Visuais.

Paralelamente ao processo de unificação da política mineira em torno do Partido Republicano Mineiro (PRM), ocorreu a transferência da capital de Ouro Preto para o Curral d'El Rei, atual Belo Horizonte. A capital foi transferida por uma questão de compromisso político firmado, estava, nessa perspectiva, ligada a alterações na composição das elites dirigentes do Estado. Reduzia-se o peso das elites tradicionais da zona mineradora e aumentava o das elites do sul e da zona da mata.

Afonso Arinos afirma que essa mudança estava intrinsecamente ligada a necessidade de novas forças econômicas dentro do Estado. Assim, a descentralização do poder trazida com a República, desencadeava uma luta pelo controle da máquina administrativa do Estado.

A luta dos republicanos históricos contra os adesistas não passava, afinal, da luta entre duas regiões econômicas de Minas, pela supremacia política. A zona agrícola, fundada no café, tentava arrebatá-lo das mãos dos representantes da velha zona decadente da mineração, como de fato o fez, mais tarde. Ora, a Mata e o Sul eram precisamente as zonas agrícolas novas, cuja expansão econômica estava exigindo poder político (MELO FRANCO, 1955, p. 230).

Nesse momento se verificam as exigências de representação do universo conceitual do Estado e da Igreja cederem espaço às necessidades do consumo imediato de particulares. Os discursos em torno de um repertório de símbolos que cristalizassem uma imagem de Minas para consumo interno das classes dominantes começam a ser recorrentes. Havia uma urgência por parte das elites dirigentes em construir uma auto-imagem e conseqüentemente projetar Minas no cenário nacional, assim, surge uma busca pela ideologia da “mineiridade”.

[...] quem melhor articulou as diversas faces da “mineiridade” para compor o retrato singular de Minas foi seguramente João Pinheiro. Deve-se a ele a oficialização do culto a Tiradentes, quando ocupou o governo estadual em 1890. Republicano histórico e doutrinador político, Pinheiro procurava, com isto, fixar uma simbologia especificamente republicana, salientando o conteúdo antimonárquico da Inconfidência. Mas, sendo também positivista convicto, trouxe à baila um tema novo: o do desenvolvimento. Em seu manifesto-programa de 1906, depois de ressaltar como “sinal do gênio mineiro” o “senso grave da ordem”, afirmava: “O povo de Minas Gerais tem-se governado dentro da Liberdade e da Ordem. Isto, porém, não basta. É preciso, também, promover, resolutamente, o Progresso” (DULCI, 1999, p. 199-200).

Podemos afirmar que a fundação de Belo Horizonte foi, sobretudo, um processo de afirmação regional. Processo esse que se traduziu na unificação política mineira em torno do PRM, na sistematização da simbologia regional e até mesmo na mudança da capital.

Nessa fase de construção da cidade, fase que coincidiu com o projeto de afirmação de Minas na arena nacional, as elites dirigentes de Minas estavam preocupadas em projetar uma imagem de si mesmas e do seu Estado para o resto da Federação. Estas elites imprimiram sua marca no gosto artístico que prevaleceu no traçado urbano, na arquitetura pública e privada, na pintura decorativa da época (GUIMARÃES, 2011, p. 47-48).

Ocorreu um grande contingente de pintores, estucadores, paisagistas, escultores e artesãos de inúmeras nacionalidades indo para Belo Horizonte movidos pelo desejo de participar da construção da cidade. Grande parte ia a convite da comissão construtora; outros, “instigados pelo desejo de participar do avançado projeto republicano que significava a edificação da nova capital” (ALMEIDA, 1997, p. 79 apud GUIMARÃES, 2011, p. 48).

Nessa perspectiva, Honório começa a receber inúmeras encomendas vindas do governo mineiro para retratar, principalmente, paisagens do arraial que seria extinto para dar lugar a nova capital. As telas paisagísticas pintadas por Honório realmente tiveram muita visibilidade, não é por menos que matérias eram publicadas constantemente sobre as

exposições que participava. O jornal *O Pharol* divulgou interessante artigo, ainda no início dessa nova fase do artista, sobre a “Exposição de paisagens”:

Encerrou-se hontem a exposição de quadros e paisagens do nosso patricio Honório Esteves a qual até a noite de hontem foi bastante concorrida.

Foram vendidos mais os seguintes quadros: n. 10 ao conselheiro João Ribeiro Mendes, n. 13 ao Dr. Bernardinho Silva, n. 27 ao barão de Santa Helena, n. 26 ao sr. Antonio Caetano Horta Junior, n. 17 ao capitão Manoel Francisco de Assis, n. 6 ao dr. Luiz Carlos Moretzsohn, n. 4 ao visconde de Monte Mario.

Honório Esteves, que pretende regressar hoje para Ouro Preto, promette-nos trazer em breve novos trabalhos seus, que teremos o prazer de expor em nosso escriptorio.

Felicitando ainda uma vez ao talentoso artista pelo bom êxito de sua exposição, desejamos-lhe prospera viagem (O PHAROL, 25 jul. 1893, p. 07).

Houve um intenso êxodo dos moradores de Ouro Preto para Belo Horizonte, “a partir daí a cidade sofre um rápido declínio, com sua população passando de 17.869 para menos de dez mil habitantes” (CASTRIOTA, 2009, p. 137). Grande parte desses ouro-pretanos que foram morar na nova capital, movidos por um sentimento de nostalgia, começa a encomendar constantemente telas que remetessem à cidade natal deles. Assim, José Clemente (pseudônimo do jornalista e escritor Moacyr Andrade) relata que:

Todas as casas tinham varandas e os proprietários de muitas delas queriam nas paredes dos alpendres ver paisagens. Então, os pintores da terra esmeravam-se na mostra de suas brochas e pincéis e as pintavam. Os ouro-pretanos, uniformemente, pediam nas varandas paisagens de Ouro Preto, sempre com o Itacolomi. Isso era para matar saudades (CLEMENTE, 1982).

Honório, que já tinha uma carreira consolidada como retratista, passa a ser igualmente reconhecido por suas pinturas paisagísticas. (FIG. 12) Cabe destacar que diante dessa competência, o artista foi convocado para expor 46 telas na Exposição de Saint Louis em 1904, nos Estados Unidos. Ele foi o pintor brasileiro com o maior número de quadros nessa famosa exposição. Como a comissão organizadora de Minas tinha o objetivo de divulgar a nova capital em cenário internacional, a maioria das telas de Honório foram direcionadas a paisagens.

Em 1908 foi publicada uma matéria com o título “Exposição Honório Esteves”, que esboçou com clareza esse momento da vida do artista.

Visitámos hontem a exposição de Honório Esteves, no salão da Camara dos Deputados.

Nos 14 quadros que ali se admiram, a óleo e aquerellas, tem-se mais uma confirmação brilhante do valor e operosidade do festejado artista, que ninguém desconhece em Minas, notadamente como retratista, que, de há muito, vem assignando um numero consideravel de bons trabalhos.

**A feição, porém, do pintor que agora se assignala é outra; o que na exposição tem destaque maior é a paisagem, é a cópia na nossa natureza, nos seus aspectos mais variados.**

[...]

O quadro abrange o que se pode chamar a parte historica da cidade, apanhando os edificios e sitios de tradição, como a Casa do Contos, a Casa dos Inconfidentes, morros da Forca e do Cruzeiro etc., além da Escola Normal, Escola de Minas e a Estação da E. F. Central.

A execução artistica é excelente revelando o quadro uma copia natural perfeita e segura. A perspectiva, como na maioria das paisagens do distinto pintor, é irreprehensivel. O colorido está bem expresso, os tons esbatem-se, com perfeita arte, dando a impressão justa e certa da luz, do céu, do aspecto das serras e do Itacolomy, como da as vegetação, com um efeito de sombras admiravelmente conseguido, que destaca, numa grande justeza de linhas, os contornos dos motivos todos do conjunto[...] (MINAS GERAES, 1908, p. 06-07 - grifo nosso).

Essa habilidade do pintor descrita na matéria acima é, obviamente, resultado da sua formação da AIBA. A disciplina de “pintura de paisagem” sempre teve muita relevância na instituição, ela foi introduzida na formação dos artistas desde a sua criação. Lembrando que o renomado paisagista alemão, Georg Grimm<sup>27</sup>, lecionou na Academia por longa data, tendo sido responsável pela introdução de pintura ao ar livre com foco naturalista.<sup>28</sup>

---

<sup>27</sup> Georg Grimm foi pintor, professor, desenhista e decorador alemão que viveu e trabalhou por alguns anos no Brasil. Lecionou “Pintura de paisagem” na AIBA de 1882 a 1884, ano que rompe com a academia por divergências metodológicas.

<sup>28</sup> “Na vetusta Academia Imperial a aula de Georg Grimm passou a ser o centro de compensação das frustrações geradas pelo imobilismo dos processos de ensino então adotados. O mestre alemão professava a mais ampla admiração pela natureza e agora, sob o sol e a luminosidade tropicais, encontrava o melhor ambiente para entregar-se a seu espírito andarilho e aventureiro. Todas as localidades, próximas ou distantes, passam a ser objeto do interesse do professor e dos seus alunos. Com facilidade ele obtém a simpatia e o entusiasmo dos jovens pintores sob seus cuidados na aula de paisagem, estimulando-os a sentirem verdadeira paixão pelos elementos naturais e pelas possibilidades de representação visual criadas a partir de um enfoque estritamente naturalista. E, depois, exige com energia e autoridade que as pinturas sejam inteira e exclusivamente realizadas ao ar livre, eliminando assim a hipótese de que a perfeita sensibilidade que considerava imprescindível para a execução de tais trabalhos fosse prejudicada por eventuais tentações maneiristas” (LEVY, 1980, p. 35 apud GUIMARÃES, 2011, p. 51).



Figura 11: Panorama Curral d'El Rey, 1894.  
FONTE: Acervo Museu Histórico Abílio Barreto.

Segundo a historiadora Myriam Andrade Ribeiro de Oliveira, existiu em Ouro Preto um grupo de pintores que já vinham ensaiando um movimento de renovação artística. Faziam parte desse grupo: Honório Esteves, Belmiro de Almeida, Alberto Delpino, José Jacinto das Neves, Homero Massena, entre outros. Essa classe de artistas introduziu em Minas “o neoclassicismo acadêmico, cuja rigidez, diga-se de passagem, já se atenuara bastante neste fim de século, sob o influxo de novas correntes, como o paisagismo ao ar livre de Georg Grimm” (OLIVEIRA, 1982, p.155). Apesar da incontestável habilidade desses pintores, esse grupo, no entanto, acabou se dispersando, vítimas das circunstâncias que aquela conjuntura causou.

Essa primeira etapa da pintura paisagística em Belo Horizonte ocupou uma posição subordinada apenas às encomendas, não havia um gênero pictórico. Nesse sentido, os competentes artistas que trabalharam por essa época na nova capital, ficaram limitados, sem liberdade. Não havia algo como um campo artístico, gozando de uma autonomia, independente das solicitações do campo de poder. “É importante mencionar que, passado o momento da inauguração da cidade (1897), as encomendas escassearam e muitos artistas partiram para outras cidades em busca de novas oportunidades de trabalho” (GUIMARÃES, 2011, p. 56). Somente num segundo momento, a partir de 1917, a emergência desse campo artístico em Belo Horizonte é suprida, tendo a pintura de paisagem como gênero autônomo.<sup>29</sup>

---

<sup>29</sup> “A chegada do pintor Aníbal Mattos, em 1917, imprimiria novos rumos à pintura belo-horizontina. Uma maneira de reconstituir o processo de emergência do campo artístico em Belo Horizonte, ao longo das três primeiras décadas do século XX, e de chamar a atenção para as apostas e disputas tanto dos artistas atuantes na

Infelizmente, o meio ambiente não proporcionou, ao aludido grupo de pintores mineiros, maiores oportunidades. Nenhuma tela histórica de maior vulto lhes foi encomendada, nenhum painel em edifícios públicos, nem academias onde pudessem exercitar-se ensinando, ou salões oficiais onde pudessem vangloriar-se, conquistando prêmios. As oportunidades que, no Rio, ofereceram-se a Parreiras, aos irmãos Bernadelli e a outros artistas da mesma época, não ocorreram em Minas (VASCONCELLOS, 1959, P. 94-95).

Sem dúvidas, Honório atingiu um alto patamar de correção e qualidade técnica, vimos que o pintor conseguiu se consolidar no cenário artístico da pintura em Minas Gerais, porém acaba no esquecimento. Qual será o motivo das obras do artista não terem merecido reconhecimento? A passagem acima, de Sylvio de Vasconcellos, aponta um caminho para essa pergunta, porém é preciso que se faça uma investigação mais profunda no caso Honório Esteves. Mais adiante teceremos alguns comentários a respeito da carreira do nosso pintor, seu pioneirismo em diversas áreas e a omissão de seu trabalho pela historiografia. Sobre a trajetória de Honório, o escritor Eduardo Frieiro deixou valioso comentário:

Ouro Preto teve seu grande pintor em Honório Esteves; pintor objetivo, fiel, dono de largos recursos de execução; pintor de verdade – um mestre – e sem dúvida o maior que já tivemos em Minas. Honório Esteves amava mais que tudo a sua Vila Rica. Amava tanto, com amor tão exclusivo, que por bem dizer deixou de pintar quando se passou a Belo Horizonte. Aqui, nesta cidade em edificação, pouco pinturesca ou de pinturesco diferente, sentiu-se como que desarraigado e intransplantável. Finou-se quase desconhecido, depois de ter consumido grande parte da existência a lecionar moças (horror!) num estabelecimento de ensino secundário (FRIEIRO, 1933, p. 7).

### **3.2. AIBA: influência no pensamento de Honório**

Esboçamos no tópico anterior a importância que a AIBA exerceu na formação do Honório enquanto artista. Neste capítulo, mostraremos o quanto essa instituição foi fundamental também para o amadurecimento do seu pensamento preservacionista, refletido na luta pela salvaguarda do patrimônio artístico. Dessa forma, é necessário que se faça uma busca do momento de criação da instituição, para que se compreenda sob qual égide a academia nasceu.

---

cidade quanto do público que freqüentava e, eventualmente, comprava telas no período, é acompanhar a trajetória do pintor mais importante desse momento: Aníbal Mattos” (GUIMARÃES, 2011, p. 56-57)

Como vimos, o século XIX foi marcado por uma propagação de instituições de ensino artístico. Nascia em nosso território um campo artístico marcadamente análogo ao francês, combinado com valores neoclássicos. Entre as instituições que surgiram, merece destaque (por ser a única de ensino superior) a Academia Imperial de Belas Artes. Ela foi a responsável direta por essa legitimação da nossa arte e pela reprodução de um sistema de ensino artístico similar aos franceses.

Seu advento está intrinsecamente ligado à vinda da Família Real em 1808. Com esse novo cenário surge uma necessidade de repensar a cidade do Rio de Janeiro, afinal, a Corte precisava ficar adequada aos costumes da Realeza na Europa. Em 1816, a Missão Artística Francesa chega ao Brasil, contratada por D. João VI, com o objetivo de estabelecer uma academia de Ciências, Artes e Ofícios. Dez anos mais tarde essa instituição dá origem à AIBA, inaugurada dia 5 de Novembro de 1826.

É consenso entre os historiadores que a mais importante instituição no campo das artes no Brasil do século XIX foi a Academia Imperial de Belas Artes (AIBA). De fato, não se pode falar da arte oitocentista brasileira sem mencioná-la. Jovens talentos de todas as províncias do Império chegavam ao Rio de Janeiro para ali estudar. Por lá passaram os mais notáveis pintores e escultores do período, e os que não tinham laços oficiais com a instituição não deixaram de participar de suas *Exposições Gerais* (CAVALCANTI, 2012, p. 103).

Além dessa importância da AIBA no campo das artes, a qual Ana Cavalcanti esboçou acima, não podemos deixar de mencionar o papel que a instituição desempenhou para o amadurecimento dos conceitos de patrimônio artístico e histórico. Sem dúvidas, os teóricos que endossavam o corpo docente da Academia Imperial, foram essenciais para que os discursos em torno da nossa história e memória ganhassem evidência. Esses intelectuais, sensíveis aos valores de nosso patrimônio, intensificaram os debates e, dessa forma, surgiram os primeiros ensaios para um processo longo de tomada de consciência sobre a nossa identidade.

Manoel Araújo Porto-Alegre teve um papel destaque na consolidação ideológica da AIBA, como visto no tópico 2.3 desse trabalho. Na condição de diretor da instituição, fazia questão de sempre exaltar nosso rico acervo patrimonial, nas várias sessões solenes que participava. Sua atuação se deu como artista, como reformador institucional, como precursor dos discursos preservacionistas e como professor da geração de artistas que até hoje representa o auge do academicismo. “Do ponto de vista institucional, Porto-alegre tinha a ambição de transpôr e adaptar à realidade brasileira do início do Segundo Reinado os avanços

que ele presenciara em sua estadia na Europa” (NUNES, 2011, p. 3). Ainda, segundo o autor, Porto-Alegre buscava também a formação dos artistas no sentido de transformá-los em intelectuais.

Entender o pensamento precursor de Porto-Alegre acerca do patrimônio histórico e artístico é, pois, ponto crucial para que possamos compreender a marcante atuação de Honório na proteção dos nossos bens setecentistas. Essa compreensão já seria bem justificada pela forte atuação que Porto-Alegre exerceu na Academia e sua consequente influência para diversas gerações posteriores. Porém ela se torna ainda mais consistente se pensarmos que o artista ocupou importante função de professor e mentor intelectual de dois grandes nomes da arte brasileira: Victor Meirelles e Pedro Américo. Lembrando que esses dois pintores foram mestres de Honório Esteves junto com João Zeferino da Costa e Rodolpho Amoêdo, como salientado no tópico anterior.

Cabe frisar que, tanto Victor Meirelles quanto Pedro Américo desenvolveram uma forte relação com Porto-Alegre, eles tinham, acima de tudo, uma sólida amizade. Tendo em vista que os conhecimentos de Honório foram essencialmente obtidos nas classes curriculares da AIBA, essa ligação entre seus mestres e Porto-Alegre é primordial para entendermos o pensamento preservacionista tão sólido do nosso artista.

Merece destaque a atuação de Victor Meirelles na busca por uma estética que levasse à construção de uma identidade nacional. Quando analisamos a tela “Primeira Missa no Brasil” (FIG. 12) nos deparamos com o “Projeto Civilizatório” de enfoque nacionalista de Pedro II. Não era, nessa perspectiva, uma mera produção isolada de um artista.



Figura 12: A Primeira Missa no Brasil  
FONTE: Museu Nacional de Belas Artes, RJ.

No ensejo da independência era necessário criar uma identidade nacional, e nada melhor que uma representação artística para endossar essa ideia. De fato, a arte foi um poderoso instrumento de civilização e glória naquele momento, tendo o poder de inferir diretamente na educação e na própria realidade. “A idéia de arte ligada à pedagogia e à civilização estava bem de acordo com o projeto civilizatório da jovem nação, independente desde 1822” (FRANZ, 2003, p. 2).

A participação do artista foi extremamente relevante naquele momento inicial de compreensão dessa, tão embrionária, construção de identidade. As telas pintadas por Meirelles são indispensáveis para o entendimento da mentalidade do homem desse período e sua busca por um passado glorioso. O artista criou uma imagem da história que serviu de referência para diversos intelectuais do século XIX e que dificilmente poderá ser esquecida. Meirelles teve um importante papel na formação, não só de Honório Esteves, mas de vários artistas na segunda metade do oitocentos. Jorge Coli discorre que:

“Meirelles atingiu a convergência rara das formas, intenções e significados que fazem com que um quadro entre poderosamente dentro de uma cultura. Essa imagem do descobrimento dificilmente poderá vir a ser apagada, ou substituída. Ela é a primeira missa no Brasil. São os poderes da arte fabricando a história” (Jorge Coli 1998: 117 apud FRANZ, 2003, p. 4).

Honório entrou na AIBA em 1883, depois de muito empenho, e por lá permaneceu até 1889. Durante o período de estudos no Rio de Janeiro, ele fez jus a bolsa que conseguiu com tanto esforço, ganhando, inclusive, diversas medalhas. Porém sua ligação com a cidade transpôs os limites da AIBA, o pintor tornou-se também professor efetivo do Curso

Profissional do Lyceu de Artes e Officios, em 1885, instituição que Victor Meirelles também lecionava. Segundo Ricardo Giannetti, esse curso abarcava as seguintes matérias: Desenho elementar, de figura, ornatos, geométrico, linear, de máquina e de Arquitetura Civil. Discorre ainda que:

Alvaro Paes de Barros, no livro que escreveu sobre a instituição, registra ter ocorrido, em 25 de Junho de 1885, na sessão de congregação do Lyceu, proposta e aceitação da integração, como professores extranumerários da aula de Desenho Elementar, dos nomes de Honório Esteves, Raphael Frederico, João Caetano de Oliveira Fraga, José Luiz Ribeiro, José Fiuza Guimarães e Abelardo Alvarez (GIANNETTI, 2015, p. 89).

O magistério foi um caminho natural da sua vida artística. Honório se dedicou à carreira de professor com a mesma intensidade que teve no seu ofício de pintor. Seu empenho o levou, inclusive, à criação de dispositivos educacionais que facilitavam o aprendizado infantil, como veremos no tópico 3.3 deste trabalho. Podemos relacionar essa vontade que o pintor tinha em criar novas propostas de ensino, ao próprio Victor Meirelles. Segundo Giannetti, Meirelles desenvolveu um método de ensino que contemplava os princípios elementares de desenho. O artista elaborou de punho próprio dez pranchas a serem utilizadas em sala, com intuito de favorecer o aprendizado dos alunos.<sup>30</sup> “Moldava Victor Meirelles, por esse meio, um série controlada e progressiva de exercícios, que, afinal, transmitiam ao aluno o conhecimento das principais regras de desenho” (GIANNETTI, 2015, p. 92).

Provavelmente, Meirelles teve um papel importante na vida de nosso artista. Além de contribuir na formação de seu pensamento preservacionista, foi seu mestre nas aulas de pintura e também grande influenciador no que concerne a novos caminhos metodológicos de aprendizagem.

Mesmo morando no Rio<sup>31</sup>, não se distanciou de sua terra natal, em período de férias da AIBA, passa a lecionar também no Lyceu de Artes e Officios de Ouro Preto, sob direção de Miguel Treguellas.<sup>32</sup> Isso nos revela o quanto Honório estava realmente decidido em trilhar também o caminho educacional. Em 1886, talvez envolvido pelas novidades no campo das artes que via na AIBA, cria juntamente com Miguel Treguellas, Emílio Balena,

---

<sup>30</sup> “Sobre o assunto, a historiadora Alba Carneiro Bielinski (2009), em artigo publicado recentemente, examina com acuidade e de forma mais completa a atuação de professor Meirelles no Lyceu e as questões concernentes ao ensino da matéria” (GIANNETTI, 2015, p. 91).

<sup>31</sup> Residia na Rua Riachuelo, nº 60, na pensão de madame Fonseca.

<sup>32</sup> Miguel Treguellas foi um importante entalhador italiano que atuou em Minas na segunda metade do XIX. Em estudos levados a cabo pelo NEALUMI (Núcleo de Estudos da Arte Luso Mineira), descobriu-se que o artista, apesar de ser pouco estudado, teve papel relevante no que concerne à arte mineira oitocentista.

Antônio Carlos Gregório, Adolpho Julio Tymburibá, entre outros intelectuais, a “Sociedade dos Artistas da Imperial Cidade de Ouro Preto”. O grupo, que era formado por membros das mais variadas classes, tinha como objetivo a “propagação, desenvolvimento e perfeição das artes na província”<sup>33</sup>. Sobre essa Sociedade, o jornal *Liberal Mineiro* publicou que:

Aparecia nos seus quadros em número de sessenta e cinco artistas mecânicos, profissionais liberais, homens de imprensa, funcionários do governo provincial e professores. O presidente da Sociedade, Miguel Antônio Tregellas, era um respeitado marceneiro, que possuía uma das maiores oficinas de marcenaria de toda a Província. Seus trabalhos, principalmente castiçais e oratórios, ornamentavam algumas das mais importantes Igrejas de Ouro Preto e outras cidades da região (O LIBERAL MINEIRO, 27 mar, 1886).

Honório Esteves do Sacramento finaliza sua graduação na AIBA em março de 1889, porém permanece no Rio de Janeiro por mais um ano. Assim que volta para sua terra natal, logo ingressa como professor na Escola Normal de Ouro Preto, em 1891.

### **3.3. ‘Curioso, inventivo e tecnicamente aplicado’**

Honório Esteves, sem dúvidas, nos surpreendeu pela multiplicidade de atuação. Além de exímio pintor, se torna um professor devotado e, esboçaremos também nesse capítulo, o seu lado “curioso, inventivo e tecnicamente aplicado” (Museu Mineiro, Exposição “Eu, Honório Esteves”, 1982-1983).

Sua vontade em desenvolver novas propostas de ensino o leva a criação de dispositivos educacionais que facilitavam o aprendizado infantil. Constatamos um maior empenho do pintor em revolucionar o ensino, a partir do período em que é nomeado professor de Desenho e Caligrafia na Escola Normal de Ouro Preto, em 1891, depois de encerrado seus estudos na AIBA. “Então dirigida por Thomaz da Silva Brandão, a escola era o estabelecimento modelo para Minas Gerais” (GINANNETTI, 2015, p. 90).

Provavelmente, Honório entendia que um processo educacional é bem mais amplo que uma mera escolarização. Nessa perspectiva, ele sempre procurava promover atividades que não se restringissem somente a uma metodologia formal oferecida pela maioria esmagadora dos educadores. A exemplo disso, promoveu uma exposição de desenhos de suas

---

<sup>33</sup> Dados por nós encontrados no catálogo da exposição temporária “Eu, Honório Esteves” que pertence ao Arquivo Institucional da Superintendência de Museus e Artes Visuais do Museu Mineiro.

alunas em 1893, procedimento que tinha como objetivo avaliar os resultados obtidos em sala de aula. “O acontecimento, dentro da sua simplicidade, teve repercussão na cidade e mereceu notícia na imprensa (GIANNETTI, 2015, p. 91). A notícia da qual Giannetti mencionou foi publicada no jornal *Minas Geraes*:

Em uma das salas da Escola Normal, foram expostos diversos desenhos organizados por Honorio Esteves, "hábil lente do desenhista, a grande numero de trabalhos da mesma natureza [...] seus progressos notaveis e a dedicação e zelo de seu digno professor, o sr. Honorio Esteves, artista cujo merecimento já é vantajosamente conhecido em Ouro Preto, onde é filho" (MINAS GERAES, jan de 1893).

Por essa época, Honório desenvolveu o aparelho didático que mais repercutiu em sua carreira de inventor, o *Alphabeto Chromatico*. O invento era destinado a ensinar crianças a ler e contar em um curto espaço de tempo. Em Abril de 1896, depois de muito empenho em registrar sua criação, Honório consegue oficializar a patente de nº 2076, como descrito em um nota no jornal *Minas Geraes*: "Os srs. Jules Géraud & Leclere já solicitaram do Ministerio da Industria, como procuradores de nosso conterraneo sr. Honorio Esteves do Sacramento, privilegio de invenção para o aparelho destinado ao ensino de leitura, do qual publicamos, há tempos, uma descrição" (MINAS GERAES, abril /1896, p. 7).

Assim como a maioria das invenções do nosso artista, nenhum exemplar desse aparelho foi encontrado, porém, em 1897, foi publicada uma breve descrição do funcionamento desse invento didático. A ocasião da matéria foi a aprovação do Conselho Superior de Instrução Pública, presidida pelo dr. Henrique Diniz e tendo como secretário Aurélio Pires.

O Conselho Superior, em sessão, depois de ouvir ler e discutir o parecer da respectiva secção, sobre o <<Alphabeto Chromatico>> acima referido: Considerando que o mesmo basea-se em um bem combinado jogo de cores, tendente a fixar na memória infantil o signal representativo de cada letra, contribuindo outrosim, para educar o delicado sentido da visão, nessa primeira quadra da vida em que as primeiras noções de cousas se tornam tão necessarias; Considerando que o engenhoso aparelho de que se trata pode, nas mãos de um professor hábil, constituir-se um precioso instrumento de ensino intuitivo, tão preconizado pela pedagogia moderna; Considerando, finalmente ser esse invento destinado a auxiliar a missão do professor e a amenizar o ensino primario. Resolve approval-o (MINAS GERAES, set / 1897).

A persistência de Honório foi fundamental para que seu aparelho tivesse merecido reconhecimento. Não foram poucas as vezes que teve solicitação negada pelos órgãos

públicos para investimento em sua criação. Em 1895, por exemplo, saiu a seguinte nota no jornal *Minas Geraes*:

N. 16, indeferindo o requerimento do cidadão Honório Esteves do Sacramento, pedindo auxílio para montagem e custeio, por um anno, de uma officina destinada à construcção de um aparelho denominado – Alfabeto chromatico -, destinado a ensinar as creanças a ler e contar em pouco tempo e para o qual obteve privilegio do governo federal (MINAS GERAES, 15 set, 1895).

Mas Honório não desistia. Talvez por acreditar que na Corte seu aparelho seria melhor compreendido, sempre que podia viajava ao Rio de Janeiro para expor sua invenção. E, de fato, em uma dessas idas, o artista consegue certa visibilidade.

A conferencia realizada, a 15 do corrente, pelo nosso conterrâneo, sr. Honório Esteves, no salão do Club dos Reporters, no Rio de Janeiro, assistiram, além de muitos sócios d'aquelle Club, os srs. Ministro Portuguez e Senador Severino Vieira, que felicitaram o inventor do <Alfabeto chromatico> considerado de vantagem por todas as pessoas presentes na conferencia. (MINAS GERAES, 1896, p. 5).

Vale ressaltar que o Alfabeto Chromatico rendeu a Honório medalha de bronze na famosa exposição de Saint Louis em 1904, nos Estados Unidos. (FIG.13) O artista concorreu no setor de Belas Artes, com 46 telas, e também disputou no Departamento de Educação. Como a comissão mineira, presidida por Antônio Augusto de Lima<sup>34</sup>, optou por não concorrer nesse setor, o próprio Honório fez sua inscrição. “Com sucesso, reconhecido com Medalha de Bronze, o material integrou o grupo 8 do Departamento de Educação e Equipamentos Escolares” (GIANNETTI, 2015, p. 167).

---

<sup>34</sup> Antônio Augusto de Lima foi uma personalidade bastante influente no século XIX. Além de Atuar como jornalista, escritor e professor, foi o governador de Minas na época em que a capital foi transferida de Ouro Preto para Belo Horizonte. Lembrando que se torna também presidente da Academia Brasileira de Letras em 1927.



Figura 13: Diploma “United States of America” - Exposição Saint Louis  
FONTE: Arquivo Público Mineiro

Outra invenção também relacionada à educação, empreendida por Honório, foi o conjunto de quatro aparelhos chamados de “Ensino Primário Intuitivo – Systema mechanizado para o ensino intuitivo e pratico dos rudimentos de Arithmetica nas escolas primarias” (FIG. 14). No jornal *A Vida de Minas* foi publicada uma matéria sobre essa criação do artista: “Este systema ideado pelo distinto pintor, sr. Honório Esteves cujo retrato publicamos no medalhão – alto da pagina – consta de quatro aparelhos distintos, conforme as gravuras” (A VIDA DE MINAS, 1916, p.3). Na mesma data, ele cria a coleção didática intitulada *Rudimentos de linhas, superfícies e sólidos* (FIG. 15). As “Tres colecções para o ensino da geometria nas escolas primarias e collegios” era mais voltada ao ensino de Desenho Geométrico. Sobre o uso desse aparelho, Honório descreve as seguintes instruções:

A gravura é para os alunos copiarem as figuras com arame de zinco. – As Planas deverão ser copiadas com cartão e os solidos com argila ou outra pasta qualquer. É conveniente que a criança pegue as figuras, pois tacto é o complemento do sentido da vista e da atenção dada pelo orgam visual. É uma lei da natureza que não se deve contrariar (ESTEVES, 1929).



Figura 14: Ensino Primario Intuitivo  
 FONTE: Arquivo Institucional da Superintendência de Museus e Artes Visuais.



Figura 15: Rudimentos de linhas, superfícies e sólidos.  
 FONTE: Arquivo Institucional da Superintendência de Museus e Artes Visuais.

Honório, logo que retorna do Rio de Janeiro, passa a ter sua própria oficina para desenvolver os inventos. Suas criações não ficaram presas apenas a área educacional, elas permearam por diversas esferas diferentes. Dentre elas, cumpre ressaltar o “açucareiro higienico”, submetido no Ministério da Agricultura, Indústria e Comércio. O artista criou um mecanismo para tirar o açúcar sem ter a necessidade de colocar o talher dentro do pote, mantendo, dessa forma, a higiene na utilização. No jornal *Diário de Minas* saiu uma matéria sobre esse aparelho.

O professor Honório Esteves é, sem duvida, uma poderosa organização inventiva. São numerosos, uteis e interessantes os seus inventos, muitos deles são apreciáveis, que outros inventores de menor talento e maior atividade[...]

Mas vamos ao caso de agora: o professor Honório Esteves, tomando por base o principio da queda dos corpos, acaba de inventar um açucareiro higienico, de que vimos um exemplar, e que é, sem favor, o melhor typo que conhecemos.

**Basta dizer que para tirar o assucar, basta torcer levemente um pequeno botão colocado em cima, ao centro do açucareiro, que,**

**artisticamente apoiado sobre suportes lateraes, permite que o assucar, protegido por uma rde mettalica que o preserva das moscas, caía na chicara, em quantidade até mínima, sem que seja necessário agital-o ou mesmo torcel-o** (DIARIO DE MINAS, 7 abr. 1922, p. 01 – grifo nosso).

Esse açucareiro teve um grande reconhecimento pela sua praticidade e pela higiene que proporcionou. Ao que parece, o invento gerou muita repercussão na época e se destacou em meio outras invenções insignificantes em termos práticos. “O invento do professor Honório é superior a todos os outros que andam por ahi iludindo a hygiene e arruinando a paciência do próximo” (DIARIO DE MINAS, 1922, p. 01).

Em 1919, Honório criou um curioso aparelho destinado a evitar desastres em passagens de comboios em pontes estreitas. Preocupado com os inúmeros acidentes que andavam ocorrendo nessas áreas, ele resolve atenuar esse quadro. Sobre essa invenção não encontramos muitas referências, apenas a seguinte nota no jornal *Minas Geraes*:

O professor Honório Esteves, festejado pintor patricio, que é também autor de diversas pequenas invenções, acaba de imaginar um curioso aparelho para evitar reprodução de desastres, a passagem de comboios em pontes estreitas, como o que há poucos dias se deu na E.F. Oeste de Minas, ocasionando a morte instantânea de um empregado da mesma estrada. **Trata-se de um aparelho muito simples, cujo modelo tivemos ocasião de admirar e cujo aproveitamento seria, certamente, de grande vantagem nas ferrovias do paiz.**

O professor Honorio Esteves pretende sujeitar o seu invento a apreciação do sr. dr. Caetano Lopes, diretor da E.F. Oeste de Minas” (MINAS GERAES, 6 dez. 1919, p. 7 p – grifo nosso).

Honório Esteves possuía uma inquietação criadora que não estava restrita apenas ao campo artístico. Em 1909, ele desenha um traçado urbano (FIG. 16) para abertura de uma rua. Sobre esse pedido para a construção localizamos apenas o croqui feito pelo pintor com a seguinte descrição:

“Desenho Rascunho do Morro da Forca, Ouro Preto, por H. Esteves, que leva a câmara o aforamento nas áreas azuladas e mudança do caminho velho para o novo.

A B C D E e F [?] a nova linha da cerca.

1 e 2 é o pedaço que tem de subir para ter a largura do caminho novo. a b e c entradas das casas. anno 1909”.

Acreditamos que essa região seja no atual bairro “Cabeças”, em uma rua chamada Honório Esteves. Porém, é preciso que se faça uma investigação mais detalhada para corroborar essa afirmação.

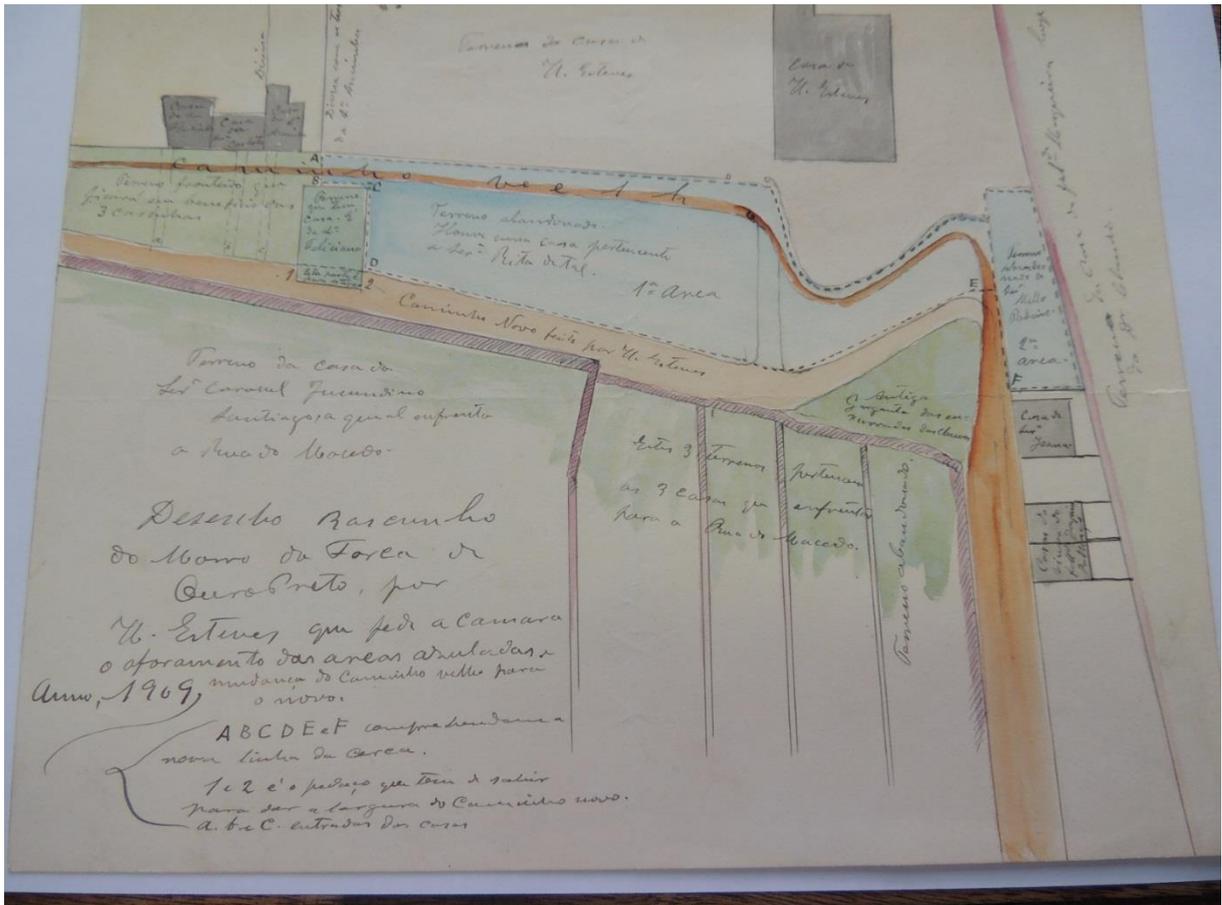


Figura 16: Traçado urbano de Honório Esteves  
 FONTE: Arquivo Público Municipal de Ouro Preto, 1909.

Honório criou, em 1920, uma “bobina para máquina de escrever” (FIG. 17). Esse mecanismo tinha a função de dinamizar o desempenho das máquinas em 50%. Sobre essa invenção encontramos as seguintes anotações do artista:

No dia 8, às 8 horas da manhã, forão da minha casa a Rua Piahy 1992, o srs. Agostinho Pardine, Pedro Massena e A. Tolomele. Com o Pardine combinei sobre a fabricação do Assucareiro, com algum melhoramento e sobre a **Bobina para machina de escrever, ele levou o aparelho para mandar fazer um modelo perfeito e com este encarregará à um datilografo de exercita-lo bem para ser apresentado em público, a fim de mostrar a grande vantagem da sua aplicação nas machinas de escrever e o aumento do trabalho que resultará de 50%.**

Combinamos tudo, autorizando-lhe, eu, a fazer o melhor possível tanto com o assucareiro como o pedal e etc. As despesas correrão por conta dele, depois resolver-se-a sobre o negócio mais conveniente para nós dois (Museu Mineiro, Exposição “Eu, Honório Esteves” 1982/1983).

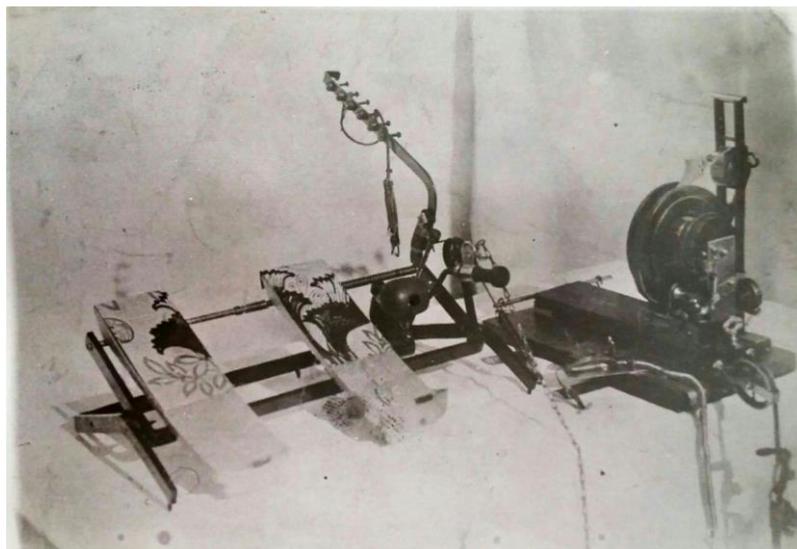


Figura 17: Bobina e Pedal para máquina de escrever.

FONTE: Arquivo Institucional da Superintendência de Museus e Artes Visuais, 1920.

Interessante ressaltarmos também a reforma feita por Honório no órgão do Caraça, em 1917. Esse órgão carrega uma importância artística e histórica muito grande, como bem observa o Pe. José Tobias Zico: “Depois do altar é o órgão a peça mais necessária na composição de uma igreja. A do Caraça sempre teve seu órgão, belo, curioso, artístico, histórico e até nimbado de lendas. Muita gente ouviu falar de seu construtor, o Pe. Boavida, que o fez, usando apenas pequenino canivete” (ZICO, 1983, p. 83).

O padre relata que o órgão passou por três processos de cuidados especiais e que Honório foi a terceira pessoa a fazer uma intervenção nele com limpezas e afinações. Assim, ele discorre que:

Ao abrir as tampas dos someiros encontrei as seguintes inscrições: “**O pintor Honório Esteves de 10 de Outubro de 1917 a 16 de Janeiro de 1918 reformou este órgão; seu filho Francisco ajudou**” Em outro local do someiro encontrei o desenho do rosto de um menino e a inscrição: “Este é o Francisco Esteves”. Encontrei também alguns pedaços de papéis com especificações sobre o órgão[...] (ZICO, 1983, p. 87 – grifo nosso).

Além dessas invenções expostas nesse tópico, vale ressaltar outras duas que ainda merecem uma investigação mais minuciosa. São elas: O “índice pluviométrico” (1891) e “Electro Chronometro”. Não encontramos maiores informações sobre elas, apenas pequenos verbetes que não nos deram uma ideia concreta do funcionamento.

É primordial mencionarmos também algumas participações do pintor em importantes projetos. Coube à Honório Esteves o desenho e planta do tapa-vento da Igreja

Matriz de Nossa Senhora da Conceição de Ouro Preto, executado pelo entalhador e marceneiro Miguel Treguellas em 1885.<sup>35</sup>

Já no jornal *Minas Geraes* encontramos uma pequena matéria informando sobre a construção de dois pavilhões da escola normal de Três Pontas, com plantas desenhadas por Honório. “A proposta mais vantajosa que se apresentou foi a do sr. Santine Carlo, que se comprometeu a construir os referidos pavilhões, pela quantia de 21:0903, executando as plantas que foram feitas pelo sr. Honório Esteves, digno professor de desenho da Escola Normal desta capital” (MINAS GERAES, 1895, p. 4).

Interessado também pela vida jornalística pública, nosso artista ajudou a fundar, ao lado de João Caetano, o jornal ilustrado “O Itacolomy” em 1888. O jornal, que tinha uma proposta literária e caricaturista, trouxe na sua primeira página um retrato do influente cônego Joaquim José de Sant’Anna desenhado pelo próprio Honório. O *Gazeta de Ouro Preto* publicou uma nota parabenizando o pintor por essa primeira edição do *Itacolomy*:

Recebemos o primeiro numero do Itacolomy, jornal illustrado que veio á luz na Côrte e de quem é proprietário e director o nosso amigo e patricio Honorio Esteves do Sacramento, distincto alumno da escôla de bellas artes. Traz a primeira pagina o retrato do venerando Conego Sat'Anna, e as demais, interessantes gravuras. Comquanto não seja, ainda, no genero, um trabalho completo, contudo com a preseverança e intelligencia do Sr. Honorio Esteves, virá, sem duvida em breve, competir com outros jornaes de igual natureza. Agradecemos ao collega a graciosa visita e permutaremos o nosso jornal (GAZETA DE OURO PRETO, 1888, p. 4).

Imbuído de um franco espírito criativo, Honório demonstrou com essas invenções, não só uma vontade de facilitar atividades cotidianas, mas também de revolucionar a educação. Por trás de todas essas criações nós temos um peculiar personagem-documento, com traços reveladores de uma formação profissional austera.

---

<sup>35</sup> Informações por nós encontradas no Arquivo Institucional da Superintendência de Museus e Artes Visuais do Museu Mineiro, Belo Horizonte.

## **4. APROPRIAÇÃO DO DISCURSO PRESERVACIONISTA EM OURO PRETO**

### **4.1. Intelectuais do XIX e o reconhecimento da arte colonial mineira**

Como vimos na primeira parte deste trabalho, é comum imaginarmos que a consciência patrimonial e o interesse de pesquisadores por produções setecentistas tenha nascido somente no século XX, a partir da caravana modernista. É certo que esses intelectuais paulistas contribuíram consideravelmente para um maior reconhecimento da arte colonial mineira e consequentes discursos acerca do patrimônio histórico e artístico. Contudo, através de uma revisão bibliográfica, percebemos a importância de problematizar essa recorrente atribuição do nascimento do discurso preservacionista aos modernistas. É preciso, nessa perspectiva, que voltemos ao oitocentos para atestar que o debate acerca do patrimônio mineiro não foi uma novidade trazida com a visita de Mário de Andrade e demais intelectuais.

Ainda no século XIX, Ouro Preto acolheu outros visitantes que, com propósito semelhante aos modernistas, deixaram registros de apreciação pelas produções artísticas mineiras do período colonial. Olavo Bilac, Emílio Rouède, Henrique Bernardeli, Coelho Neto, Alfredo Camarate e Francisco Aurélio de Figueiredo e Mello foram alguns dos que visitaram Minas Gerais em fins do XIX. Não podemos deixar de mencionar também nomes mineiros como Rodrigo Bretas, Affonso Arinos, Nelson Senna, José Xavier da Veiga, Diogo de Vasconcellos e Honório Esteves nesse reconhecimento da arte e conjunto arquitetônico setecentista.

Quando pensamos na patrimonialização de Ouro Preto é natural associarmos esse marco ao processo de pesquisa feito pelos modernistas, na busca pela autêntica cultura nacional. Contudo, é importante lembrar que marcos institucionais são sempre precedidos por um intenso debate e representam o resultado mais imediato de um longo processo de tomada de consciência. Apesar de ter sido elevada a monumento nacional em 1931, a discussão sobre a preservação do seu patrimônio já vinha se desenrolando de 1890, justamente no contexto inicial da República e da mudança da capital. Nesse sentido, é pertinente mostrar a relevância que cada um desses intelectuais, à sua maneira, tiveram no amadurecimento do conceito de patrimônio histórico e artístico. Sem dúvidas, pesquisadores posteriores conseguiram alargar a consciência acerca da nossa arte barroca graças a esses ensaios iniciais.

O escritor Olavo Bilac(1865-1918) chegou em Ouro Preto no ano de 1893, em decorrência das perseguições empreendidas pelo governo de marechal Floriano Peixoto, no Rio de Janeiro. Minas havia se tornado uma região segura para os opositores do Peixoto pois “a posição do governador Afonso Pena contrária ao golpe que o primeiro presidente do Brasil, Deodoro da Fonseca, tentou implementar em 1891, lhe garantia créditos junto ao então governante do país” (LIMA, 2015, p. 153).

Olavo Bilac, logo que chega em Ouro Preto, tem a sorte de entrar para o grupo de intelectuais mineiros liderado pelo escritor e monarquista Afonso Arinos de Melo Franco. As reuniões desse núcleo aconteciam na casa de Afonso Arinos, na rua Paraná, e geralmente eram debatidos temas relacionados ao “passado heroico do Brasil”, aos acontecimentos históricos de Minas e, é claro, suas produções artísticas coloniais. Faziam parte desse grupo de intelectuais: Virgílio Cestari, Magalhães de Azevedo, Estevam Lobo, Coelho Neto, Alfredo Camarate, Gastão da Cunha, Rodrigo de Andrade, Henrique Cândia, Raimundo Corrêa, Augusto de Lima, Aurélio Pires, Diogo de Vasconcellos, Honório Esteves e Emílio Rouède.

Todos esses artistas manifestavam reconhecimento ao importante acervo mineiro do XVIII e ajudavam, assim, a divulgar essa arte. Aurélio Pires transcreve em seu livro “homens e fatos de meu tempo”, um memorável relato de Diogo de Vasconcellos sobre essas reuniões na casa de Afonso Arinos.

Em Ouro Preto é fácil imaginar o que foi a casa do nosso amigo. Dotado do privilégio raro de centralizar o convívio de colegas, ali se encontravam às tardes, em palestras úteis e alegres, Raimundo Correa, Augusto de Lima, Aurélio Pires, Sabino Barroso e outros constelares daquela fase, não sei se a mais feliz da República, mas em todo caso a mais feliz do Parnaso Mineiro. Também ali se encontravam, como polacos da galeria de Ésquiros, fugidos ao terro do despotismo vermelho, Olavo Bilac, Magalhães Azevedo, Álvares de Azevedo Sobrinho, Leopoldo de Freitas e Emile Rouède, que vieram homiziar-se na cidade que se diz berço da Inconfidência e que, de fato, foi sempre a fortaleza da paz e da lealdade (PIRES, 1939. Apud LIMA, 2015, p. 154).

Indiscutivelmente, os debates levados a cabo por esse renomado grupo provocaram em Bilac uma mudança de perspectiva e o fizeram enxergar a arte colonial mineira como genuinamente nacional. Em novembro de 1893, o poeta publica uma relevante crônica no *Gazeta de Notícias*:

Vir a Minas é vir ao coração do Brasil. Ouro Preto, amantelada nas suas montanhas verdes, é como o reducto ultimo da nossa nacionalidade. Nas suas casas velhas, que cambaleiam collinas abaixo, apoiando-se umas ás outras em prodígios de equilíbrio, nas suas velhas igrejas, em cujas esculpturas vive perpetuo o gênio do Aleijadinho e cuja ornamentação relembra o fausto religioso da opulenta Villa Rica; e, mais que tudo, nas suas ruínas veneradas, alicerces colossais de pedra bruta, pilastras quebradas que as heras mordem, pórticos esboroados, cujos destroços se acolchoam de lichens, -perdura religiosamente conservada a tradição dos primeiros brasileiros (BILAC, 1893, p.1).

Bilac se mostrou não só um apreciador da arte colonial mineira, mas também um ativista na defesa das tradições e nacionalidades que ele considerava tão esquecidas no Brasil. Segundo ele, a primeira medida a ser tomada nesse sentido seria “dar o exemplo da regeneração, mostrando como é preciso amar o passado, cuidando de Ouro Preto” (BILAC, 1894. Apud LIMA, 2015, p. 159). O poeta conseguia ter a percepção que aquele conjunto arquitetônico contava a história de Minas e, nesse sentido, precisava ser preservado. “A sede de Ouro Preto, que já era por si só um grande museu, assistia as suas igrejas, as mais delas e curiosas do Brasil, serem profanadas pelas mãos de restauradores ineptos, que estragavam quadros e esculturas de valor inestimável” (BILAC, 1894. apud LIMA, 2015, p. 159).

Foram inúmeras as publicações do escritor na defesa da história e memória de Minas Gerais refletidas nos acervos ouro-pretanos. Segundo Bilac, era preciso valorizar as obras do passado para, dessa forma, construir “uma barreira cívica contra a ação danosa e desconfortável provocada pela modernidade” (BILAC, 1894. apud LIMA, 2015, p. 169). O poeta abordava também em suas crônicas temas, até então, relativamente esquecidos como, por exemplo, a revolta de Felipe dos Santos<sup>36</sup>. Essa era uma maneira que ele encontrava de valorizar o passado heroico daquela região.

As crônicas escritas por Bilac representaram uma importante contribuição para pesquisadores interessados em investigar as primeiras manifestações positivas acerca da original arte colonial mineira.

Quando falamos da divulgação da arte colonial mineira no XIX, é imprescindível mencionar o mais importante e pioneiro nome nesse feito: Rodrigo José Ferreira de Bretas. O intelectual foi autor da primeira biografia do escultor Aleijadinho, intitulada *Traços*

---

<sup>36</sup> Felipe dos Santos foi um dos líderes nas manifestações contra a instalação de casas de fundição (para melhor controle de todo ouro recolhido e quintado) pelo governo português no ano de 1720, em Minas. Em meio um discurso contra o governo português (no adro da Matriz de Nazaré em Cachoeira do Campo), Felipe dos Santos é preso e levado pra Vila Rica, onde foi enforcado e esquartejado em praça pública.

*biográficos relativos ao finado Antonio Francisco Lisboa, distinto escultor mineiro, mais conhecido pelo apelido de – Aleijadinho. A publicação do livro de Bretas no jornal Correio Oficial de Minas, em 1858, chamou atenção de Manoel de Araújo Porto-Alegre e lhe rendeu a eleição de sócio correspondente do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro.*

Porto-alegre fez referência ao texto de Rodrigo Bretas na sessão Magna do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro, onde compareceria como 1º Secretário, reunião esta realizada em 15 de dezembro de 1858. São muitos os elogios que dedica ao trabalho de Bretas, tendo logo manifestado interesse em saber mais sobre o autor do texto biográfico do escultor mineiro. Para tanto, escrevera ao redator do *Correio Oficial*, senhor José Augusto de Menezes, que prontamente lhe transmitiu as informações pedidas e tomou ainda providência de enviar uma cópia ampliada do texto para os arquivos do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro, a rogo do autor (GIANNETTI, 2015, p. 21).

A passagem acima nos revela o quão significativa foi essa publicação na divulgação das obras do Aleijadinho nas maiores instituições e academias do país. Assim, a partir da segunda metade do XIX, pesquisadores da corte que nunca haviam pisado em solo mineiros, passaram a ter notícia das produções artísticas de Antônio Francisco Lisboa. Ainda, segundo Giannetti, é possível inferir que foi através do texto de Bretas depositado no IHGB, que D. Pedro II tomou conhecimento da existência do escultor. O imperador deixou alguns relatos interessantes em seu *Diário de Viagem a Minas*, datados de 1881:

Daí fomos ao Rosário, que só se distingue por sua arquitetura externa; Corpo da igreja oval; Carmo onde disseram-me que o lavatório era obra do Aleijadinho e já com chuva e trovoada a S. Francisco de Assis cuja escultura de Santo em êxtase sobre a porta, púlpitos – principalmente o baixo-relevo da tempestade do lago de Tiberíade – figuras do teto da capela-mor – tudo obra do Aleijadinho – são notáveis (DOM PEDRO II, 1957, p. 77 apud GIANNETTI, 2015, p. 22).

Indiscutivelmente, nesta biografia, Bretas trouxe à tona a vida e obra desse famoso Mestre. Henrique Bernardelli (1857-1936)<sup>37</sup>, por exemplo, despertou interesse pelas obras de Aleijadinho através dos textos de Rodrigo Bretas. O pintor, que visitou Ouro Preto por volta de 1898, produziu inúmeras telas tendo o cenário artístico colonial ouro-pretano como tema central. Sua estadia em Minas o envolveu com temas que remetiam a brasilidade e com personagens que tiveram importância na formação de Minas.

O artista ajudou a divulgar esse acervo mineiro através de suas telas nas diversas exposições que participou. Dentre esses diversos trabalhos, merecem destaque a cópia de um

---

<sup>37</sup> Henrique Bernardelli entrou na AIBA em 1870 e, assim como Honório, foi aluno de Zeferino da Costa e Victor Meirelles.

desenho do busto de Aleijadinho (FIG. 18) e uma cena no interior da Igreja de São Francisco de Assis, onde o escultor está como figura principal, rodeado por personalidades importantes (FIG. 19). “Celita Vaccani menciona, no artigo do ano de 1957, ser esse quadro de Bernardelli de conhecimento visual por meio da sua reprodução na revista *Kósmos*, de fevereiro de 1904, ilustrando o artigo “Um Artista Mineiro”, de Arthur de Azevedo” (GIANNETTI, 2015, p. 17).



Figura 18: Mestre Aleijadinho, s/d.

FONTE:

[http://www.dezenovevinte.net/txt\\_artistas/cv\\_hb\\_arqui\\_vos/hb\\_aleijadinho01.jpg](http://www.dezenovevinte.net/txt_artistas/cv_hb_arqui_vos/hb_aleijadinho01.jpg)



Figura 19: O Aleijadinho em Villa-Rica, 1898.

FONTE:

[http://www.dezenovevinte.net/txt\\_artistas/cv\\_hb\\_arqui\\_vos/hb\\_aleijadinho02.jpg](http://www.dezenovevinte.net/txt_artistas/cv_hb_arqui_vos/hb_aleijadinho02.jpg)

Sylvio de Vasconcellos menciona, em seu artigo intitulado “Pintura de Cavalete”<sup>38</sup>, a existência de um pequeno quadro de Honório Esteves representando seu colega Henrique Bernardelli, no instante em que este pintava a casa de Marília de Dirceu, em Ouro Preto. Ao que parece, no verso da tela constava essas informações, o que era bem característico nas obras de Honório (GIANNETTI, 2015).

Se fosse possível a localização de ambas as pinturas – a de Henrique e a de Honório -, teríamos a felicidade de poder contemplar, lado a lado, os dois testemunhos. Mesmo porque a sóbria morada da musa de Gonzaga, a tão inspiradora casa, sempre visitada na imigração dos poetas, e tantas vezes pintada e fotografada, terminaria demolida, em 1927 (GIANNETTI, 2015, p. 19).

Bernardelli teve um significativo papel na construção da figura que, paulatinamente, ia nascendo do mestre entalhador. O pintor resgatou a importância daquelas edificações erguidas na cidade desde o XVIII, no momento em que Ouro Preto passava por

<sup>38</sup> VASCONCELLOS, Sylvio de. Pintura de Cavalete. In: *Arquitetura no Brasil – Pintura Mineira e outros temas*. Belo Horizonte: Edições Escola de Arquitetura, 1959.

uma situação de abandono, em decorrência da mudança da capital para Belo Horizonte. Ele teve a sensibilidade de perceber que estava diante de verdadeiras obras de arte, refletidas numa identidade nacional. “(...) a cidade de Ouro Preto contou com o registro do artista completo que foi Henrique Bernardelli – artista que soube olhar, com olhos sensíveis de experiente conhecedor, para o passado de Minas” (GIANNETTI, 2015, p. 31).

Por volta de 1893, Ouro Preto conta com a presença de outro renomado artista, que soube apreciar com afincos nossas produções artísticas: Francisco Aurelio de Figueiredo e Mello (1856-1916). Para um pintor que ficou conhecido principalmente por “pintar história”, nada mais oportuno do que estar em terras ouro-pretanas. E, de fato, o cenário montanhoso, a arquitetura colonial e personalidades que ajudaram a construir a história de Minas, tonaram-se temas recorrentes em seus quadros. Contudo, o que mais nos chamou atenção foi artigo que Francisco Aurelio enviou para o *Jornal do Commercio*, com o título “impressões de Viagem”, sobre sua rica experiência na antiga Villa Rica:

[...] a mais completa igreja de Ouro Preto é sem contestação a igreja de S. Francisco de Assis, em cujo pórtico há um alto relevo talhado em “pedra-sabão” – rocha mineira de um tom acinzentado (talco) e facilíma de ser cinzelada.

Esse alto relevo [...] é um trabalho artístico que honra sobremodo a arte mineira do século passado. É atribuído a um certo *aleijadinho* artista mineiro do século passado, sobre o qual constam diversas lendas [...].

Há ainda na sacristia da mesma igreja outro trabalho de escultura, devido ao cinzel do *Aleijadinho*; é um lavatório, sem assumpto definido, mas, circundado de anjos, flores, peixes e fructos, trabalho igualmente admirável, sobretudo tratando-se de uma artista nacional, desconhecido e ainda em cima aleijado!

**Em outro paiz esse notável artista teria uma estatua levantada na praça publica, como as tem Ghilberti e que é não muito superior ao nosso *Aleijadinho*.**

E quase todas as igrejas de Ouro Preto e muitas de outras cidades do grande Estado de Minas estão cheias de trabalhos que atestam o talento e a fecundidade desse talentoso artista que teria sido um Celliris ou um Donatello, se houvesse nascido na pátria de Miguel Angelo, e que entretanto passa completamente ignorado na terra que deveria orgulhar-se de ter-lhe sido berço (FIGUEIREDO, 1893. apud GIANNETTI, 2015, p. 27 – grifo nosso).

Impressionante a maneira como Francisco Aurelio opinou sobre o acervo mineiro e, em especial, sobre Aleijadinho. Ele tinha a nítida compreensão de estar diante de um artista tão qualificado quanto os maiores nomes da Renascença italiana.

É interessante perceber, por meio da leitura que hoje se faz dessas impressões de Francisco Aurelio, como se colocavam os artistas – profissionais formados pela antiga Academia Imperial de Belas Artes, com a

obrigatória passagem complementar pelas academias de Paris e da Itália – diante da obra tão especial e tão elevada do ‘talentoso’ Francisco Lisboa. Surpreendem-se” (GIANNETTI, 2015, p. 27).

Destacaremos agora, de forma mais profunda, as ações de Emílio Rouède (1848-1908) na defesa do patrimônio ouro-pretano, tendo em vista a sua pioneira atuação. Esse artista francês buscou abrigo em território mineiro para fugir das perseguições empreendidas pelo governo do marechal Floriano Peixoto, no Rio de Janeiro. Segundo Ricardo Giannetti, o pintor permaneceu em Ouro Preto no decorrer do ano de 1894 e “entre as muitas atividades às quais se dedicava, Rouède manteve colaboração jornalística com o periódico *Le Brésil Républicain*, para o qual redigiu séries de artigos que se intitulavam ‘Correspondence de Ouro Preto’ e ‘Chronique de Minas’” (GIANNETTI, 2015, p. 33).

Rouède teve papel de destaque no que concerne à proteção do nosso patrimônio artístico e histórico. Participou de ações pioneiras junto com Honório Esteves, ainda no final do XIX, com veemente posicionamento público em defesa das nossas obras primas erguidas no século anterior. Nessas matérias que ele escrevia para o jornal francês, procurava sempre mostrar aos leitores o quanto o estimulava estar em Ouro Preto e descobrir tanta beleza nas produções artísticas do XVIII e primeira metade do XIX.

Em 1895, mesmo ano que Honório escreve seu primeiro artigo sobre o Padre Faria, Rouède publica também no *Minas Geraes* sua firme opinião acerca dos acervos mineiros. O artista tinha plena convicção que os interessados por arte deveriam dedicar seu tempo, sua atividade e sua Inteligência “a uma obra tão útil quanto agradável, deveria vir a Minas instalar seu gabinete de estudos e seu centro de informações no paiz dos thesouros” (ROUÈDE, 1895, p. 2 apud GIANNETTI, 2015, p. 34). Ele prossegue afirmando que esses estudos tinham que ser feitos o quanto antes já que toda essa riqueza artística estava se perdendo.

[...] porque documentos de valor desaparecem, monumentos históricos ameaçam ruína, perdem-se admiráveis esculturas, quadros de mérito deterioram; e, ainda mais, a morte vai levando a velhos de idade secular, cujos avós, chegados com os bandeirantes paulistas, trabalharam na construção das primeiras igrejas e assistiram assim ao advento da arte nessas montanhas [...] (ROUÈDE, 1895, p. 2 apud GIANNETTI, 2015, p. 34).

Rouède se mostrou preocupado com o rumo que essas obras de arte poderiam trilhar, assim, ele aponta algumas iniciativas que considerava oportunas.

Si, para cumulo da felicidade, eu obtivesse das auctoridades locais um pouco de attenção para os objetos de arte, um pouco de cuidado para os documentos sepultados nas secretarias, um pouco de respeito para os monumentos que se esboroam e, finalmente, a criação de arquivos que conservassem as paginas preciosas dos séculos passados, a fundação de um museu para reunir moveis, armas, trages, tapeçarias, joias, bordados, quadros e estatuas que se perdem ou vão enriquecer colleções do Rio de Janeiro, eu me consideraria o mais feliz dos mortaes (ROUÈDE, 1895, p. 2 apud GIANNETTI, 2015, p. 35).

Em poucas palavras, Rouède chamou atenção para a necessidade dos órgãos públicos se responsabilizarem pelas obras artísticas do XVIII e início do XIX, para a urgência da criação de um arquivo e consequente conservação de documentos e para os furtos desses objetos de arte sacra que já eram comuns naquela época. Nota-se que as opiniões do francês iam de encontro com o pensamento de Honório. Os dois tiveram, nesse sentido, papel primordial nas primeiras tentativas de salvaguardar nosso patrimônio histórico e artístico.

O curioso nesses estudos realizados por Emílio Rouède foi o seu envolvimento com a singela capela de São João. O artista preferiu ter como objeto de estudo a simplicidade da capelinha no lugar da exuberância das matrizes ouro-pretanas. Talvez por entender que ali nas proximidades do antigo Arraial do Ouro Podre, encontrava-se uma das edificações mais antigas da região. Ao conhecer o interior da capela, Rouède se viu diante de uma questão bem peculiar para época:

A crueza e a vivacidade do colorido indicavam-me que essas pinturas haviam sido restauradas (risum teneatis). A justeza das proporções e a correção do desenho me mostravam que, sob aquellas extravagantes figuras, devia haver cabeças pintadas com arte.

**Não me enganava: uma pequena quantidade de essência, que havia em minha caixa de tintas, me fez descobrir, depois de alguns momentos de fricção, o olhar agradecido e meigo de um Santo André, que parecia implorar-me o mesmo serviço para seus companheiros de mascarada, mostrando-se grato a mim que o tinha libertado daquele fardo, muito adequado á face de um pai nobre de comedia, mas visivelmente deslocado na figura austera de um apóstolo veneravel.**

O pouco que descobri revela que esses quadros são de um pintor de talento. O desenho é correto, o colorido, muito vigoroso (ROUÈDE, 1895, p. 2 apud GIANNETTI, 2015, p. 40 – grifo nosso).

Rouède se referia às pinturas na base do retábulo-mor relativas aos doze apóstolos. O pintor conseguiu ter a perspicácia de enxergar que por baixo daquelas camadas grosseiras de tinta havia algo de original. Quando ele relata que descobriu, após alguns momentos de fricção, o olhar agradecido e meigo de um Santo André, ele simplesmente acabava de fazer o que chamamos atualmente de “janela de prospecção”. Obviamente que o

artista fez de uma maneira mais empírica, tencionando que para os procedimentos atuais é necessário um exame estratigráfico com maiores proporções.

Rouède encerra o artigo levantando alguns questionamentos oportunos aos leitores de Minas, na busca por respostas. Assim ele prossegue:

1º Qual o nome do constructor da igreja de S. João?

2º Qual o pintor dos quadros que representam os doze apóstolos?

3º Qual o do escultor do Cristo de Marfim?

4º As obras de arte, que possui essa igreja, foram executadas aqui ou na Europa?

5º Qual a nacionalidade desses artistas e a época de seus trabalhos? Pede-se aos que se interessarem por esse genero de investigação que dirijam o resultado de seus estudos a E.R., rua do Caminho Novo n.3, Ouro Preto, para onde deverá ser enviado também o endereço do remetente, afim de que se torne possível dar-lhe agradecimentos e pedir-lhe, quando necessarias, informações mais amplas e desenvolvidas (ROUÈDE, 1895, p. 3-4 apud GIANNETTI, 2015, p. 41).

O artista francês deixou significativa contribuição em assuntos concernentes ao acervo colonial mineiro. Condenou intervenções indevidas nas edificações religiosas, defendeu a necessidade de se documentar uma história da arte de Minas, além de reforçar a situação de abandono e maus tratos que passavam os templos ouro-pretanos. Sua insistência, assim como a de Bilac, na criação de um arquivo para que se preservasse a história e memória de Minas, provavelmente influenciou a criação do Arquivo Público Mineiro, em 1895.

É imprescindível reconhecer que todos os artistas mencionados aqui, tiveram um papel crucial na descoberta e reconhecimento do valor da arte mineira do século XVIII. Lembrando que essas iniciativas aconteceram “exatamente quando o comportamento de muitos foi o de abandonar ao esquecimento e largar à ação do tempo todas as ‘velharias’ da capital inviável, de construções arruinadas e edificios ultrapassados” (GIANNETTI, 2015, p. 30). Ouro preto passa a receber uma nova conotação, através do olhar sensível desses intelectuais, que emblematicaram uma mudança de perspectiva. Cada um desses estudiosos se viu tocado pelo extraordinário conjunto arquitetônico colonial e, dessa forma, deixaram significativas contribuições para pesquisas posteriores.

## 4.2. Honório Esteves em defesa do patrimônio ouro-pretano

No segundo capítulo desse trabalho, foi possível conhecer a multiplicidade de atuação de Honório Esteves. Extremamente determinado, o pintor conseguiu atingir um elevado nível de qualidade técnica e suas obras se consolidaram, assim, como uma das mais representativas expressões da pintura mineira. O artista demonstrou também um apuro inventivo refletida nas suas criações didáticas e na vontade de facilitar as atividades cotidianas daquela sociedade.

Porém, interessa-nos aqui o discurso que Honório empreendeu tão precocemente sobre a preservação dos acervos coloniais ouro-pretanos. O pintor se colocou à frente do seu tempo ao criticar, muitas vezes de forma solitária, uma série de intervenções já realizadas ou em fase de execução em edificações setecentistas. Através de três artigos que o artista publicou nos jornais da época, veremos claramente esse olhar crítico, o respeito que ele tinha à sua cidade, aos artistas do passado e a preocupação em preservar aquelas obras, que ele já considerava patrimônio.

Em janeiro 1895, Honório enviou um artigo revelador ao jornal *Minas Geraes*, intitulado “Padre Faria”, mostrando indignação sobre o modo como se conduziam os assuntos referentes às edificações religiosas do XVIII. Pela primeira vez, Minas via surgir ideias bem estruturadas sobre a maneira de se pensar e conservar nossos acervos coloniais.

Escreve-nos o sr. Honório Esteves:

Na véspera do Natal, á tarde, passeiavamos pela estrada que se dirige a Marianna.

Quando chegamos em frente á ex-matriz erecta no pitoresco bairro que conserva o nome do – Padre faria, seu antigo paracho, cuja sepultura acha-se no átrio da igreja sob uma grande cruz de 3 braços de pedra, tendo na base inscripta a data da morte do velho vigário – 1754 ouvimos soar Ave Marias, ao mesmo tempo que das janelas da pequenina igreja sahia uma claridade viva, indicando que áquella hora ali se celebrava a festividade do Menino Deus.

A parte externa do templo nada tem de importante; é simples, constando apenas de três telhados, sendo o maior o do corpo principal, o menor o da capella-mór, e um terceiro menor, do lado esquerdo, que é o da sacristia.

**Ninguém, ao ver a singellessa do exterior, dirá que a parte interna constitue uma verdadeira obra prima, não só relativamente ás pinturas, como á architectura e aos ornatos, todos talhados de madeira de cedro.**

Ao entrar-se pela porta principal recebe-se a impressão de quem penetra numa gruta, em cujo fundo encontra-se três altares esculpidos em rocha de ouro do melhor quilate, cercado de quatro ricos painéis, já enegrecidos pelo fumo das luzes, que há duzentos anos ali brilham.

As pinturas, entre aquele ouro, dão-nos a ilusão do oxido e do limo de riquíssima gruta (ESTEVEES, 1895, p. 5 – grifo nosso).

Nesta primeira parte do artigo, Honório já demonstra seu conhecimento ao fazer uma boa leitura arquitetônica da edificação e exaltar a exuberância de seu interior. Ele destaca uma característica bem recorrente nas igrejas barrocas: a “singellessa” externa contrastada com a riqueza decorativa e pictórica interna. O artista chama atenção para os quatro painéis (referentes aos episódios da vida jubilosa da Virgem) “já enegrecidos pelo fumo das luzes”.

Ao entrarmos, avistámos um homem em constante movimento. Observámos também que no centro da nave eleva-se até o tecto uma armação de páos a pique, ora pregados, ora amarrados com cipós, tomando todo o espaço entre as quatro paredes.

Áquelle homem, que é o sr. José de Paula, um dos mesários actuaes e dos mais zelosos talvez, indaguei qual a utilidade de um andaime tão alto.

É para olear-se de branco o tecto e a cimalha, respondeu-me ele.

E acrescentou:

Sim senhor, está muito suja!...

O sr. não está vendo que aquella pintura já não é pintura nem coisa que com isso se pareça?

**Lamentavel selvageria!**

**O tecto grande, realmente, estava estragado, não pela má qualidade de tintas applicadas á cóla, mas pelo desleixo de quem trata a igreja, deixando a agua das chuvas penetrar pelas frinchas do tecto durante muitas dezenas de anos, dando isso logar a que formassem debaixo das pinturas manchas de uma combinação de agua e poeira, e em certos logares descobrindo a madeira e oxidando os pregos.**

Ainda assim, comprehende-se perfeitamente o que está representado na pintura carcomida.

Vê-se ainda como são lindíssimas a concepção e execução do desenho e a beleza das tintas! (ESTEVEES, 1895, p. 5 – grifo nosso).

Impressionante como as observações de Honório são tão atuais. O artista consegue ter a compreensão do valor artístico daquela pintura no forro e entender que o seu estado é consequência direta do “desleixo de quem trata a igreja”. Em poucas palavras, ele nos mostrou que um simples trabalho de conservação preventiva teria evitado que a pintura chegasse naquela situação. Além de perceber isso, Honório aponta os agentes causadores daquelas patologias, usando uma linguagem técnica, o que nos faz inferir que ele realmente tinha uma compreensão conceitual do assunto. Atitude bem oposta à maioria dos responsáveis por cuidar daquelas edificações, geralmente mesários das irmandades, que seguiam um conhecimento empírico para fazer as intervenções. Podemos comparar essa análise do pintor, ao “mapeamentos de danos” que é feito nos dossiês de restauro de renomadas instituições da atualidade.

Na capella-mór há quatro painéis que, apesar de enegrecidos, ainda revelam a correcção do desenho e do colorido!

No tecto da mesma capella attrahe igualmente a atenção, o gosto que denota a fôrma abaulada em que o pintor executou balaustradas e platibandas ornadas com figuras de expressões naturais.

Ao redor dos painéis existem muitos arabescos e algumas paisagens sacras, cuja beleza primorosa só o olhar afeito é contemplação de cousas artísticas pode bem apreciar.

O altar-mór entalhado é de uma architectura de ordem corinthia combinada com outras de ordens descendentes, mas que combinação e que harmonia!

O interior do throno, de baixo relevo, os degrãos de uma entalhadura excelente, enfim, os dois altares lateraes colocados em forma de cantaneira, são também admiraveis.

No tecto grande a que já aludimos, destaca-se, no centro, a *Ascensão de Nossa Senhora*, apresentando o desenho alguma correcção.

#### I

**Ora, em vista desta exposição, aliás muito rápida, pergunto:**

**É justo que se retoquem estas pinturas? É justo que se façam desaparecer os séculos que estão representados naquela pequenina capella?** (ESTEVEVES, 1895, p. 5 – grifo nosso).

O artista faz, de forma muito perspicaz, uma descrição dos elementos arquitetônicos e artísticos da capela, com intuito de justificar a importância da preservação daquele acervo. Os questionamentos feitos pelo pintor são bem oportunos, tencionando que iam “olear-se de branco o tecto e a cimalha” da capela. Estava em risco a segunda pintura em perspectiva feita Minas Gerais! Sobre esse episódio, Azeredo Netto explicou em um artigo para o *Minas Geraes* que: “Pretendiam substituir a bellissima decoração do tecto da cepella mór pela cal, afim de clarear o templo, no que não consentiu aquelle artista, protestando com toda energia” (NETTO, 1929, p. 6).

Honório, mais adiante, faz a seguinte colocação: “Visto que todas as obras antigas vão sendo destruídas por mãos profanas, parece me que o governo ou a municipalidade deveria chamar a si a conservação dessas preciosas relíquias que encontram-se em quase todas as egrejas desta velha Capital” (ESTEVEVES, 1895). O artista acreditava que o poder público deveria se responsabilizar por essas questões que eram tão urgentes na pioneira visão dele. Proposta esta que, em 1937, foi colocada em prática pelos modernistas com a criação do SPHAN. Resolvemos fazer uma citação maior em devido à importância do assunto que ele coloca. Assim ele finaliza o artigo ressaltando que:

A Capella do Alto das Cabeças já foi retocada, isto é, estragada com os retoques dos quadros; **o pincel ou antes “brocha” foi passada sem dó por cima dos dois quadros que representam a Ceia e a Crucificação.**

Na igreja do Rosario acha-se também a pintura bem suja, mas vê-se que foi um trabalho provisório; não foi terminada a pintura dos altares, ainda assim, não deixa de ter seu valor artístico os quatro painéis do tecto da sacristia.

A igreja de S. José nada oferece de antiguidade por ser deste século, a sua construção.

Ainda assim há ahi um bello quadro – *o casamento de Nossa Senhora*, que está acima do côro e que foi retirado do tecto da capella-mór, sendo substituído por um estuque moderno...

Na matriz de Ouro Preto, também só resta o dourado das entalhaduras; todo *borrado* de tinta branca e amarela; com uma pequena raspadura, em qualquer ponto das tintas aparece logo um dourado brilhante e resistente por baixo; **os painéis também foram retocados, é verdade; ainda assim percebe-se em alguns pontos o cunho primitivo do desenho e do colorido todo salpicado de tintas novas que não harmonizam de fôrma alguma com o antigo.**

Na capella do Carmo, á excepção da pintura do tecto da sacristia, pintura viva e com muitas incorrecções, nada há de notável que possa nos transpor ao século de 1600.

O mesmo não se dá com a capella de S. Francisco de Assis, que tem uma bellissima pintura no grande tecto, onde a perspectiva domina em toda sua plenitude pelo gosto da ordem architectonica e dimensões tendo ao centro um grande quadro representando a Ascensão de Nossa senhora.

**É um trabalho que merece ser conservado também, apesar de que, já houve não há muito tempo, quem se propuzesse a cair o tecto!!!**

Os painéis da capella-mór são bem regulares.

É notável a architectura da igreja, é toda construída de pedra, comprehendida a abobada.

**Exceptuando o altar, a pintura desta capela ainda poderá ser conservada, se não houver mãos profanas que ouse a retocal-a.**

Na matriz de Antônio Dias?

Os paineis do campo grande são máus, não pela concepção, desenho e colorido, mas pelos retoques!...

A capella-mór já perdeu quanto possuía de antiguidade.

Na igreja de Santa Ephigenia resta apenas o trabalho de talha; a pintura e o dourado desapareceram quando, entretanto, remontavam a 1765.

Bem; onde poderemos encontrar uma obra que represente esta cidade no XVII século, a não ser na capellinha do Padre Faria, que parece ter sido respeitada até hoje, graças á Providencia Divina, sendo ella a primeira construída naquele tempo nas fraldas destas montanhas de Ouro Preto.

**O sr. José de Paula, depois de dizer-lhe eu que realmente seria lamentavel a sua tentativa de olear de branco o tecto, e que era preferível com o dinheiro forrar de taboas o tecto da sacristia, pois que o retoque da pintura importaria em 3:000\$000, e iria tirar-lhe todo o valor primitivo, replicou-me:**

**Tenho um parente que se propõe a retocar as pinturas por 15\$000!**

**Que retoque!**

**É para que? (ESTEVEES, 1895, p. 5 – grifo nosso).**

Honório aproveitou o artigo e desenvolveu um pequeno inventário apontando problemas existentes em várias igrejas de Ouro Preto. O artista ressalta a substituição do quadro *O Casamento de Nossa Senhora* pelo estuque na Igreja de São José. Essa prática, recorrentemente utilizada nas modernas casas, passava a fazer parte agora do novo gosto estético nos templos religiosos. Ao final do artigo, Honório se mostrou indignado com a solução encontrada pelo sr. José de Paula para baratear o serviço de “restauração” no forro na capela. O pintor já tinha compreensão que essa busca por mão de obra barata e pouco

qualificada poderia trazer danos irreparáveis para a história de Minas. “É justo que se retoquem estas pinturas? É justo que se façam desaparecer os séculos que estão representados naquela pequenina capella?” (ESTEVEVES, 1895, p.5).

Em seu artigo, Azeredo Netto lembrou as ações de Honório na defesa do patrimônio ouro-pretano. Assim, ele salientou que essa publicação sobre o Padre Faria “foi o campo de acção onde Honório Esteves iniciou sua campanha em prol da perpetuidade dos inegaláveis legados que a cidade recebera de seus fundadores” (NETTO, 1929, p. 6).

Essa mobilização de Honório aconteceu dois anos antes da mudança da capital de Ouro Preto para Belo Horizonte. Se nossos acervos já se encontravam em abandono, como observou o artista em 1895, com essa mudança da sede do governo a situação, obviamente, se agravou. Nessa perspectiva, Honório retomou essas questões, em outro artigo para o *Minas Geraes* no ano de 1898, focalizando na igreja de São Francisco de Assis. Ele começa relembrando a primeira atitude dele nesse sentido:

#### EGREJA DE S. FRANCISCO DE ASSIS

Em 1894, quando a digna administração da Capella do Padre Faria, sita no primeiro núcleo da povoação que se estabeleceu nesta cidade, tratava de proceder a limpeza da mesma capella, tive ocasião de escrever um ligeiro artigo nesta folha, pugnando pela conservação dos trabalhos artísticos, que ali existem, ameaçados, então, pela brocha irreverente de indivíduos absolutamente destituídos de conhecimentos profissionais.

**Tive a ventura de ser atendido, não se levando avante o sacrilégio, que estava premeditado.**

Vejo-me de novo obrigado a tratar agora de assumpto idêntico, tendo, porém, a certeza de não obter o mesmo resultado, visto que se acham quasi terminados os trabalhos, que chamaram a minha atenção.

Este artigo não passará, pois, de um protesto ante um facto consumado, podendo apenas servir para evitar que se reproduzam em outros logares os graves inconvenientes que o determinam (ESTEVEVES, 1898, p. 3 – grifo nosso).

Como visto, se hoje podemos desfrutar da belíssima pintura do forro da capela mor do Padre Faria, é consequência da luta de Honório em proteger aquele bem. “Conquistou desaffectedos com a nobreza do seu gesto, mas conseguiu ver salva a obra prima, que pinceis sacrilegos pretendiam destruir” (NETTO, 1929, p. 6). O artista agora iniciaria outra batalha na tentativa de evitar que mais atos, como os que estavam sendo feitos na Igreja de São Francisco, fossem cometidos.

Honório continua o artigo pedindo desculpas à mesa administrativa pelo protesto que faria, mas se via obrigado, enquanto cidadão, “a velar pelo respeito ás artes da pintura e da esculptura, a primeira das quais constitue a minha profissão” (ESTEVEVES, 1898, p. 3). De fato, a irmandade havia contratado o serviço de leigos para intervir em diversas partes da

edificação, ajudando a descaracterizar o templo. O artista afirma entender que a administração teve aquela atitude com as melhores intenções, porém ele lamentava que por “circunstancias de ordem econômica a tenham obrigado a contractar com incompetentes um serviço, que deveria ser feito sob a direção de um profissional idoneo” (ESTEVEES, 1898, p. 3).

Ele reconhecia que o templo necessitava de uma limpeza externa e interna, mas era fundamental que fosse uma “limpeza inteligentemente feita, que não atacasse os bellissimos trabalhos ali existentes, mascarando-os com camadas de cal e tintas feias e grosseiras” (ESTEVEES, 1898, p. 3). Adiante, Honório vai pontuando todas essas intervenções:

As cupolas das torres estão oleadas de azul claro, tendo sido pintadas de cinzento escuro as respectivas setas de cantaria!

Não teria sido melhor conservar-se a côr natural da pedra, ainda mesmo enegrecida pelo tempo, limitando-se a passar uma camada de cal branca no reboco da parte de alvenaria?

Os irreverentes *limpadores* ignoram, de certo, que o sol e as chuvas destroem em pouco tempo a liga de óleo, que apenas serve de vehiculo á tinta, não se podendo distinguir, no fim de alguns anos, si o trabalho foi feito a cal ou a oleo.

A caição, ao contrario, é mais duradoura e mais própria, sendo o azulejo o único que serve para cupolas de torres, por conter o vidro na superfície, sendo, portanto, de maior duração e tendo, além d’isso, a vantagem de evitar a infiltração das chuvas.

Fizessem esse trabalho, ainda mesmo com sacrificios, que seriam compensados por sua duração e constante belleza (ESTEVEES, 1898, p. 3).

Na passagem acima, Honório mostrou ter uma nítida noção de materiais compatíveis com edificações coloniais. A utilização de azulejos na superfície para impedir infiltração era uma prática bastante aplicada em igrejas de regiões litorâneas, como por exemplo, no Rio de Janeiro. O artista apontou o que seria mais correto para a estrutura, porém ele não sugere diretamente essa solução. Ele continua:

Passemos adeante.

Abaixo do entablamento superior da fachada e em forma circular, medindo pelo menos 2 metros de diametro, existe um magnifico relevo executado, em pedra sabão, pelo famoso Aleijadinho, que até hoje é citado por suas obras de talha em madeira e pedra, espalhadas em varias localidades deste Estado.

Pois este bello relevo e juntamente os que ornam a porta principal, bem como a imagem de N.S. da Conceição colocada no meio de anjos e symbolos da Confraria, foram sepultados sob grossas camadas de cal preta!!!

Agora, difficilmente se póde distinguir se os referidos trabalhos, que davam tanto realce á fachada do templo, são feitos de pedra, de gesso ou de reboco! Que horror e que barbaridade! (ESTEVEES, 1898, p. 3).

Honório, tendo a clara percepção do valor artístico da portada esculpida por Aleijadinho, ficou muito insatisfeito com a execução daquela intervenção inapropriada. Por essa data, Henrique Bernardelli estava em Ouro Preto e contou “com a companhia de Honório Esteves, para realizar algumas incursões pelas diferentes regiões [...] e, da mesma forma, obter indicações de peças artísticas de Aleijadinho, uma vez que o colega mineiro as conhecia muito bem” (GIANNETTI, 2015, p. 20). Bernardelli também se mostrou indignado com essa situação e fez a seguinte anotação: “me revoltei com o vandalismo que faziam à obra do Aleijadinho e para protestar por tamanha injúria dediquei-lhe o quadro que compus”<sup>39</sup> (VACCANI, 1965. Apud GIANNETTI, 2015, p. 73).

Mais adiante, Honório ressalta que a conservação de uma edificação como a de São Francisco, deveria ser feita de modo que se impedisse “a prejudicial infiltração das águas, limitando-se os demais reparos às partes de alvenaria ou claros, não se caiando a cantaria, mas limpando-a com vassoura de arame apropriada ou, na falta desta, com areia grossa e água” (ESTEVES, 1898, p. 3). Demonstrando uma certa familiaridade com práticas de restauração feitas na Europa, Honório afirmou ainda que “muita gente há que acha feia a pedra ennegrecida, o que é um erro, visto que o valor do trabalho não desaparece”. O artista entendia que o enegrecido da pedra fazia parte da história da edificação, por tanto não era conveniente tirar só por uma questão estética. Honório simplesmente se referia à pátina, tão respeitada segundo teorias de restauração na atualidade.

Azeredo Netto também deixou seu comentário sobre esse medalhão: “Não ficou sem seu enérgico protesto o crime perpetrado na igreja de São Francisco de Assis com a pintura a óleo do medalhão principal do Aleijadinho” (NETTO, 1929, p. 6).

Honório segue o artigo apontando as péssimas intervenções que encontrou no interior da igreja, tais como: detestáveis retoques, portadas de cantaria oleadas, arco do cruzeiro pintado, painéis das paredes laterais emoldurados de preto bem vivo, presbitério inconvenientemente pintado de um vermelho telha, imagens na sacristia pintadas de verniz, entre várias outras. E finaliza:

Eu poderia fazer ainda mais observações sobre outros estragos, mas faço ponto aqui, limitando-me a pedir a todos que em nosso Estado tiverem a seu cargo igrejas e capelas antigas que respeitem os trabalhos antigos, que constituem a nossa tradição artística desde 1600 até o principio do presente seculo.

**[...]Em diversas capitães europeias, nomeadamente em Pariz, onde a Arte conta grande numero de cultores, não se fazem certos trabalhos em**

---

<sup>39</sup> Henrique Bernardelli se referiu ao quadro *O Aleijadinho em Villa-Rica*, 1898. (FIG. 19)

**templos e outros edificios, sem prévio exame dos projectos respectivos por parte de uma comissão artistica nomeada pelo governo.**

Se entre os muitos usos que importamos do estrangeiro fosse incluído este, eu não teria, por certo, ocasião de lavrar o pretexto, que fica exarado este tosco artigo. (ESTEVES, 1898, p. 3 – grifo nosso).

Honório, mais uma vez, reforça a necessidade de órgãos públicos chamarem para si questões relacionadas à preservação de bens antigos. Interessante como o artista, em suas observações, apontava o erro e logo em seguida já mostrava a solução, trilhando uma linha explicativa claramente conceitual. Cabe frisar, ainda, que ele mostrava conhecer a realidade de importantes capitais europeias, precursoras nas práticas de restauração.

Já em 1902, Honório Esteves fez mais uma publicação, agora no jornal *A Cidade*, externalizando novas questões sobre a mesma Igreja de São Francisco. Sua indignação estava focalizada, nesse momento, na preservação do adro da edificação.

[...] Vou falar portanto da Capella de S. Francisco de Assis. É esta a que chamo de marco e que se impõe é admiração de todas as almas que sejam e que se curvam extasiadas diante d'aquella imensa e gigantesca obra.

A architectura deste templo, se transportarmos a cem anos para traz, não é para deixar nada a desejar, pois devemos calcular as dificuldades de tudo e tudo em um paiz escravo, para bem dizer, onde a liberdade era tolhida por outros poderes de além mar.

**Agora que estamos livres e mais que independentes é que tudo se dificulta em ralação a construção de templos e reina predominantemente o máu gosto.**

**Chamo a attenção para o muro ou sapata de gradil, com que a actual Mesa Administrativa d'aquela Ordem pretende cercar o templo.**

**Para que?**

Quando esta cidade era movimentada e no atrio os animaes dos tropeiros iam se agupar, descançando das pernas; quando se fazia todo o despejo de lixo immundo e mais outras tantas cousas que o decôro manda calar é que se lembraram de se fechar o adro, necessitando a Capella de reparos interiores.

É agora que esta cidade esta a exhalar-se é que vemos fechar o adro!

Infelizmente, hoje, os mesários de qualquer Ordem ou Irmandade (longe de querer offendel-os) não têm uma lei ou artigo nos seus estatutos que prohiba qualquer deliberação sobre melhoramento nos templos, sem um prévio e acurado estudo, se convem ou não fazer qualquer obra, seja qual for.

[...]

**O adro da Capella de S. Francisco é vasto e é isto que mais realce dá ao templo, porém, com o cerco transversal que estão fazendo mata-se completamente a beleza architectonica; e calculem em ocasião de festa que encommodo não causará uma divisão no meio do povo!**

**Na minha fraca opinião, é que, se collocassem um gradil artístico, mais ou menos como aquelle do cemitério do Saramenha, no lageado que está feito e forma de semi-circulo na frente da fachada; este ao em vez de prejudicar, mais esplendor daria a admirável fachada** (ESTEVES, 1902, p. 3-4 – grifo nosso).

Nosso artista se mostrou bastante engajado nos seus questionamentos e aproveitou, sabiamente, os jornais de alta circulação para dar visibilidade aos problemas referentes aos templos ouro-pretanos. Suas críticas foram construtivas e se mostraram, na maioria dos casos, em sintonia com as práticas contemporâneas de restauro.

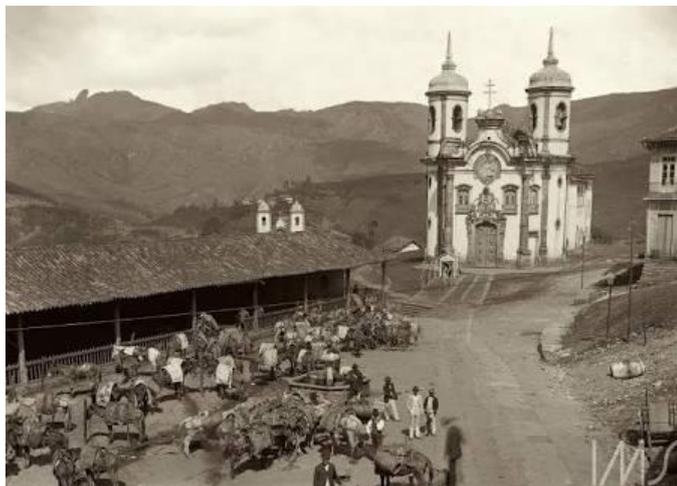


Figura 20: Adro da São Francisco de Assis sem o muro.

FONTE: Disponível em: <https://tr.pinterest.com/explore/igreja-de-são-francisco/>. Acesso em 1/9/2017.

Acreditamos que esse muro que fecharia o adro da igreja de São Francisco, ao qual Honório era contra a colocação, seja o atual que lá se encontra. Encontramos o desenho desse gradil mencionado pelo pintor, no Arquivo Público Mineiro (FIG. 21).



Figura 21: Gradil do cemitério de Saramenha em Ouro Preto

FONTE: Arquivo Público Mineiro.

Ainda neste artigo, Honório faz algumas observações sobre outras igrejas e destaca que a Capela do Rosário também tinha sido prejudicada no forro da nave. Ele explica que havia uma pintura, que de fato, não era tão qualificada tecnicamente, “mas convinha que, quando não a podessem retocar deixassem-n’a ficar, pois nós não respeitamos tanto os mais velhos e principalmente as pessoas queridas? Porque não respeitaremos as obras antigas de tradições?” (ESTEVES, 1902, p. 3-4). Muito pertinente a comparação feita pelo artista entre as pessoas mais velhas e as obras antigas de tradições. Uma produção artística vernacular, feita por mãos de um artista que não tem o domínio técnico, também tem que ser respeitada e admirada se ela fizer parte da história da edificação. Honório finaliza o artigo ressaltando que:

Tendo cursado a Academia das Bellas Artes e á expensas da ex-Provincia de Minas, e sendo ainda mais, filho deste logar, não me recusarei, por certo, logo que chamado, a dar uma opinião, de accordo mais ou menos com quem entender de arte, sem levar por isto remuneração alguma; farei apenas por patriotismo e mesmo porque sou religioso. Portanto, d’ora em diante estarei prompto a qualquer consulta das Ordens e Irmandades existentes nesta cidade, sobre trabalhos que tenham que executar e que hajam relação com a arte que professo. Com mais vagar falarei das bellezas interiores da Capella, de que hoje me occupo não para aquelles que já a conhecem, mas sim para os que nunca a visitaram (ESTEVES, 1902, p. 3-4).

Indiscutivelmente, Honório soube construir uma boa crítica diante das indiscriminadas intervenções que eram levadas a cabo nas edificações religiosas coloniais. Essas “limpezas” feitas recorrentemente em fins do XIX, eram resultantes da vontade de se adequar às características estéticas neoclássicas. A profusão barroca começou a ser encarada como algo imperfeito e bagunçado e, nesse sentido, precisava de um clareamento.

A ideia de limpar e clarear o templo através da caiação diminuía o número de informações presentes no interior das antigas igrejas. Assim, no lugar da explosão de cores que acionavam os sentidos, dos discursos barrocos ainda presentes nas antigas representações, sempre lembrando ao cristão que a finitude da vida, o expectador emergia em um ambiente quase monocromático, pálido, um ambiente que parecia ter sido feito de gesso. No lugar da profusão de discursos, a neutralidade e a limpeza do ambiente (LIMA, 2015, p. 170).

Existia uma evidente onda neoclássica vinda com os italianos e reproduzida nas edificações setecentistas mineiras. Ângelo Clerici, por exemplo, fez algumas intervenções que corroboravam essa tendência pelo novo gosto estético da época. Esse artista italiano afirmou que as esculturas dos Passos da Paixão de Cristo (no Santuário de Bom Jesus de Matosinhos, em Congonhas), tinham muitas imperfeições e precisavam de “retoques de goivas e formões para chegarem à altura do que os conhecimentos modernos ensinavam” (OLIVEIRA, 1982, p.

156 apud LIMA, 2015, p. 182). Essa opinião é reflexo direto do gosto da época amarrado aos padrões neoclássicos. Caminhando no sentido oposto a essas opiniões, tão comumente reproduzidas, tínhamos Honório Esteves, que conseguia enxergar além do seu tempo.

Joaquim Furtado de Menezes em “A religião em Ouro Preto”, ressalta a admiração que Honório Esteves dedicava à arte setecentista mineira. Segundo o autor, quando Honório era secretário da irmandade de São Miguel e Almas<sup>40</sup>, teve a destreza de observar os detalhes da decoração artística do *Livro de Compromisso*, de 1736. Assim, ele faz a seguinte anotação no verso da primeira página: “Este livro tem enorme valor artístico e estimativo, pela sua antiguidade. Todo o trabalho de desenho e de caligrafia é feito à mão, folha por folha. A irmandade deve conservá-lo como jóia de valor. É com fraco conhecimento que assim se exprime quem abaixo assina. Ouro Preto, 5 de fevereiro de 1908. Honório Esteves do Sacramento (Secretário da Irmandade)” (MENEZES, 1975 apud GIANNETTI, 2015, p. 81).

Em sua última publicação no jornal *Minas Geraes*, dia 9 de outubro de 1929, Honório fez um panorama de sua jornada em defesa do tão amado patrimônio ouro-pretano. Nesse artigo ele revela que:

[...]Os relevos em pedra de sabão, das Igrejas do Carmo, São Francisco de Assis, Mercedes e Bom Jesus, esta nas Cabeças, salvei-os das mãos, podemos dizer inconscientes, pois chegaram a ser coloridas as figuras e roupagens das mesmas.

As bases dos púlpitos da igreja do Carmo são esculpidas em pedra e, para não destoar, foram pintadas de branco e em seguida douradas, como os altares, o que é fácil notar, observando-se atentamente [...] (ESTEVES. 1929, p. 4).

Já era de nosso conhecimento que ele havia recuperado a policromia original do medalhão e portada da igreja de São Francisco de Assis. Porém, foi revelador saber que Honório foi o responsável pela retirada do colorido dessas outras portadas mencionadas por ele. Sobre os relevos da porta principal da igreja de Bom Jesus de Matosinhos, Azeredo Netto relata que foram desastrosamente pintados e “as labaredas do inferno com o amarello e vermelho e as almas representadas em corpos humanos completamente nus, como se fossem bonecos de biscuit” (NETTO, 1929, p. 5-6). Azeredo afirma que o protesto feito pelo “ouro-pretano dedicado às relíquias do amado torrão” não foi inútil, já que “reconhecendo o erro em que havia cahido, a mesa administrativa da irmandade mandou raspar as tintas e lavar a pedra, afim de chamar a côr natural da mesma” (NETTO, 1929, p. 5-6).

---

<sup>40</sup> Sobre essa irmandade vide CAMPOS, Adalgisa Arantes. *As irmandades de São Miguel e as almas do purgatório: culto e iconografia no setecentos mineiro*. Belo Horizonte: c/arte, 2014.

#### 4.4. Ouro Preto, cidade monumento: um sonho de Honório

No dia 9 de outubro de 1929, Honório publicou um artigo no Jornal *Minas Geraes*, como mencionado anteriormente. Nesta publicação, o artista revelou interessantes episódios da vida dele, relacionados a sua atuação preservacionista, que nos fez chegar a algumas conclusões relevantes.

No forro da capela-mor da Matriz de Nazaré, em Cachoeira do Campo, há uma pintura que foi atribuída a Honório, por longa data. (FIG. 22) Nessa pintura, que cobre a original de Antônio Rodrigues Bello<sup>41</sup>, há uma assinatura semiapagada fazendo menção a Honório Esteves, de 1881. Baseado nessa inscrição, acabou se tornando senso comum associá-la ao nosso pintor, até então desconhecido no meio acadêmico. Porém, através de comparações iconográficas e estilísticas empreendidos pelo Núcleo de Estudos da Arte Luso Mineira (NEALUMI), começamos a perceber, que aquela pintura, provavelmente, não pertencia a Honório.



Figura 22: Forro da capela-mor na Matriz de Nazaré, Cachoeira do Campo.  
FONTE: João Vitor Batisteli, 2016.

---

<sup>41</sup> Antônio Rodrigues Bello foi um importante pintor que trouxe a novidade perspéctica de Portugal para Minas. Apesar de sua importância, o artista foi pouco estudado.

Através dos estudos levados a cabo pelo núcleo, conseguimos detectar, por meio de minuciosas análises de sua vasta produção de cavalete, que havia uma discrepância estilística entre o forro de Nazaré e as demais obras de autoria do pintor. Segundo Alex Bohrer, “Honório tinha um estilo mais hierático e acadêmico, com forte predominância de cores escuras e ocre”, (BOHRER, 2016, p. 11) bem diferente do colorido da abóboda Cachoeirense.

Paralelamente aos estudos empreendidos pelo núcleo de estudos, foi feito o levantamento biográfico de Honório para elaboração dessa pesquisa. Após termos conhecimento do forte posicionamento do artista acerca dos acervos coloniais mineiros, não é crível que ele tivesse feito alteração tamanha numa obra que carregava tanta história em seus traços, a primeira pintura em perspectiva de Minas Gerais. Provavelmente, a assinatura dele está associada a alguma intervenção na pintura de um terceiro artista, o qual ainda não sabemos a autoria. Sobre essa afirmação, Alex Bohrer discorre que:

Propomos que em fins do século XVIII, ou inícios do XIX, outro artífice escondeu o traço original de Bello, coisa mais que corriqueira na época. Foi esse pintor que deve ter coberto os frisos antigos pelo azul homogêneo que se via até recentemente. Honório deve ter somente restaurado essa pintura, talvez nem tendo conhecimento que sob ela havia uma outra, de Antônio Rodrigues Bello (BOHRER, 2016, p. 14).

Voltando ao artigo, Honório fez um desabafo sobre uma intervenção na qual se arrependia profundamente. “Ainda me sinto maguado por um acto sacrilego que tive a infelicidade de praticar, por volta dos meus onze annos de idade, devido á minha innocencia e inconsciencia no proceder” (ESTEVES, 1929, p. 4). O artista continua o relato dizendo que o pintor português Cardozo foi contratado pela irmandade do Santíssimo Sacramento, para fazer a limpeza interna da Matriz do Pilar. Honório, ao saber da novidade, vai atrás do encarregado da obra e é aceito pra fazer parte da equipe.

Os trabalhos de talha, em madeira de cedro, eram cobertos de ouro legitimo, como ainda hoje se poderá vêr, e que, devido a acção do tempo, poeira e fumaça das velas de cêra então usadas, se tornou escuro, diminuindo um pouco a claridade do templo. Resolveram, por isso, que se suprimisse parte do dourado, dando-se o branco entre os espaços dos relevos ornamentaes!  
Eu e Pae Pedro, segundo a ordem recebida, fomos cobrindo o ouro a vontade, de formas que se raspamos hoje com um canivete, veremos reluzir o antigo ouro! (ESTEVES, 1929, p. 4).

Um arrependimento de Honório, no alto dos seus 69 anos, foi esse trabalho de “limpeza” feito nos retábulos da Matriz do Pilar entre 1871 e 1873. O artista se sentia com

pesar por entender que a tonalidade escura do ouro era consequência da natural e inevitável ação do tempo e, nesse sentido, não era necessário que se pintasse de branco. Ora, se Honório houvesse coberto uma exuberante pintura em perspectiva de 1755, não teria sido esse o maior motivo de se sentir magoado e arrependido no final da vida?

Ao longo de sua carreira, Honório manteve uma estreita relação com as antigas obras de arte de sua amada cidade. O artista, enquanto acadêmico, entendia o valor dos acervos setecentistas, mas também possuía um sentimento de pertencimento por ser filho daquela terra, e isso o diferenciava da maioria intelectuais e estudiosos que ali estavam. Lutava com veemência pela intervenção do poder público em prol da preservação das construções e objetos de arte coloniais. Atitudes por vezes solitárias. O jornalista Azeredo Netto soube colocar muito bem cada palavra sobre Honório e nos ajudou a entender a importância de sua atuação.

[...] Inumeros outros trabalhos de arte foram salvos de destruição por parte dos respectivos mesários, em Ouro Preto, devido a intervenção de Honorio Esteves, que se tornou assim um benemerito da cidade que o viu nascer e viver até os primórdios da velhice, que ora passa em Bello Horizonte, cercado pela estima a que faz jús pelo seu talento, gosto artistico e bondade de coração.

[...] É um visionário do bello antigo que cultiva com carinho, deixando transparecer o jubilo que lhe vae n'alma, ante o gesto da administração vigente, não permitindo que se destruam, mas se conservem com esmero os legados dos antepassados: templos e edifícios, imagens e ornatos de immenso valor, que se perderiam de todo, si não tivessem encontrado espiritos conservadores como o de Honorio Esteves e outros, bem raros, é verdade, mas propensos sempre á prática do bem, no que este tem de mais elevado: o culto ao passado distante, de que não se pode esquecer (NETTO, 1929, p. 5-6).

Indiscutivelmente, o grande sonho de Honório era ver Ouro Preto elevada a Monumento Nacional, com seus acervos coloniais protegidos pelos órgãos públicos. Com a visita do diretor do Museu Histórico Nacional, Gustavo Barroso, em 1920, as possibilidades de medidas preservacionistas começaram a ficar mais sólidas. Paulatinamente, foram surgindo as primeiras práticas de restauro sob orientação do Estado (que ocorreu no governo de Antônio Carlos Ribeiro de Andrada, sob orientação de Gustavo Barroso). Azeredo Netto relata esse acontecimento:

[...] Ao encontro desses destemidos defensores de taes preciosidades veiu o actual governo, que abriu os necessários credits para a conservação dos monumentos de arte antiga e confiou os respectivos serviços a pessoas idôneas, capazes de ainda salvar muitas cousas prestes a desaparecer pelo

indiferentismo do povo de cada localidade, em zelar pelo que é seu [...] (NETTO. 1929, p. 5-6).

Como visto, as deliberações direcionadas por Gustavo Barroso já eram discutidas por Honório no final do XIX. Nosso artista afirmava que as intervenções nos templos deveriam ser feitas com prévio exame de projetos “por parte de uma comissão artistica nomeada pelo governo (ESTEVES, 1898, p. 3).

Em 1929, Aurelio Pires publicou uma matéria no jornal *Minas Geraes*, a respeito dos trâmites em torno da elevação de Ouro Preto a Monumento Nacional.

Há quatro dias, foi apresentada á Camara do Congresso Nacional, pelo deputado Baptista Luzardo, uma indicação para que a cidade de Ouro Preto seja erigida em monumento nacional, creando-se, para sua conservação, um conselho tecnico em que tomem parte a administração municipal, a estadual e a federal. [...]

Considerando, pois, aqui o meu applauso irrestrito á oportuna idéa generosa do deputado gaúcho, de converter-se o Ouro Preto em monumento nacional, - é com o coração nimbado de saudades que revejo, em espirito, aquelles sítios amados, sanctificados pelo nosso respeito e pela nossa gratidão, os quaes, envoltos, hoje na dolorosa tristeza do abandono, e tendo a pesar sobre si um vasto silencio mortuario , apenas quebrado pelos sons majestosos dos sinos plangentes de suas brancas torres seculares [...] (PIRES, 1929, p. 5).

Diante dessa publicação de Aurélio Pires no dia 30 de setembro, Honório sentiu-se motivado a escrever uma carta resposta no *Minas Geraes*, mostrando o quão feliz estava com essas primeiras iniciativas. Assim, no dia 9 de outubro, já residindo em Belo Horizonte, ele escreve:

Presado Amigo dr. Aurelio Pires.  
Acabo de lêr o seu brilhante artigo no “Minas”, sobre a nossa querida Ouro Preto.  
Que saudades me rodeiam quando na mente, a sós, me transponho para o meu tempo de infância, revendo aquelles pontos pittorescos onde tanto me divertia a natureza, de uma especialidade que nos empolgava.  
Durante o tempo em que lá residi, muito cuidado e carinho tive com as innumeradas obras de arte que constituem um verdadeiro thesouro, (não se falando no que existe em seu seio) e legadas pelos nossos antepassados [...]  
**Esses thesouros de arte, aliados a outros de não menor valor e á riqueza da historia da cidade, justificam, pois, e plenamente, como muito bem disse meu caro amigo, o título, apresentado em projecto pelo illustre deputado Baptista Luzardo, de: *Ouro Preto, Monumento Nacional*.**  
Abraços do velho amigo e admirador,  
Honório Esteves (ESTEVES, 1929, p. 4).

Com a criação do Instituto Histórico de Ouro Preto, em 1931, sob a coordenação de Vicente de Andrade Racioppi, as medidas preservacionistas começam a ganhar corpo. A

partir de dois decretos municipais, em 1931 e 1932, o prefeito João Velloso passou a vistoriar construções e reformas em edificações, no intuito de impedir a descaracterização dos imóveis coloniais. Assim, “proíbe-se a pintura, e obriga-se sua retirada, nos trabalhos em pedras existentes externamente em portais, peitoris, colunas e quaisquer outros” (GIANNETTI, 2015, p. 83).

Com a visita dos modernistas à cidade de Ouro Preto, as discussões iniciadas por Honório e demais intelectuais mencionados nesse trabalho, começam a ganhar uma enorme visibilidade. Todos esses marcos institucionais que surgiam progressivamente no século XX, foram embasados pela intensificação dos debates iniciados em fins do XIX. Portanto, a construção de uma hipótese sobre o processo de apropriação do discurso preservacionista em Ouro Preto, deve ultrapassar as fronteiras do XX.

No dia 5 de junho de 1933, Honório fez seu último desenho retratando a Igreja do Rosário de Mariana (FIG. 23). Esta se tornaria sua obra testamento, já que no mesmo dia Honório faleceria. No dia 12 de julho, através do Decreto Federal nº 22.928, Ouro Preto foi elevada a Monumento Nacional. O sonho de Honório se realizou um mês após sua morte.

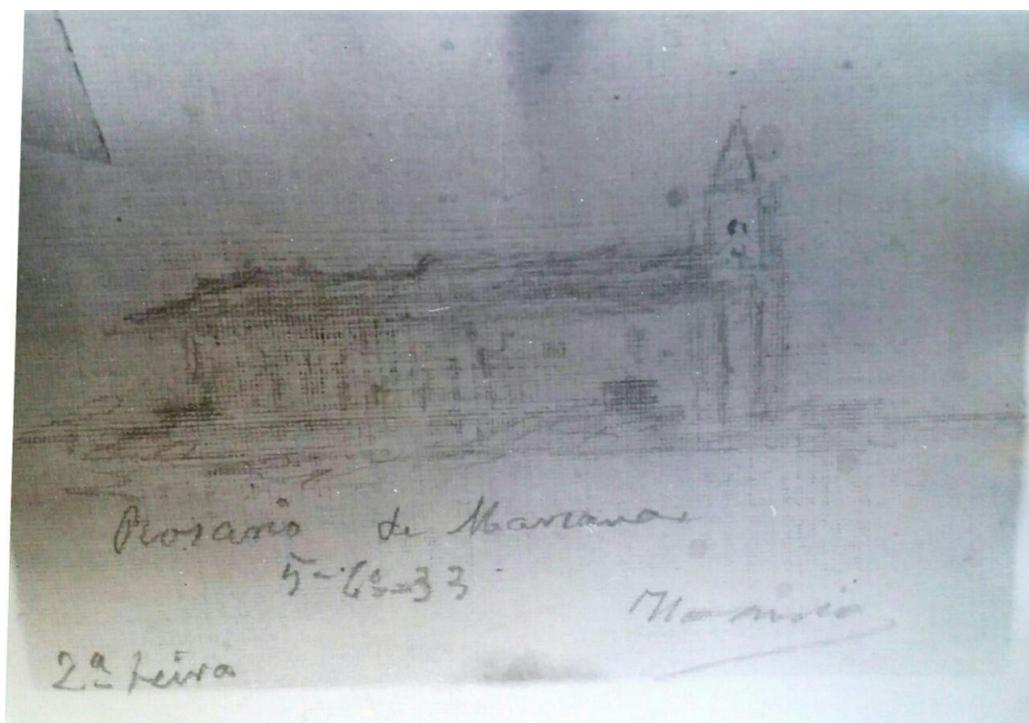


Figura 23: Igreja do Rosário de Mariana. Honório Esteves, 1933.  
FONTE: Arquivo Institucional da Superintendência de Museus e Artes Visuais.

## 5. CONSIDERAÇÕES FINAIS

Honório Esteves, sem dúvidas, nos surpreendeu pela multiplicidade de atuação. Além de exímio pintor, se tornou um professor dedicado, medalhista em Saint Louis e, é claro, um crítico fervoroso a uma série de intervenções em edificações coloniais mineiras. Nosso artista se mostrou extremamente determinado e muitas vezes bem sucedido no que se propôs a fazer. Conseguiu atingir um elevado nível de qualidade técnica e suas obras se consolidaram no cenário artístico da pintura mineira. Honório demonstrou também uma curiosidade inventiva refletida nas suas criações didáticas e na vontade de facilitar as atividades cotidianas. Por trás de todas essas frentes de atuação, temos um peculiar personagem do seu tempo, que apesar de todas contribuições expostas ao longo desse trabalho, foi esquecido pela historiografia.

Não seria exagero dizer que a presença do pintor foi fundamental na vida cultural ouro-pretana. Contudo, o artista não tem o reconhecimento que suas obras e atuação em favor da proteção do patrimônio faz jus. Quando mencionado, na maioria das vezes de forma imprecisa, a ele é destinado tão somente um breve verbete. Qual seria o motivo da omissão do seu nome? Na busca por indícios que nos levassem a tentar entender essas questões, percebemos que outros grandes artistas do XIX também foram ofuscados pelas “inovadoras” ideias dos intelectuais do XX.

Enquanto pintor, Honório fez parte de um grupo que já vinha ensaiando um movimento de renovação artística. Grande parte desses pintores eram egressos da AIBA e já estavam completamente desligados da tradição barroca, seguindo assim, o formalismo acadêmico. Porém esse grupo, segundo Sylvio de Vasconcellos (1959), acabou se dispersando em consequência de uma conjuntura que não os proporcionou maiores oportunidades. Esses artistas, apesar da visível competência, não pintaram telas históricas de grande vulto, nem painéis em edifícios públicos, muito menos ingressaram como professores em academias. As oportunidades que Antônio Parreiras e os irmãos Bernardelli conseguiram no Rio, por exemplo, não ocorreram em Minas.

É importante mencionar que esses artistas receberam inúmeras encomendas da comissão construtora, nos momentos precedentes da mudança da capital. Porém, passado o momento da inauguração de Belo Horizonte (1897), os serviços para esses pintores foram escasseando e, com isso, eles se dispersaram e tiveram que ir em busca de outras

oportunidades. Muitos acabaram sobrevivendo confeccionando pinturas decorativas ou foram lecionar para crianças, como o caso de Honório.

Esses argumentos esclarecem o esquecimento das obras como pintor, porém sua atuação ultrapassou o âmbito das artes plásticas. O seu pioneirismo na valorização do patrimônio histórico e artístico de Minas, em fins do XIX, foi algo peculiar e, ainda assim, negligenciado. Através de uma minuciosa investigação histórica foi possível atestar que não só esses ideais de preservação já estavam em construção no final do século XIX, como também a própria concepção de institucionalização do patrimônio cultural. É primordial entender que houve um acúmulo de ideias ao longo da trajetória aqui abordada e que esses debates influenciaram diretamente os conceitos reproduzidos ao longo do XX pelos modernistas.

Sabendo-se que a narrativa histórica é passível de uma permanente construção, faz-se necessário entender que o século XIX apresenta um campo de investigação em expansão. Vale ressaltar que nos últimos quinze anos os estudos voltados para a arte no Brasil em fins do XIX e início do XX têm passado por uma importante revisão. Progressivamente tem-se observado linhas de pesquisa que buscam ampliar os limites impostos por uma historiografia presa pelo antagonismo “modernismo X academicismo”. Esses trabalhos ajudam a trazer obras, artistas e instituições, antes tão negligenciados, para o cenário artístico nacional.

Esta pesquisa teve um pintor como objeto de estudo, para tentar entender o pensamento preservacionista que circulava no dezenove. Ele foi um importante personagem-documento que nos ajudou a compreender os bastidores da construção de um conceito. O artista, apesar de toda sua relevância, encerra sua carreira quase desconhecido, depois de ter consumido grande parte de sua vida a lecionar em estabelecimentos secundários, como afirmou Frieiro (1933). Contudo, aos 68 anos, Honório pôde ver reconhecida sua luta na defesa do patrimônio colonial ouro-pretano, através da crônica de Azeredo Netto.

Bem haja Honório Esteves no seu amor ao passado, tão cheio de glórias em terra mineira, onde em cada localidade se encontram vestígios do culto que os seus primitivos habitantes tiveram pelas artes.

São estas as reveladoras directas da civilização de uma nacionalidade: é pela literatura, musica e pintura, que se conhece a delicadeza de gosto dos povos, que não se deixam materializar por completo, mas vivem do seu ideal: a grandeza moral, espiritual e artistica.

Honório há de sentir-se bem quando se recordar que muitas obras primas não se perderam em sua terra natal, por causa da sua teimosia em protestar contra a sua destruição.

Todos deviam ser assim: guardas incansáveis das preciosidades artísticas que foram legadas à actual geração pela que a precedeu, na luta pela vida, na conquista do ideal santo: o amor ao bello e ao puro, no que estes têm de mais elevado – as artes (NETTO, 1929, p. 5-6).

Por fim, é importante salientar que o artista tinha o entendimento, enquanto acadêmico, do valor daquelas produções artísticas do XVII e início do XIX, mas também possuía um sentimento de pertencimento por ser filho daquela terra, e isso o diferenciava dos demais intelectuais que ali estavam. Essa peculiaridade fica ratificada quando Honório se coloca publicamente à disposição para opinar em assuntos referentes à arte. O pintor afirmou que, tendo ele cursado a AIBA com uma bolsa de estudos financiada pelo governo mineiro, era seu dever de patriota retribuir cuidando da sua amada cidade.

Finalizaremos, pois, nosso pequeno estudo com a citação que ilustra bem esse ideal de Honório, com a clareza característica que o acompanhou durante toda sua vida pública:

Tendo cursado a Academia das Bellas Artes e á expensas da ex-Provincia de Minas, e sendo ainda mais, filho deste logar, não me recusarei, por certo, logo que chamado, a dar uma opinião, de accordo mais ou menos com quem entender de arte, sem levar por isto remuneração alguma; farei apenas por patriotismo e mesmo porque sou religioso. Portanto, d'ora em diante estarei prompto a qualquer consulta das Ordens e Irmandades existentes nesta cidade, sobre trabalhos que tenham que executar e que hajam relação com a arte que professo (ESTEVEES, 1902, p. 3-4).

## 6. REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ALVES, Célio Macedo. *Pintores, policromia e o viver em colônia*. Imagem Brasileira. Belo Horizonte: n. 2, p.81-85, 2003.
- ANDRADE, Moacyr. *As Estátuas Nuas Ofendem a Moral*. Revista do Arquivo Público Mineiro, 1982.
- ANDRADE, Moacyr. *Havia Artistas e Não Havia Arte*. Revista do Arquivo Público Mineiro, 1982.
- ANDRADE, Rodrigo Melo Franco de. Brasil: *monumentos históricos e arqueológicos/Rodrigo Melo Franco de Andrade*; [com contribuição de Maria Tarcilia Ferreira Guedes, Augusto Carlos da Silva Telles e outros; organização de Maria Beatriz Setubal Rezende da Silva]. – Rio de Janeiro: IPHAN/DAF/COPEDOC, 2012.
- BAKOS, Margaret Marchiori. O Egito antigo: na fronteira entre ciência e imaginação. In: NOBRE, C.; CERQUEIRA, F.; POZZER, K., org. *Fronteiras & etnicidade no mundo antigo*. (13º Reunião Anual da Sociedade Brasileira de Estudos Clássicos. Pelotas, 2003) Canoas: ULBRA, 2005.
- BAZIN, “Connoisseuship”, *História da história da arte de Vasari a nossos dias*, São Paulo, Martins Fontes, 1989.
- BOHRER, Alex Fernandes. *Ouro Preto Um novo olhar*. São Paulo: Editora Scortecci, 2011.
- \_\_\_\_\_, *Entre a Arte Antiga e a Nova: o fazer artístico e as práticas de restauração no século XIX em Minas*. In: Anais Colóquio Arte e Cultura: As Imagens e os Sons entre os Domínios do Saber e do Fazer, 2016.
- \_\_\_\_\_, *Os Diálogos de Fênix: fontes iconográficas, Mecenato e Circularidade no Barroco Mineiro*. Belo Horizonte: Dissertação de mestrado apresentada na Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas da Universidade Federal de Minas Gerais, 2007.
- CAMPOS, Adalgisa Arantes. *As irmandades de São Miguel e as almas do purgatório: culto e iconografia no setecentos mineiro*. Belo Horizonte: c/arte, 2014.
- CASTRIOTA, Leonardo Barci. *Patrimônio Cultural: conceitos, políticas e instrumentos*. São Paulo: Annablume, 2009.

CAVALCANTI, Ana. A amada e odiada Academia Imperial de Belas Artes. In: *Instituições de Arte* / Emerson Dionísio Gomes de Oliveira & Maria de Fátima Morethy Couto (orgs): Porto Alegre, RS: ZOUK, 2012.

CHOAY, Françoise. *A alegoria do patrimônio*. Trad. Luciano Vieira Machado. 4a ed. São Paulo: Estação Liberdade: UNESP, 2006.

COELHO, José Efigênio Pinto. *A mudança da capital 1887-1987: um trabalho de restauração e pesquisa do arquivo da Câmara Municipal de Ouro Preto*. Ouro Preto: Artes Gráficas Tiradentes Ltda, 1987.

DULCI, Otávio Soares. *Política e Recuperação Econômica em Minas Gerais*. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 1999.

FONSECA, Janete Flor de Maio. *Tradição e Modernidade: a resistência de Ouro Preto à mudança da capital*. Belo Horizonte: UFMG/Departamento de História, 1998.

FRANZ, Sueli Terezinha. Vitor Meirelles e a Construção da Identidade Brasileira. In: *Revista do Instituto Histórico e Geográfico de Santa Catarina*, nº 22, 2003.

FRIEIRO, Eduardo. *Renato de Lima, pintor de Ouro Preto*. Minas Gerais, 24/06/1933.

GIANNETTI, Ricardo. *Ensaio para uma história de Minas Gerais no século XIX*. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2015.

GINZBURG, Carlo. *Indagações Sobre Piero*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1989.

GINZBURG, Carlo. Sinais de um paradigma indiciário IN: *Mitos, emblemas e sinais*, São Paulo, Cia das Letras, 1989.

\_\_\_\_\_: *O queijo e os vermes* - o cotidiano e as idéias de um moleiro perseguido pela Inquisição. São Paulo, Cia. das Letras, 1987.

GUIMARÃES, João Ivo Dapieve Miranda Pinheiro Duarte. *A Emergência do Campo Artístico em Belo Horizonte: décadas de 20 e 30*. Belo Horizonte: Dissertação de mestrado apresentada na Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas da Universidade Federal de Minas Gerais, 2011.

IGLÉSIAS, Francisco. Modernismo: Uma Reavaliação da Inteligência Nacional. In: PAULA, João Antônio de. (Org.). *História e Literatura: Ensaio Para uma História das Ideias no Brasil*. PAULA, João Antônio de. (Org.). São Paulo: Perspectiva; Belo Horizonte: Cedeplar-FACE-UFMG, 2009.

- LEMOS, Paulo (org.). *Ouro Preto Igrejas e Capelas*. Ouro Preto: Editora Ouro Preto, 2016.
- LEVI, Giovanni. *A herança imaterial. Trajetória de um exorcista no Piemonte do século XVII*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2000.
- LIMA, Henrique Espada. *A micro-história italiana: escalas, indícios e singularidades*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2006.
- LIMA JUNIOR, Augusto de. *A Capitania de Minas Gerais*. São Paulo: Editora Itatiaia, 1978.
- LIMA, Kleverson Teodoro de. *Ouro Preto: da cidade-memória à cidade-monumento (1897-1937)*. Belo Horizonte: UFMG/faculdade de Filosofia e Ciências Humanas, 2015. (Tese de doutorado).
- MAGALHÃES, Aline Montenegro. *Entre o museu e a cidade. Um estudo sobre a Inspetoria de Monumentos Nacionais (1934-1937)*. Rio de Janeiro: I ENANPARQ, 2010.
- MELO FRANCO, Afonso Arinos. *Um Estadista da República (Afrânio de Melo Franco e seu tempo)*. Rio de Janeiro: Livraria José Olympio Editora, 1955. Volume 1.
- MENICONI, Rodrigo Otávio De Marco. *Dissertação de mestrado. A construção de uma cidade- monumento, o caso de Ouro Preto*. Belo Horizonte, 1999.
- NATAL, Caion Meneguello. *Ouro Preto: a construção de uma cidade histórica, 1891-1933*. Campinas: Unicamp/ Instituto de Filosofia e Ciências Humanas da Universidade Estadual de Campinas, 2007 (Dissertação de mestrado).
- NUNES, Paulo Monteiro. *Academicismo em três tempos: regulação, adesão e controle*. In: Anais do XXVI Simpósio Nacional de História – ANPUH • São Paulo, julho 2011.
- OLIVEIRA, Myriam Andrade Ribeiro de. Situação das Artes Plásticas em Minas no século XIX: escultura e pintura. In: *III Seminário sobre a Cultura Mineira: século XIX*. Belo Horizonte: Universidade Federal de Minas Gerais, 1982.
- PEIXOTO, Gustavo Rocha. Protocombos: O Conceito de Patrimônio Cultural no Século XIX e Início do Século XX. In: Um olhar contemporâneo sobre a preservação do patrimônio cultural material / organização: Cláudia S. Rodrigues Carvalho, Marcus Granato, Rafael Zamorano Bezerra, Sarah Fassa Benchetrit. – Rio de Janeiro: Museu Histórico Nacional, 2008.

PEREIRA, Sônia Gomes. *Arte brasileira no século XIX*, Belo Horizonte, 2008.

RODRIGUES, José Carlos. *Ideias filosóficas e políticas em Minas gerais no século XIX*. Belo Horizonte: Itatiaia; São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1986.

SENNA, Nelson. *Bi-Centenário de Ouro Preto: memória histórica*. Belo Horizonte: Imprensa Oficial, 1911.

SILVA, Lucílio Luis. *Educação E Trabalho Para O Progresso Da Nação: O Liceu De Artes E Ofícios De Ouro Preto (1886 – 1946)* Belo Horizonte, 2009. (Dissertação apresentada ao Curso de Mestrado em Educação Tecnológica do Centro Federal de Educação Tecnológica de Minas Gerais - CEFET-MG, para obtenção do título de Mestre em Educação Tecnológica).

SIMÃO, Maria Cristina Rocha. *Diferentes Olhares Sobre a Preservação das Cidades: entre os dissensos e os diálogos dos moradores com o patrimônio*. Rio de Janeiro, 2016. (Tese de doutorado)

VAINFAS, Ronaldo. *História das mentalidades e História cultural*. In: CARDOSO, Ciro Flamarion; VAINFAS, Ronaldo. Domínios da História – Ensaio de teoria e metodologia. Rio de Janeiro: campus, 1997: 127-162

VASCONCELLOS, Sylvio de. *Arquitetura no Brasil: pintura mineira e outros temas*. Belo Horizonte: Escola de Arquitetura da UMG, 1959.

VENTURI, Lionello, “Filólogos, arqueólogos e conhecedores nos séculos XIX e XX” IN: *História da Crítica de arte*, Lisboa, Edições 70, 1984.

ZICO, Pe. José Tobias. *Caraça Sua Igreja e outras construções*. FUMARC/UCMG. Belo Horizonte, 1983.

## FONTES PRIMÁRIAS

BRASIL. *Portaria n.º 312, outubro de 2010*. Dispõe sobre os critérios para a preservação do Conjunto Arquitetônico e Urbanístico de Ouro Preto em Minas Gerais e regulamenta as intervenções nessa área protegida em nível federal.

<[http://portal.iphan.gov.br/uploads/legislacao/Portaria\\_n\\_312\\_de\\_20\\_de\\_outubro\\_de\\_2010.pdf](http://portal.iphan.gov.br/uploads/legislacao/Portaria_n_312_de_20_de_outubro_de_2010.pdf)> Acesso em 27/06/2017.

\_\_\_\_\_ **Decreto n. 22.928, de 12 de julho de 1933.** Retificação publicada no Diário Oficial de 11 de agosto de 1933: Erige a cidade do Ouro Preto em monumento nacional.

<<http://legis.senado.gov.br/legislacao/ListaPublicacoes.action?id=32122>> Acesso em 08/06/2017.

\_\_\_\_\_ **Decreto-lei no 25, de 30 de novembro de 1937.** Organiza a proteção do patrimônio histórico e artístico nacional.

<[http://www.planalto.gov.br/ccivil\\_03/decreto-lei/Del0025.htm](http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/decreto-lei/Del0025.htm). Acesso em 09/06/2017.

### **Arquivo do Museu Mineiro**

- ARQUIVO PÚBLICO MINEIRO. Pasta de recortes referentes a Honório Esteves. ***Traços autobiográficos de Honório Esteves.*** Rio, 6 de novembro de 1906.

- ESTEVES, Honório, 1906. ***Notas biográficas.*** Manuscrito. Cópia xerográfica, Arquivo Institucional da Superintendência de Museus e Artes Visuais.

- Exposição temporária “Eu, Honório Esteves”. Museu Mineiro – IEPHA, Belo Horizonte, Dezembro de 1982 / Fevereiro de 1983.

ESTEVES, Honório. Ensino Primário Intuitivo. A Vida de Minas, Belo Horizonte. Março, 1916.

ESTEVES, Honório. Rudimentos de Linhas, Superfícies e sólidos, 1929.

- HONÓRIO ESTEVES: Ensino Primário Intuitivo. *A vida de Minas*, Belo Horizonte, anno II, n. 15, mar. 1916.

- MG, 6 dez. 1919, p.7 (Diversas).

- Cópia digitalizada do jornal “Diário de Minas” referente às invenções do Honório, 1922.

- Documento referente ao depósito de quadros do pintor Honório Esteves no APM, 1929.

- Risco original da Igreja do Rosário de Mariana feito por Honório, 1933.

- Fotografia da bobina e pedal para máquina de escrever criada por Honório, 1920.

- Fotografia em traje de gala de Honório Esteves, 1892.

## Arquivo Público da Prefeitura Municipal de Ouro Preto

- Contratos referentes aos serviços prestados por Honório como retratista, 1906.

- Traço urbanístico projetado por Honório, 1909.

## Imprensa Oficial de Belo Horizonte

AZEREDO NETTO, *Novas e velhas. Minas Geraes*, Belo Horizonte, p.5-6, 26 jan. 1929

BILAC, Olavo. Chronica Livre. Ouro Preto, 3 de novembro. Gazeta de Notícias, Rio de Janeiro, anno XIX, n.310, p.1, 7 nov. 1893.

CAMARATE, Alfredo. Arminio de Mello Franco. *De como e perde um gênio*. Collaboração. *Minas Geraes*, Ouro Preto, p. 5, 19 set. 1894.

DIÁRIO DE MINAS. Belo Horizonte, 07 abr. 1922, p. 01.

ESTEVES, Honório. *Padre Faria. Minas Geraes*, Ouro Preto, p.5, 22 jan. 1895.

ESTEVES, Honório. *Egreja de S. Francisco de Assis de Ouro Preto. Minas Geraes*, Ouro Preto, p.3, 27 mar. 1898.

ESTEVES, Honório. A Capella de S. Francisco de Assis de Ouro Preto. *A Cidade*, Ouro Preto, p. 3-4, 18 mar. 1902.

ESTEVES, Honório. *Ouro Preto, Minas Geraes*, Ouro Preto, p.4, 9 out. 1929.

ESTEVES, Honório Esteves. *Retrato a óleo, Honório Esteves. Estado de Minas*, Ouro Preto, 18 abr. 1894.

Exposição de paisagens. *O Pharol*. Minas Gerais, Ouro Preto, 25 jul. 1893. Noticiário. P. 07.

EXPOSIÇÃO Honório. *Minas Geraes*, Belo Horizonte, 25 set. 1908. P.06/07.

GAZETA DE OURO PRETO, Ouro Preto. 23 de janeiro, 1888, p. 4.

PIRES, Aurélio. *Ouro Preto. Minas Geraes*, Ouro Preto, p. 5, 30 set e 1 out. 1929.

PORTO-ALEGRE, Manoel de Araújo. *Fragmentos de notas de viagem de um artista brasileiro*. Minerva Brasiliense, n.2, 15 nov. 1843.