

**UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS
ESCOLA DE BELAS ARTES**

PATRÍCIA CAROLINA GUIMARÃES DOS REIS

**PAINEL DE AZULEJOS DA FACHADA POSTERIOR DA IGREJA
DA PAMPULHA:**

Histórico das Restaurações e Estado de Conservação Atual

BELO HORIZONTE, 2013

PATRÍCIA CAROLINA GUIMARÃES DOS REIS

**PAINEL DE AZULEJOS DA FACHADA POSTERIOR DA IGREJA
DA PAMPULHA:**

Histórico das Restaurações e Estado de Conservação Atual

**Trabalho de Conclusão de Curso (TCC)
apresentado ao Colegiado de Graduação
em Conservação e Restauração de Bens
Culturais Móveis da Escola de Belas
Artes da Universidade Federal de Minas
Gerais como requisito parcial para
obtenção do título de Bacharel em
Conservação e Restauração de Bens
Culturais Móveis
Percurso de formação: Conservação
Preventiva**

Orientador: Luiz Antônio Cruz Souza

Co-orientador: Rita Lages Rodrigues

BELO HORIZONTE, 2013

PATRÍCIA CAROLINA GUIMARÃES DOS REIS

**PAINEL DE AZULEIJOS DA FACHADA POSTERIOR DA IGREJA
DA PAMPULHA:**

Restaurações e diagnóstico do estado de conservação atual

Trabalho de Conclusão de Curso (TCC) apresentado ao Colegiado de Graduação em Conservação e Restauração de Bens Culturais Móveis da Escola de Belas Artes da Universidade Federal de Minas Gerais como requisito parcial para obtenção do título de Bacharel em Conservação e Restauração de Bens Culturais Móveis

Data de apresentação da monografia (TCC): 15 de Fevereiro de 2013.

Resultado: _____

BANCA EXAMINADORA

Prof. Luiz Antônio Cruz Souza
EBA/UFMG – Orientador

Prof^ª Rita Lages Rodrigues
EBA/UFMG – Co-orientadora

Prof^ª Alessandra Rosado
EBA/UFMG

BELO HORIZONTE, 2013

RESUMO

O presente trabalho contempla o desenvolvimento de uma pesquisa teórica e seu desenvolvimento prático a partir do painel de azulejos da fachada posterior da Igreja da Pampulha por Cândido Portinari. Tendo em vista sua conservação, foram identificados os aspectos materiais e imateriais que compõe a unidade da obra, com a finalidade de sensibilizar o profissional da conservação-restauração a uma correta leitura de seus meios visuais, além da caracterização dos fenômenos de degradação e identificação dos principais fatores que representam ameaças à integridade física da obra. Como resultado final da pesquisa é apresentado um histórico das restaurações anteriormente realizadas e uma caracterização do estado de conservação atual do painel.

Palavras-chave: Painel de Azulejos. Cândido Portinari. Igreja da Pampulha. Conservação-restauração.

ABSTRACT

This current study includes a theoretical research and its practical development from the top front panel tiles of Pampulha Church by Cândido Portinari. Considering its conservation were identified tangible and intangible aspects that composes the unit of work, for the purpose of sensitize the professional conservation-restoration to a correct visual reading, besides demonstrate the degradation phenomena and identify the main factors that represent threat to the physical integrity of the work. As a final result of the research are presented a history of previously performed restorations and the characterization of the current state of conservation of the panel.

Key-words: Panel Tiles, Cândido Portinari, Pampulha Church, Conservation-Restoration

SUMÁRIO

1	INTRODUÇÃO	9
1.1	OBJETIVO GERAL	9
1.2	METODOLOGIA	10
2	CAPÍTULO 1 - A IGREJA DA PAMPULHA - BREVE HISTÓRICO	12
3	CAPÍTULO 2 - O PAINEL	14
3.1	ANÁLISE FORMAL	16
3.2	ANÁLISE ESTILÍSTICA	18
3.3	ANÁLISE ICONOGRÁFICA	21
3.3.1	São Francisco de Assis	22
3.3.2	Análise Iconográfica do Pannel	25
4	CAPÍTULO 3 - TECNOLOGIA CONSTRUTIVA	29
4.1	O CORPO CERÂMICO	29
4.2	O VIDRADO.....	30
4.3	COMPORTAMENTO DOS MATERIAIS	32
5	CAPÍTULO 4 – INTERVENÇÕES ANTERIORES	35
5.1	INTERVENÇÕES EM 1978.....	35
5.2	INTERVENÇÕES EM 1988.....	37
5.3	INTERVENÇÕES EM 2005.....	38
5.3.1	Levantamento do estado de conservação	39
5.3.2	<i>Recomendação das intervenções de restauração</i>	39
5.3.2.1	<i>Infra-estrutura</i>	39
5.3.2.2	<i>Limpeza mecânica e química</i>	40
5.3.2.3	<i>Exame de percussão e tratamento da falta de adesão entre o corpo cerâmico e corpo vítreo</i>	41
5.3.2.4	<i>Retirada das próteses inadequadas</i>	41
5.3.2.5	<i>Reintegração cromática</i>	41
5.3.2.6	<i>Execução das emendas</i>	42

5.3.2.7	<i>Execução dos rejuntas</i>	42
5.3.3	Procedimentos de Conservação e Restauração empregados	42
5.3.3.1	<i>Identificação e registros</i>	43
5.3.3.2	<i>Limpeza química e mecânica</i>	43
5.3.3.3	<i>Exame de percussão e tratamento da falta de adesão entre o corpo cerâmico e o corpo vítreo</i>	42
5.3.3.4	<i>Tratamento das colônias de microorganismos</i>	44
5.3.3.5	<i>Reintegração dos rejuntas</i>	44
5.3.3.6	<i>Reintegração das áreas com perdas e trincas</i>	44
5.3.3.7	<i>Reintegração cromática</i>	44
6	CAPÍTULO 5 - ESTADO DE CONSERVAÇÃO	45
6.1	REGISTRO FOTOGRÁFICO E MAPEAMENTO DOS DANOS	45
6.2	IDENTIFICAÇÃO DOS DANOS E AGENTES DE DEGRADAÇÃO.....	45
6.2.1	Trincas	45
6.2.2	Intervenções inadequadas	47
6.2.3	Perda de material cerâmico	47
6.2.4	Perda de material vítreo e ataque de microorganismos	48
6.3	IDENTIFICAÇÃO DOS FATORES DE RISCO.....	49
7	CONSIDERAÇÕES FINAIS	51
	REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	52
	ANEXOS	

1 INTRODUÇÃO

O presente trabalho aborda o desenvolvimento de uma pesquisa teórica e seu desenvolvimento prático a partir do painel de azulejos da fachada posterior da Igreja São Francisco de Assis (Igreja da Pampulha) de autoria de Cândido Portinari, e execução realizada pelo artista Paulo Rossi Osir.

O estudo teórico é pautado primeiramente na identificação da obra, abrangendo sua análise formal, estilística e iconográfica. Essa etapa permite aos profissionais da conservação e restauração uma contextualização da obra em seu espaço de construção físico e temporal, tornando mais compreensíveis as características que se relacionam à sua identidade histórica, ao seu processo criativo e à identificação de seus recursos de linguagem.

Uma segunda etapa da pesquisa aborda as características materiais da obra: são identificados os materiais que a constituem, suas características de produção e suas principais formas de degradação. Esta etapa permite ao conservador-restaurador o conhecimento da matéria na sua constituição física e a caracterização dos seus fenômenos de degradação.

A terceira etapa da parte teórica trata das investigações acerca do histórico das intervenções de conservação restauração anteriormente aplicadas no painel: através de informações encontradas em fontes primárias, foram identificados os principais problemas que levaram à necessidade de se realizar cada uma das restaurações anteriores, além da identificação das soluções adotadas nessas intervenções.

A partir da assimilação das informações anteriormente citadas, foi possível elaborar uma caracterização do estado de conservação atual do painel, identificando os principais danos, os agentes de degradação, além da caracterização dos principais fatores que representam uma ameaça à sua conservação.

1.2 OBJETIVO GERAL

O objetivo principal deste trabalho é a compreensão da obra em sua natureza material e imaterial, para elaboração de um histórico das intervenções anteriores e de um diagnóstico do estado de conservação atual. A pesquisa teórica é apresentada através da investigação aprofundada a cerca dos aspectos tangíveis e intangíveis que compõe a unidade da obra, a fim de sensibilizar o conservador-restaurador a uma correta leitura dos meios visuais e atentá-lo às características da natureza dos seus materiais constituintes.

O desenvolvimento prático da pesquisa se dá a partir da aplicação das informações obtidas através da investigação realizada, elaborando uma análise do estado de conservação atual da obra em estudo.

A investigação acerca das restaurações anteriores, buscando entender quais necessidades levaram a cada uma das intervenções realizadas e quais as soluções adotadas frente a essas necessidades, é fundamental para análise do estado de conservação da obra, permitindo que sejam compreendidas as patologias e os possíveis de agentes de degradação que atuam sobre a sua materialidade.

1.3 METODOLOGIA

A conservação preventiva parte da premissa de que todos os objetos são constituídos de matéria, e, portanto estão sujeitos à ação dos agentes de degradação, para estabelecer um conjunto de medidas técnicas destinadas a manter a integridade física da obra, o que poderá retardar o processo natural de degradação desses materiais. Nesse sentido, Luiz Antônio Cruz Souza afirma:

O simples fato de que os objetos são compostos por matéria já é um fator primordial para que a sua existência seja influenciada pelo ambiente no quais estes são conservados. As causas de degradação de obras de arte, na maioria das vezes são provocadas por diversos fatores como a ação da luz, temperatura, umidade, poluentes, agentes biológicos e até mesmo pela ação humana, que muitas vezes é o principal responsável. (SOUZA, 1994 p. 70)

No presente trabalho, a metodologia adotada abrange a contextualização da obra em seu espaço de construção físico e temporal, para elucidar questões relacionadas à sua significação e materialidade. Para este fim, o trabalho foi pautado principalmente nas publicações:

- a) (WANDELEY, 2005) Azulejo – Revestimento Cerâmico em Áreas Externas;
- b) (PINTO JÚNIOR, 2008) Ornamentação modernista: a azulejaria de Portinari na Igreja da Pampulha;
- c) (WANDERLEY, 2006) Azulejo na Arquitetura brasileira: Os painéis de Athos Bulcão;
- d) (WANDERLEY, 2008) A azulejaria de Portinari na arquitetura modernista no Brasil das décadas de 1930 e 1940.

A pesquisa relacionada aos históricos das intervenções de conservação e restauração foi

pautada nas fontes documentais da obra, presentes, principalmente nos arquivos do IPHAN (Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional). Algumas intervenções apresentam documentação incompleta, o que dificulta a compreensão dos materiais e das técnicas utilizados nos procedimentos de restauração.

A pesquisa relacionada à identificação do estado de conservação da obra, pautou-se em outros estudos relacionados à conservação de azulejos, dos quais podem ser citados os principais:

- a) (VANDRELL-SAZ, 2003) Cerâmica decorada em arquitetura: degradación, patologias e investigação aplicada;
- b) (TINOCO) Restaurações de azulejos: recomendações básicas.

A partir desse conhecimento podem ser identificados: as patologias incidentes no painel, os possíveis agentes que levaram a essas degradações além da identificação dos principais riscos a que a obra está exposta.

2. IGREJA SÃO FRANCISCO DE ASSIS – BREVE HISTÓRICO

A Igreja São Francisco de Assis, localizada as margens da Lagoa da Pampulha em Belo Horizonte, faz parte do Conjunto Arquitetônico da Pampulha projetado pelo arquiteto Oscar Niemeyer (1907-2012), sob encomenda do então prefeito Juscelino Kubsticheck. O conjunto idealizado tratava-se de um cassino, uma casa de baile, um clube, uma igreja e um hotel (que não chegou a ser realizado) que seriam construídos em torno da Lagoa como parte do projeto de modernização da nova capital. Sua construção foi realizada entre 1942 e 1944, sendo a Igreja o último projeto a ser desenvolvido.

Considerada obra-prima do conjunto, a Igreja São Francisco de Assis é também considerada um exemplar da arquitetura moderna Brasileira. Em sua concepção, Niemeyer, com a colaboração do engenheiro de estruturas Joaquim Cardoso, explora a plasticidade do concreto armado e suas possibilidades estéticas. O caráter inovador da edificação assim como alguns elementos de sua ornamentação chamou a atenção de toda a cidade, dessa forma, a igreja foi foco de várias controvérsias que levaram a Mitra Arquidiocesana de Belo Horizonte a impedir sua utilização para fins religiosos por um longo período mesmo depois da sua inauguração em 1943.

Para sua ornamentação foram convidados os artistas Paulo Werneck, para a execução dos painéis das paredes externas da nave em pastilhas; Alfredo Ceschiatti responsável pela execução dos painéis internos do batistério em chapas de bronze fundido e Cândido Portinari (1903-1962), responsável pela execução do painel interno central em têmpera sobre argamassa, painéis internos e externos em azulejo e os catorze quadros da via sacra em têmpera sobre Eucatex. A execução do paisagismo de todo o conjunto ficou a cargo de Burle Marx. Vale lembrar que após o término da construção da Igreja muitos elementos de sua ornamentação ainda não haviam sido instalados, como alguns painéis internos de azulejos e os quadros da Via Sacra.

Em 1947, três anos após o término da construção da capela, já eram bem visíveis os danos provocados pela ineficiência das juntas de dilatação da cobertura da nave. Dessa forma, foi proposto por Lúcio Costa (1902-1998), então diretor da Divisão de Estudos e Tombamentos – D.E.T, o tombamento preventivo do monumento pelo Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (IPHAN). Em Dezembro de 1947, a Igreja e suas obras de arte foram inscritas no Livro de Tombo das Belas Artes do Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional. A consagração da Igreja, porém, só viria a acontecer em 1959 pelo então Arcebispo Metropolitano de Belo Horizonte, Dom João Resende Costa. Reconhecida como espaço religioso, a igreja pôde então ser utilizada para

celebrações e cultos religiosos. A igreja foi tombada também pelo Instituto Estadual do Patrimônio Histórico e Artístico em 1984 e pelo Conselho Deliberativo do Patrimônio Cultural do Município de Belo Horizonte em 2003.

Durante os anos de 1954, 1957, 1980 e no período compreendido entre 1989 até Dezembro de 1992, data em que foi reinaugurada, a Igreja passou por obras de recuperação. A última intervenção realizada ocorreu entre 2004 e 2005 e se pautou em um estudo detalhado denominado *Monitoramento, instrumentação, avaliação estrutural e projeto de recuperação e restauro da igreja São Francisco de Assis*, realizado pela empresa Recuperação Serviços Especiais de Engenharia Ltda e teve participação de técnicos da Secretaria Municipal de Estrutura Urbana, do Departamento de Engenharia de Materiais e Construção da Universidade Federal de Minas Gerais, além do IEPHA e IPHAN. Durante todo esse período o maior desafio era sanar os problemas de conservação da cobertura da nave relacionados às juntas de dilatação. Assim, na restauração de 2005 foram executadas obras para o tratamento das duas juntas de dilatação existentes e a abertura de uma terceira. (FINGUERUT, 2006 p. 24)

3 O PAINEL

O painel em azulejos em estudo localiza-se na fachada posterior da Igreja São Francisco de Assis e faz parte do Patrimônio cultural da arquidiocese de Belo Horizonte¹. É de autoria de Cândido Portinari, e executado pelo Atelier Osirart de São Paulo por P. C. Rossi Osir, M. Zanini, E. L. Germek. O material (azulejo) e o cozimento das peças ficaram a cargo da empresa Indústrias Reunidas Francesco Matarazzo, em 1944, como inscrito no canto inferior à direita do observador (FIG. 1).



FIGURA 1: Detalhe do painel onde se encontram as inscrições referentes à autoria e execução.
Fonte: arquivo pessoal, Outubro 2012.

O painel foi produzido a partir da reprodução dos esboços de Portinari (FIG. 2 e 3) em técnica de “baixo vidrado” ou “baixo esmalte”, possui policromia em nuances de azul proveniente do óxido de cobalto, usado pigmentação dos esmaltes. A sua composição figurativa tem sua representação iconográfica baseada nos episódios da vida de São Francisco de Assis.



FIGURA 2: Primeiro estudo realizado por Portinari para o painel.

Fonte: Catálogo Raisonné Cândido Portinari

¹ Conforme anexo 1



FIGURA 3: Estudo de Portinari para o painel
Fonte: Catálogo Raisonné Cândido Portinari

A obra em estudo, sendo um bem integrado à Igreja da Pampulha, apresentava sérios problemas de conservação que, em sua maioria, tinham sua origem relacionada a problemas na edificação. Data-se de 1978 os registros das primeiras intervenções de conservação-restauração realizadas no painel, e tinham como principal objetivo a refixação de 30 peças que haviam se soltado da alvenaria.

Em 1987 o painel necessita novamente de obras de restauração. Como a primeira restauração tratou apenas de fazer uma fixação provisória das peças que haviam se desprendido, algumas peças continuaram a se soltar da alvenaria. Foram feitos e fixados sete novos azulejos além da fixação dos que estavam soltos.

Em 1992, período em que a Igreja passava novamente por obras de recuperação, o painel apresentava boas condições de conservação, porém as duas últimas fileiras de azulejos mais próximas ao solo tinham sido cobertas pela terra do jardim. Assim foi realizado um rebaixamento do jardim e construída uma vala que mantém o painel afastado do contato com a terra. Após esse procedimento foi realizada uma limpeza a fim de remover os resíduos.

De acordo com dados coletados no Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (IPHAN) e Instituto Estadual do Patrimônio Histórico e Artístico de Minas Gerais (IEPHA) as últimas obras de recuperação da igreja foram realizadas em 2004/2005 sob a coordenação da Fundação Roberto Marinho, seguindo as recomendações do diagnóstico elaborado pela empresa Recuperação serviços de Engenharia Ltda. O levantamento do estado de conservação das obras de arte do monumento foi realizado pelas empresas Mário Mendonça Consultoria e Projetos de Restauração e respaldou as soluções adotadas pelos restauradores da construtora Biapó. De acordo com o levantamento do estado de conservação as degradações apresentadas no painel estavam ligadas, sobretudo à circulação de umidade na alvenaria. Alguns azulejos apresentavam perda do vidrado, trincas, perdas nas chacoatas, e permanência de resíduos de resina oxidados.

Tratando-se de uma obra de grande importância artística, cultural e histórica, é fundamental que seja preservada em suas características originais, para que esta possa continuar transmitindo sua

mensagem também às futuras gerações.

3.1 ANÁLISE FORMAL

O painel é composto por quatro curvas, o que faz com que seja irregular nas laterais e partes superiores. A mais alta das curvas mede aproximadamente 7,5 metros e as outras três menores medem aproximadamente 4,0 metros. Possui base regular medindo aproximadamente 23,03 metros de largura.

Ele ocupa toda a fachada posterior da Igreja acompanhando a estrutura arquitetônica fundada na presença dos quatro arcos. É dividido em três cenas, sendo que a primeira compreende as duas primeiras curvas à esquerda do observador, a segunda compreende a curva mais alta e a terceira cena compreende a primeira curva à direita do observador. Toda a sua representação iconográfica refere-se aos episódios da vida de São Francisco de Assis em narrativa não linear (FIG 4).



FIGURA 4: Painel de azulejos da fachada posterior da Igreja da Pampulha

Fonte: Arquivo pessoal, Dezembro de 2012

Todo o painel apresenta-se dividido em planos sobrepostos em sua composição. Um dos planos apresenta nuances de azul claro e azul escuro em curvas sinuosas. Outro plano apresenta linhas diagonais que formam uma malha quadriculada, sobre essa malha apresentam-se distribuídos pássaros em revoada e peixes. Linhas onduladas em azul escuro são representadas em outro. E em um último plano são representados os episódios da vida do santo.

São Francisco de Assis é representado em todas as cenas de perfil como uma figura masculina trajando hábito, calçando sandálias e apresentando tonsura no alto da cabeça. Apresenta rosto esguio, sobrancelhas acompanhando o desenho dos olhos, olhos abertos, nariz reto, boca pequena entreaberta e barba curta.

Na primeira cena (FIG. 5) São Francisco é representado de pé à esquerda do observador com os braços flexionados e mãos estendidas à frente. Os pés são representados ligeiramente afastados, estando o pé esquerdo sobre o manto estendido por uma segunda figura humana. Esta última, também representada lateralmente, está em frente ao santo, agachada, desenrolando um manto. Não apresenta definição de traços do rosto ou de vestes.



FIGURA 5 - Primeira cena: Homenagem de um homem simples, retrata um episódio da vida de São Francisco em que um homem simples estende um manto para que o santo passe
Fonte: Arquivo Pessoal, Dezembro 2012

A segunda cena é composta por três episódios distintos, porém participam de uma mesma composição (FIG. 6).



FIGURA 6 - Segunda cena: Referente a curva mais alta do painel em que se encontram três episódios distintos, entre eles a domesticação do Lobo de Gúbio.
Fonte: Arquivo pessoal, Dezembro 2012

Ao lado esquerdo do observador é representada uma figura de gênero indefinido com pés descalços. Apresenta-se com perna direita flexionada, pé esquerdo no chão, suas vestes sugerem movimento. Seus braços estão abertos e levantados. Essa figura dialoga com outra, um pouco mais acima e à direita da anterior. Apresenta-se de pé com os braços abertos e levantados e pernas

afastadas. Em ligeiro perfil parece olhar para a primeira figura.

Ainda na segunda cena à direita do observador, na parte superior há uma janela em forma geométrica retangular. Dentro da janela pode ser observado o busto de uma terceira figura de braços abertos e levantados.

À direita do observador na parte inferior da segunda curva é representado São Francisco de pé, em ligeiro perfil com o braço direito flexionado e levemente elevado e mãos abertas. Seu braço esquerdo apresenta-se levemente flexionado e abaixado. Aos pés do santo é representada uma figura canina deitada, com olhar assustado voltado diretamente para o observador.

Na última curva (FIG. 7), em sua parte central é representado São Francisco sentado com os joelhos e braços flexionados e mãos abertas. À sua frente há três aves lado a lado com os olhares voltados para o santo. Acima das aves é representada uma árvore com pouca folhagem.



FIGURA 7- Terceira cena: Retrata o episódio da vida do santo conhecido como pregação às aves.
Fonte: Arquivo pessoal, Dezembro 2012

3.2 ANÁLISE ESTILÍSTICA

A cidade de Belo Horizonte foi inaugurada como nova sede da Administração do estado de Minas Gerais em 1897. No início da década de 40, época da construção do conjunto arquitetônico da Pampulha, ainda apresentava a fisionomia de uma cidade do interior. No entanto, desde a época da transferência da capital, sofria um grande processo de expansão física e populacional gradativo levando à necessidade de uma série de mudanças que viriam modificar a fisionomia da cidade.

Em 1940 o então prefeito Juscelino Kubistchek retoma o Projeto Pampulha iniciado na

gestão anterior de Otacílio Negrão de Lima, que visava à construção de uma barragem nas antigas fazendas do Arraial de Santo Antônio da Pampulha para abastecimento de água na capital. Juscelino portanto, pretendia dar ao projeto uma dimensão urbana maior, entendendo a lagoa como um lugar de turismo, lazer e habitação como parte de um projeto de modernização da cidade.

“A consolidação do Projeto Pampulha aconteceu na administração Juscelino Kubstichek que, para efetivá-lo, ampliou as obras da barragem dos córregos que formam a lagoa, dando-lhe a dimensão que tem hoje e instituiu um concurso para os projetos dos edifícios públicos que seriam necessários para determinar seu caráter turístico e de lazer” (CARSALADE, 2006)

Os projetos apresentados para a edificação dos prédios públicos da Pampulha não correspondiam às expectativas do prefeito por seguirem o padrão arquitetônico convencional dos outros prédios públicos da cidade. Dessa forma, o arquiteto Oscar Niemeyer foi convidado a realizar novos projetos, o que seria uma opção por valorizar a vanguarda modernista na arquitetura.

Oscar Niemeyer havia anteriormente trabalhado com Lúcio Costa e Le Corbusier (1887-1965) na construção da sede do Ministério da Educação e Saúde (MES) no Rio de Janeiro (atual Palácio Gustavo Capanema), prédio onde foi empregada uma concepção arquitetônica inovadora em sua construção fazendo o uso de pilotis, planta livre, terraço jardim, fachada livre e janelas horizontais, características essas que muitos autores afirmam definir o programa arquitetônico *corbusiano*. Foi também preconizado nesse edifício o emprego de fachadas revestidas em azulejos que além do seu caráter funcional de proteção contra intempéries permitia a expressão plástica. A interlocução entre arquitetura e artes plásticas possibilitou o ressurgimento da técnica de azulejaria em suporte arquitetônico.

No prédio do MES – Ministério da Educação e Saúde, no Rio de Janeiro, Le Corbusier sugeriu revestir com azulejos pintados as paredes dos dois pequenos volumes que se tornaram incômodos por tocarem o solo entre os pilotis. Resultando no painel de azulejos que renovava a tradição dos azulejos das casas portuguesas, o que se tornou uma das principais características da arquitetura moderna brasileira. (ANELLI, 2001)

No contexto do modernismo brasileiro, assim como havia uma busca pelo rompimento com as tradições do passado, havia também uma procura por forças inovadoras presentes nele a serem

incorporadas no presente, devido ao discurso de afirmação do Brasil como uma nação independente politicamente e culturalmente. Segundo Pinto Júnior, “Lúcio Costa estava profundamente ligado ao nosso patrimônio histórico colonial, esforçando-se para preservar os valores que considerava como autênticos, não somente os de caráter duradouro, mas aqueles identificados como de grande potencial na integração do espaço arquitetônico modernista” (PINTO JÚNIOR, 2008). Dessa forma, Lúcio Costa acreditava que a arquitetura colonial estaria muito próxima da nova arquitetura em ascensão, apesar do modernismo europeu condenar a ornamentação em sua arquitetura. Enquanto o espaço arquitetônico concebido pela vanguarda européia afirmava-se pela ruptura com o passado, o espaço arquitetônico concebido por Lúcio Costa e seguido por Niemeyer recorre a azulejaria como elemento de legitimação da tradição de um passado colonial.

A sugestão de Le Corbusier de revestir de azulejos pintados as paredes do MES legitima, portanto a proposição de Lúcio Costa. As paredes em azulejos do MES foram realizadas pelos artistas Paulo Rossi Osir e Cândido Portinari e executadas, sob encomenda, por Osir que criou a Osiart em 1940 para atender à nova demanda. Assim como na construção do MES, Portinari foi convidado a realizar os painéis de azulejos que viriam cobrir a fachada posterior da Igreja São Francisco de Assis, como também a elaboração de sua ornamentação.

A composição do painel da Igreja da Pampulha é fruto do contato de Portinari com o painel Guernica (Figura 8), pintado por Pablo Picasso em 1937.



FIGURA 8: Guernica (1937) ²

Fonte: <http://www.abcgallery.com>, acessado em Novembro de 2012

A influência de Picasso apareceria na série “Bíblicos” que Portinari pintou a Rádio Tupi em 1942. Nestes, como em Guernica, a cor está quase ausente, onde prevalecem os tons de cinza a reforçar o impacto visual proporcionado pelo dilaceramento das linhas, a deformação acentuada dos corpos e o acúmulo dramático de planos e fragmentos de figuras. O contato direto com Guernica, bem como o clima de temor que dominava o mundo em

² Guernica, Pablo Picasso (1937): Dimensões: 349 cm × 776 cm, Técnica: Óleo sobre tela, Museo del Prado, Madri , Espanha.

função da Segunda Guerra que se desenrolava na Europa, repercutiram bastante na produção de Portinari. (PINTO JÚNIOR, 2008 p. 7)

A série “Bíblicos” por Portinari, pintada um ano antes da construção do painel, evidencia a influência de Picasso em seu processo criativo. A solução tomada por Picasso para a relação entre os planos da composição permite o equilíbrio entre as figuras em um plano abstrato assim como permite o preenchimento dos espaços vazios entre as figuras. Tal característica de composição se repete tanto na série Bíblicos, quanto no painel da Igreja da Pampulha, concebido, portanto quando Portinari ainda digeriria o impacto da obra do artista europeu.

Definir estilisticamente Portinari não é tarefa fácil [...] pois o artista, experimentador nato, atraído por todas as novidades e todas as descobertas, passa abruptamente de uma expressão a outra e, não raro faz coincidir no mesmo período várias expressões. Sua obra, entretanto, apresenta uma unidade adjacente – uma marcada tendência expressionista [...] num primeiro momento, ele funde o classicismo a alguns elementos expressionistas, e depois o expressionismo se mostra numa trágica e corrosiva deformação. Este segundo momento influenciado por Guernica de Picasso, conduz Portinari a executar uma série de obras em que o colorido é substituído pela grisalha. (FABRIS, 1990 p. 69-70)

O painel apresenta, em ordem não linear, episódios da vida de São Francisco de Assis e acompanha a estrutura arquitetônica fundada na sequência de quatro arcos. Em toda a composição é apresentada uma malha quadriculada na qual se distribuem pássaros e peixes além de linhas sinuosas em tons de azul, o que caracteriza uma referência ao colonial no que se refere a presença de malhas abrigando uma figura em seu interior.

A adoção do padrão azul e branco da policromia dos azulejos do Ministério, se repete no Painel da Igreja da Pampulha. Segundo Pinto Júnior, a escolha por esse padrão tem como referências grandes composições setentistas e deve ser vista como uma citação da azulejaria colonial portuguesa remetendo ao passado colonial e a riqueza simbólica que ele representa (2008, p. 9). A presença da Osiarte foi outro fator que influenciou tanto na escolha do padrão cromático, utilizando pigmento a base de óxido de cobalto, quanto na técnica de baixo vidrado utilizada na execução dos azulejos.

3.3 ANÁLISE ICONOGRÁFICA

A análise iconográfica das imagens representadas no painel se refere aos episódios da vida de São Francisco de Assis. Faz-se necessário portanto o conhecimento sobre a história do santo assim como o conhecimento das representações anteriores baseadas no mesmo tema, para a uma correta

leitura das imagens. Dessa forma, o texto que se segue basea-se no livro de Jacques le Goff (São Francisco de Assis) no que se refere a história de São Francisco de Assis e toma como referência para o trabalho de Portinari as obras dos artistas Giotto (1266- 1337) e Sesseta (1392- 1450).

3.3.1 A história de São Francisco de Assis

A história de Francisco Bernardone, homem que viria a ser São Francisco de Assis, tem início no século XII, em Assis, período em que o Ocidente medieval passava por um grande desenvolvimento. As transformações econômicas, sociais, políticas e culturais dessa época levaram a uma renovação da vida urbana, fazendo com que a população se estabelecesse em volta dos castelos e mosteiros, o que permitiu a reestruturação do comércio e a emergência de um novo grupo social: a burguesia comercial.

Filho de um comerciante de tecidos, Francisco cresceu apresentando claras influências da nova geração de seu grupo social. Procurava levar um "ritmo de vida cavalheiresco, imitando o comportamento dos nobres". Consequentemente, Francisco acreditava que "o ofício das armas" lhe traria a fama tão almejada. Viu na guerra travada entre "os partidários do Papa e os do Imperador" uma oportunidade de se tornar um nobre. Assim lutaram junto aos homens de Assis para expulsar da praça forte de Rocca a guarnição alemã e recusar-se a entregá-la aos legados do Papa. (LE GOFF, p.59, 2005)

Pois em Assis, mais do que em qualquer outro lugar, continuava uma luta dupla entre os partidários do Papa e os do Imperador, igualmente preocupados em dispor dessa praça forte bem situada e sua formidável fortaleza - a Rocca-, em mantê-la entre a nobresa e o povo de Assis, quer dizer, entre as velhas famílias feudais e a nova burguesia mercadora. O povinho apóia a nova burguesia para construir uma comuna que assegure à cidade sua independência em face dos estrangeiros - alemães ou papistas- e da aristocracia feldal. Esse partido "popular" parece vencer a luta. em 1200, o povo de Assis expulsa de Rocca a guarnição Alemã e se recusa a entregá-la aos legados do Papa. (LE GOFF, p.60, 2005)

As famílias nobres expulsas de Assis, se refugiaram em Perúsia e poucos anos mais tarde declararam guerra ao povo de Assis a fim de tentar restabelecer seus bens e estado. Francisco participava de uma batalha travada entre as duas cidades quando foi feito prisioneiro pelos perusianos, permanecendo prisioneiro durante mais de um ano e meio. No ano que se segue após sua libertação, Francisco ficou gravemente doente, permanecendo em repouso por um longo

período. Dessa doença ele nunca se curou completamente, sofreu durante toda a sua vida de dois tipos de males: doença nos olhos e afecções do sistema digestivo. De acordo com Le Goff a doença surge como primeiro episódio da conversão de São Francisco, devido à enfermidade Francisco passa a estabelecer uma relação ambivalente de respeito ao corpo.

O corpo é a fonte e instrumento de todo o pecado. Portanto, a esse respeito é o próprio inimigo do homem (...) mas também a imagem material de Deus e mais particularmente de Cristo (...). Desse modo é preciso mortificar o corpo, mas para pô-lo como alma, a serviço do amor de Deus. O corpo é em definitivo, como todas as criaturas, 'irmão corpo', e 'nossas irmãs as doenças' são ocasiões indispensáveis a nossa salvação. (LE GOFF, p. 66, 2005)

A relação que Le Goff estabelece entre a dor física, causada pela doença e a conversão se dá através de um tema essencial na vida de São Francisco: a relação entre “o homem interior” e o “homem exterior” (espírito e corpo respectivamente). Assim, a conversão de Francisco se manifesta, em primeiro lugar, pela renúncia aos bens materiais.

Com a intenção de reconstruir a Igreja de San Damiano, Francisco rouba tecidos da casa paterna e os vende a preços muito baixos, doando todo o produto da venda ao pároco. A fim de se proteger da fúria paterna, Francisco se esconde em uma casa abandonada e só deixa o esconderijo quando resolve assumir a sua responsabilidade. Quando se apresenta a seus conterrâneos, Francisco é tratado como louco e seu pai o acorrenta em casa. Alguns dias depois é libertado pela mãe e procura refúgio com o bispo. Publicamente, na presença do bispo, Francisco renuncia a todos os seus bens se despindo e entregando suas vestes ao pai. Esse episódio da vida de Francisco marca a ruptura com sua vida anterior.

A conversão de Francisco se dá entre delírios de visões e vozes, os quais acreditava ser tomado pela palavra divina. A segunda vez que Francisco recebe a palavra de Deus marca o ato final da sua conversão. Influenciado pelas palavras do evangelho durante uma missa, Francisco decide como será a sua nova vida:

Vai, disse o Salvador, e anuncia por toda a parte que o reino de Deus está próximo. O que recebeste gratuitamente dá gratuitamente. Não carregue nem ouro nem prata no teu cinto, nem saco para a estrada, nem duas túnicas, nem calçado, nem bordão; porque o operário tem dignidade para manter-se por si. Em qualquer cidade ou aldeia a que chegues, informa-te para saber quem é digno de receber-te e permanece em casa dele até partires. Entrando na casa saúda dizendo: Paz para essa morada. (MATEUS, 10)

De acordo com Le Goff é no terceiro ano de sua conversão que Francisco passa de convertido

a missionário. Junto a outros quatro convertidos, Francisco começa uma pregação itinerante pela Itália principalmente nas cidades de Roma, Úmbria e Marcas. Com o tempo, o grupo começa a se fortalecer recebendo a participação de novos adeptos e Francisco vê a necessidade de legitimar as atividades e gênero de vida de seu grupo. Assim, decide ir a Roma pedir ao papa, Inocêncio III, que aprovasse sua conduta e a de seus irmãos. Então escreve uma regra simples composta de citações do evangelho denominada “*Vitae formam et regulum*”, na qual propõe a aplicação integral do evangelho. Apesar da desconfiança sobre a regra proposta por Francisco, Inocêncio III a aprova verbalmente impondo aos frades que obedecessem a Francisco, e a Francisco que obedecesse as ordens do papa.

Quando voltaram para Assis, Francisco e seus companheiros se instalaram em uma cabana abandonada nas margens do *Rivo Torto* e dedicaram-se aos cuidados com os leprosos, trabalhos manuais, pregações e à mendicância. A expansão do grupo levou à necessidade de um espaço definitivo para o desenvolvimento de suas práticas. Dessa forma, “foi o abade do mosteiro beneditino de Monte Subasio que cedeu a Francisco a capela de Porciúncula e um trecho do terreno contíguo.” (Le Goff, p.: 76, 2005)

A conversão de Clara acontece mais ou menos nesse período. Influenciada pelas pregações de Francisco e seu modo de vida, a jovem nobre foge da casa da família com uma amiga e as duas procuram abrigo junto a Francisco e seus companheiros.

(...) Francisco cortou-lhes os cabelos e as vestiu com um burel semelhante ao seu, depois as levou ao mosteiro das beneditinas de San Paolo de Bastia(...). Ao fim de alguns dias elas se passaram para um lugar mais seguro, o mosteiro de Sant'Angelo, que outras beneditinas habitavam (...). Chiara e Pacífica lá se juntam a irmã mais moça de Chiara, Agnese [Inês], da qual Francisco também corta o cabelo.(Le Goff, p.: 78, 2005)

O grupo de Clara, assim como o de Francisco, acolhia cada vez mais adeptos, assim o bispo Guido cede a capela de San Damiano às “pobres senhoras” que mais tarde serão chamadas de Clarissas assim como os “Frades Menores” de Franciscanos.

Durante toda a sua vida São Francisco procurou viver como Jesus Cristo. Recebeu os estigmas como testemunho de sua fé e por onde andava pregava a palavra de Deus e curava os homens de suas moléstias. Após a canonização de Francisco, foram iniciadas as obras de construção da Basílica que levariam o nome do santo. As igrejas desta basílica foram decoradas pelos maiores artistas daquele tempo. A igreja inferior tem afrescos de Cimabue (1240-1302) e Giotto(1266-1337); na igreja superior está uma série de afrescos com cenas da vida de São Francisco, também

atribuída a Giotto e seus seguidores.

3.3.2 Análise iconográfica do painel

O painel apresenta sua representação iconográfica baseada nos episódios da vida de São Francisco de Assis em ordem não linear. Acredita-se que na concepção do painel, Portinari busca referências na iconografia tradicional representada anteriormente por Giotto e Sassetta (1392-1450).

A primeira cena, correspondente a primeira curva a esquerda do observador “não deixa dúvidas às relações com a passagem da vida de São Francisco denominada *Homenagem de um homem simples* (FIG. 9) de Giotto.” (VIVAS, p.: 101, 2012) Nessa passagem um homem, em atitude de reconhecimento e respeito, estende um manto ao chão para que Francisco passe. (Ver Figura5)



FIGURA 9: Homenagem de um homem simples³

Fonte: abcgallery.com, acessado em Dezembro de 2012

A segunda cena, correspondente à curva mais alta, é composta por três representações aparentemente distintas. Em análise aos esboços de Portinari para o painel, pode-se notar que o desenho sofreu modificações durante o processo de planejamento. Segundo os esboços de Portinari para o painel, pode-se perceber que inicialmente, a intenção do artista nessa cena, era representar o processo de domesticação do lobo por São Francisco, utilizando para este fim, duas representações

³ Giotto, Homenagem de um homem simples, 1295-1300. Afresco. Basílica de São Francisco de Assis, igreja superior, Assis, Itália.

que figuram São Francisco em associação com o lobo e seu processo de domesticação (ver FIG. 2 e 3). De acordo com Pinto Júnior “temendo chocar a cúria de Belo Horizonte, o arquiteto pede a retirada dos lobos presentes no estudo e sugere a introdução de algo que remetesse à represa” (PINTO JÚNIOR, 2008 p. 10).⁴Dessa forma, Portinari modifica a cena, porém, parece tentar manter os elementos da composição anterior substituindo o lobo, que é representado de pé no croqui inicial, por uma figura com os braços levantados. A figura de São Francisco com os braços erguidos é substituída por outra figura na mesma posição. A representação do lobo domesticado é mantida e ao seu lado aparece a figura de São Francisco de pé. No canto superior à esquerda Portinari insere uma figura enquadrada em uma janela com os braços erguidos.

Quanto ao lobo representado, Portinari encontrou referência na passagem denominada *Domesticação do lobo de Gubbio*, anteriormente representada por Sersseta (Figura10) em que São Francisco “teria conseguido que o 'irmão lobo' deixasse de ser mau” (LE GOFF, p.80, 2005).



FIGURA 10: A Lenda do lobo de Gubbio⁵

Fonte: www.frameoilpainting.co.uk,
acessado em Dezembro de 2012



FIGURA 11 – Detalhe do painel em que é representado o episódio da domesticação do lobo de Gúbio.

Fonte: Arquivo pessoal, Dezembro de 2012

As duas figuras de braços erguidos representadas à direita ainda na curva mais alta, segundo Teixeira, podem ser interpretadas como “São Francisco, ainda jovem em trajes civis, dirigindo-se a um leproso para beijá-lo” (TEIXEIRA, p. 44, 2008). A figura representada enquadrada em uma janela, para Teixeira “poderia representar a expulsão dos demônios por Frei Silvestre, na cidade de

⁴ NIEMEYER, Oscar. Carta, Jan. 1945, Rio de Janeiro, (para) Candido Portinari, Brodowski, SP. Disponível em: <http://www.portinari.org.br/ppsite/cartas>.

⁵ Sersseta, A lenda do lobo de Gúbio.

Arezzo.” (TEIXEIRA, p. 44, 2008). As duas interpretações propostas por Teixeira são pouco prováveis visto que as referências dessas passagens nas representações iconográficas relacionadas a este tema não apresentam elementos que possam estabelecer relações com a representação de Portinari.

No último arco é representada a terceira cena, na qual Portinari faz referência a passagem *Pregação aos pássaros*, anteriormente representada por Giotto.



FIGURA 12: Pregação aos pássaros⁶

Fonte: abcgallery.com, acessado em Dezembro de 2012

Le Goff afirma que essa passagem se dá quando São Francisco, “ferido pela acolhida dos romanos, por seus vícios e suas torpezas, teria chamado os pássaros do céu – e os mais agressivos entre eles, aqueles de bicos perigosos, aves de rapina e corvos – e lhes teria ensinado a boa palavra (...)” (LE GOFF, p.75, 2005). Segundo Le Goff a palavra que Francisco teria pregado aos pássaros se refere a uma parte do evangelho no livro bíblico Apocalipse (19, 17-18):

E vi um anjo, de pé ao sol, e ele gritava com voz forte e dizia a todos os pássaros que voavam no céu: Vinde e reuni-vos ao grande banquete de Deus; comei a carne dos reis, a carne dos tribunos, a carne dos gloriosos, a carne dos cavalos e dos cavaleiros, a carne dos homens livres e dos escravos, dos pequenos e dos grandes. (APOCALIPSE 19, 17-18)

Ainda segundo Le Goff, na iconografia do século XIII, a passagem da pregação aos pássaros é

⁶ Giotto. Pregação aos pássaros, , 1295-1300. Afresco. Basílica de São Francisco de Assis, igreja superior, Assis, Itália.

representada de acordo com a passagem acima citada, “até que Giotto impôs definitivamente a interpretação idílica da cena.” (LE GOFF, p.75, 2005)

4 TECNOLOGIA CONSTRUTIVA

No campo de estudo da conservação restauração o conhecimento técnico e científico da obra de arte constitui uma etapa fundamental para o entendimento da obra e do comportamento de seus materiais frente aos agentes de degradação. Para se obter esse conhecimento é importante compreender as técnicas de produção a partir de um contexto histórico, assim como identificar e analisar os materiais utilizados, seja por meio da realização de exames ou da pesquisa histórica.

O painel em estudo é composto por milhares de azulejos policromados, medindo 15x15 cm cada, que recobrem toda a alvenaria da fachada posterior da igreja acompanhando sua estrutura arquitetônica.

O termo azulejo tem origem no árabe *azzelij* (ou *al zuleycha*, *al zuléija*, *al zulaiju*, *al zulaco*) que designa “pequena pedra polida”. É comum, no entanto, a associação da palavra azulejo com o termo “azul”, de origem persa, vindo da Mesopotâmia, que é usado para definir uma pedra semi-preciosa de coloração intensa: o lápis-lazuli. Dessa forma, o termo azulejo contém tanto a idéia de pedra polida, como também a idéia de coloração azul que lhe fornece qualidades decorativas. (WANDERLEY, 2008 p. 11)

O azulejo, como dito anteriormente, é um produto cerâmico e sua composição se dá através da mistura de diversos minerais à uma massa argilosa que, quando submetida elevadas temperaturas, reagem entre si dando origem à cerâmica.

O azulejo é um material de revestimento de composição cerâmica, dessa forma seu processo de produção se assemelha aos outros produtos cerâmicos. Segundo Ingridi Moura Wanderley “o termo cerâmica, por sua vez, é usado para definir uma atividade e caracterizar os seus produtos. Implica o emprego de uma matéria-prima: o barro e de uma técnica específica, a ação do fogo.” (WANDERLEY, 2006 p. 12)

O processo de produção do revestimento cerâmico se dá, portanto através da reação térmica de diversas matérias primas, entre as quais as argilas são os principais componentes que participam da reação.

4.1 O CORPO CERÂMICO

A constituição do azulejo resume-se a uma placa cerâmica coberta por uma camada vitrificada que permite a aplicação de diferentes técnicas decorativas. A placa cerâmica, também chamada de biscoito ou chacota é o corpo cerâmico do azulejo, em sua composição encontra-se **material**

granular, que fornece textura, porosidade e resistência à peça, **barro** que irá influenciar na plasticidade do material e outros **minerais**, geralmente óxidos ou silicatos que contribuirão para as reações que transformarão a matéria prima em cerâmica quando submetido a temperaturas elevadas.

Segundo Ingridi Moura Wanderley, no Brasil a produção de cerâmica pode ser classificada de acordo com o processo de preparação da massa: “via úmida ou “via seca” (WANDERLEY, 2006 P. 42). Segundo a autora, o processo de via úmida segue as etapas: **a)** a mistura de várias matérias-primas (argila, materiais fundentes, talco, carbonatos etc.), que são moídas e homogeneizadas em moinho de bola, em meio aquoso; **b)** secagem e granulação da massa em atomizador; **c)** conformação, decoração e queima. Na etapa de escolha da matéria-prima opta-se por elementos que não possuem óxido de ferro, fazendo com que após a queima o material apresente cor clara. No processo de via seca são usadas apenas argilas vermelhas onde as etapas de produção (lavra, moagem e secagem) são feitas a seco.

Quanto a queima da placa do corpo cerâmico, são utilizadas três técnicas segundo Ingridi (WANDERLEY, 2006 p. 43): a monoqueima, processo em que queima-se a massa argilosa junto ao esmalte a aproximadamente 1000 °C, a biqueima processo em que é queimado apenas o esmalte, pois a base teria sido previamente queimada e uma terceira queima, a qual permite a obtenção de efeitos especiais como pinturas metálicas e alto relevo, o que não seria possível de conseguir com temperaturas muito elevadas.

4.2 OS VIDRADOS

Os vidrados que recobrem os azulejos consistem em uma camada de vidro desenvolvida a partir da queima das matérias-primas sobre a placa cerâmica, seja ela previamente queimada (no caso da biqueima ou de uma terceira queima) ou crua (no caso da monoqueima). Os vidrados são compostos basicamente por sílica adicionada a outros elementos que atuam como estabilizadores das cargas eletrostáticas e materiais pigmentantes. Algumas vezes, quando é necessário diminuir o ponto de fusão da mistura, é adicionado um material fundente (geralmente óxidos ou sais).

La composición de los vidriados suele ser básicamente silíceo, de modo que la estructura del mismo está constituida por tetraedros estructurales SiO₄ (formadores de vidrio), entre los que se enlazan otros elementos como Al, Ca, etc. que actúan de estabilizadores de las cargas electrostáticas, mientras que otros elementos aportan al color (normalmente son los da la primeira fila de transición).² (VENDRELL-SAZ, 2001)³

2 A composição dos vidrados geralmente são basicamente sílica, de modo que a estrutura do mesmo é constituída por

Os materiais pigmentares, responsáveis pela cor do vidrado, são sais ou óxidos de elementos cromóforos que podem ser adicionados à mistura de origem do vidrado. Conforme a técnica utilizada na produção da placa cerâmica e a conformação desejada, é definido o modo de aplicação do vidrado. O processo de biqueima, como o próprio nome diz, é caracterizado por duas queimas sendo que a primeira, para o biscoito, tem tempo de duração aproximado de 40 horas à temperatura de 1050 °C. Nesse caso o esmalte é aplicado após a primeira queima sendo que a segunda é realizada apenas para o esmalte à temperatura de 950 °C.

No processo de monoqueima o esmalte é aplicado na massa ainda crua e posteriormente queimadas as duas partes. Essa técnica favorece uma maior ligação entre o esmalte e a base formando uma zona de interação entre a massa cerâmica e a camada vidrada proporcionando uma maior aderência entre ambas, estabilizando mecanicamente o conjunto. Na terceira queima o esmalte é aplicado após as duas primeiras queimas com a finalidade de inserir elementos decorativos ou corrigir defeitos nas peças.

Segundo Ingrid a técnica de decoração utilizada na Osiart era a do **“baixo esmalte”** ou **“baixo vidrado”** que consiste em uma pintura feita à pincel sobre o biscoito. Não eram possíveis retoques ou arrependimentos, pois a superfície porosa absorve o esmalte com rapidez, exigindo do executor domínio da pincelada e certa habilidade. A técnica se assemelha a aquarela por utilizar a diluição em água, dessa forma, quanto mais diluído o esmalte, mais suaves eram as cores e quanto mais concentrados, maior a vivacidade das cores após a queima. (WANDERLEY, 2008 p. 68)

O emprego da monocromia azul foi influenciado tanto por fatores relacionados ao processo de produção do azulejo quanto às referências históricas da sua utilização. Segundo Wanderley, o emprego do cobalto, que produz as tonalidades azuis era mais fácil que as outras cores, como também era melhores o seu comportamento nas operações de queima (WANDERLEY 2008 p. 17). Essas características contribuíram para que sua utilização ganhasse popularidade e caracterizasse um estilo de produção realizada em Portugal no século XVII. As composições de Paulo Rossi Osir assim como as de Portinari para os painéis do MES obedeceram também ao padrão da monocromia azul, o que pode ser interpretado como uma referência a um determinado processo produtivo do período colonial.

No século XVIII foi um período de grande exportação dos produtos portugueses para o Brasil.

tetraedros estruturais de SiO₄ (formadores de vidro), entre os que se vinculam outros elementos como Al, Ca, etc. que atuam como estabilizadores das cargas eletrostáticas, enquanto os outros elementos fornecem a cor (normalmente são os da primeira linha de transição).

3 In: El Estudio y la Conservación da la Cerámica Decorada em Arquitectura. ICCROM: 2001/ 2002.

Portugal proporcionou à colônia um grande aumento no seu patrimônio artístico e, portanto, a presença da azulejaria portuguesa no Brasil foi bem significativa. Nesse período a azulejaria estava profundamente relacionada à arquitetura, tornava-se indispensável como elemento decorativo. No Brasil encontrou grande aceitação, pois, nessa época, havia uma escassez de materiais de revestimento externo e uma grande dificuldade na conservação e impermeabilização das fachadas devido ao clima quente e úmido das regiões litorâneas. O “azulejo de fachada” surgiu, portanto no Brasil, quando ainda não era utilizado em Portugal. (WANDERLEY, 2008 p, 21)

Segundo Ingridi, a atribuição aos construtores brasileiros pela criação ou inovação do uso de azulejos como revestimento para fachadas, encontra certa polêmica entre os estudiosos. A autora afirma que Santos Simões, historiador português, afirma categoricamente que essa é uma invenção brasileira enquanto os especialistas brasileiros, Dora Alcântra e Mário Barata atribuem essa invenção aos portugueses. (WANDERLEY, 2008, p. 23)

4.3 COMPORTAMENTO DOS MATERIAIS

Se tratando de um material composto, a vulnerabilidade do conjunto é condicionada pela camada mais propensa a deterioração. No caso do azulejo, as duas camadas são compostas por minerais silicatos, sendo uma camada vitrificada e outra cristalina, que passaram por processos de queima se tornando matérias inertes. Dessa forma o conjunto apresenta uma boa resistência ao ataque químico e aos fatores ambientais como temperatura e umidade.

Segundo Vandrell-Saz, condições particulares e composições específicas do corpo vítreo podem condicionar fortemente a estabilidade química do conjunto, como por exemplo:

Os vidrados alcalinos têm uma maior tendência a desvitrificação que os ácidos, e isso leva a uma perda de brilho da superfície e finalmente, à paulatina perda da camada vítrea por alteração da mesma. (VANDRELL-SAZ, 2001)

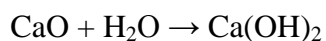
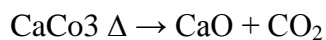
O autor afirma ainda que a durabilidade da cerâmica decorada na arquitetura está mais condicionada ao funcionamento do próprio sistema da edificação que pela natureza dos produtos cerâmicos. Dessa forma, a presença de sais solúveis em circulação no interior da alvenaria de suporte é, muitas vezes, desastrosa para a conservação da azulejaria. Outro fator que pode

apresentar perdas significantes na camada vítrea é a acumulação de matéria orgânica em alguns pontos pelo mau funcionamento dos sistemas de escoamento das águas da chuva.

Salvo os problemas relacionados a edificação as patologias presentes em painéis de azulejos podem ser divididas entre aquelas que afetam o suporte cerâmico e aquelas que afetam a camada vítrea. Ambas podem ter causas diversas e devem ser estudadas separadamente.

A degradação do corpo cerâmico se dá através da perda de material da mesma, este fator implica a existência de tensões internas que causam a perda seja grão a grão ou em fragmentos. Este fenômeno pode ter diversas causas entre as quais se destacam :

- a) A existência de grãos de carbonato de cálcio (CaCO_3) que durante a queima se transforma em óxido de cálcio (CaO) mas não chegam a reagir completamente. Depois da queima, o óxido de cálcio se hidrata para formar hidróxido de cálcio (Ca(OH)_2) e libera CO_2 .



Este processo é expansivo e os grãos afetados aumentam de volume. Desta forma os grãos que se encontram perto da superfície podem fraturá-la e se desprender do corpo cerâmico

- b) A presença de restos de argila que não reagiram completamente faz com que estas, em contato com meio úmido, absorvam moléculas de água, expandindo o seu volume. O que produz tensões no corpo cerâmico podendo fraturá-lo.
- c) A cristalização de sais solúveis no interior dos poros do corpo cerâmico pode causar tensões por pressão da cristalização. Os sais penetram nos poros cerâmicos transportados pela água e se cristalizam quando esta entra em processo de evaporação.

Todavia, é importante lembrar que o processo de degradação do material cerâmico está fortemente relacionado ao funcionamento do edifício no qual está instalado. Dependendo do local onde estão instalados os azulejos pode haver um maior ou menor contato destes com umidade, o que causa aumento da vulnerabilidade do material aos agentes de degradação, como explicitado acima. Podem ocorrer diversos fenômenos de degradação ao mesmo tempo fazendo com que os danos sejam agravados e os materiais se deteriorem rapidamente apresentando uma perda de volume significativa. Alguns processos de deterioração do corpo cerâmico associam-se inevitavelmente a perda do vidrado.

Além da deterioração do vidrado por meio da perda do suporte cerâmico, a camada vítrea pode

ser degradada por outros fatores sem que necessariamente o substrato cerâmico seja afetado. As principais causas de degradação do vidrado, que não se relacionam aos danos no biscoito, estão relacionadas a falta de aderência entre o corpo vítreo e o corpo cerâmico: o diferente comportamento térmico de uma camada e outra resulta na formação de uma interface, que pode dar acesso a circulação de umidade no local, favorecendo a cristalização de sais e a proliferação de microorganismos. Esses danos, por sua vez, podem resultar desde uma alteração no acabamento superficial, alterando sua cor e textura, a uma perda significativa desta camada.

5 INTERVENÇÕES ANTERIORES

Nos registros do IPHAN foi encontrada documentação referente a três intervenções anteriores no objeto de estudo: data-se de 1978, 1988 e 2005. A documentação encontra-se incompleta por não apresentar relatório final das restaurações do painel. Dessa forma foi possível saber o que foi feito, mas pouco se sabe sobre a metodologia e materiais utilizados além de todo o processo técnico de recuperação. As intervenções realizadas em 2005 foram documentadas em relatório final ao qual o acesso foi permitido pelo técnico responsável pela restauração.

A documentação da obra deve ser tomada como referencia para os trabalhos de conservação e restauração a serem aplicados. É de extrema importância para o profissional da conservação e restauração ter acesso à documentação completa da obra, inclusive aos documentos detalhados do que foi realizado nas intervenções anteriores. Tendo acesso a esses documentos o conservador-restaurador toma conhecimento dos problemas que a obra apresentava quando foi restaurada e quais as técnicas e materiais foram utilizados para solucionar os problemas.

5.1 INTERVENÇÕES EM 1978

As primeiras documentações de obras de restauração datam de 1978, porém não se sabe ao certo se essas foram as primeiras intervenções realizadas no painel. De acordo com documentação fotográfica encontrada nos arquivos referentes a essa restauração, foram realizadas intervenções anteriores a essa data. As fotografias são relacionadas a identificação dos danos presentes na obra em estudo e em uma delas há uma inscrição a tinta identificando a presença de uma intervenção anterior inadequada na qual novas peças realizadas omitiam características das peças originais, porém não foram encontrados quaisquer registros relacionados a essa intervenção. (FIG. 13)

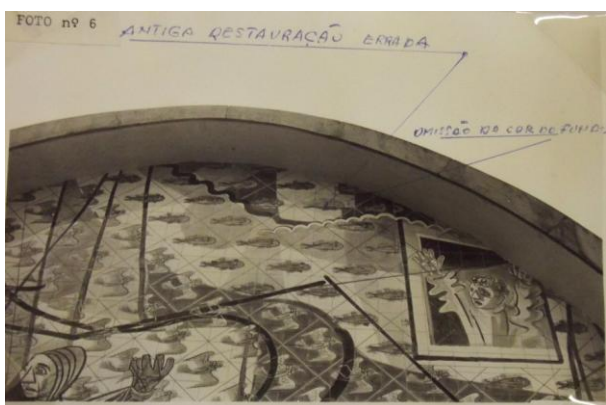


FIGURA 13: “Antiga restauração errada”

Fonte: CERRI, Gianfranco Cavedonni. Projeto para a restauração dos elementos estilísticos da Igreja São Francisco de Assis Pampulha. Belo Horizonte, 18 de Maio de 1986. Disponível nos arquivos do IPHAN

Além desse documento, há registrada, no “*Projeto para a restauração dos elementos artísticos da Igreja São Francisco de Assis da Pampulha*” datado de 1986, a ocorrência de uma intervenção anterior detectada pelo Professor Gianfranco Cavedoni Cerri, autor do projeto: “Em intervenção anterior, ocorreu um tipo de restauração, executada em técnica diferente da original, omitindo-se inclusive a cor original do fundo.” (CERRI, 1986)

Na década de 70, época em que era cogitada a necessidade de uma terceira obra de restauração da Igreja, o painel de azulejos da fachada externa apresentava aproximadamente 30 azulejos desprendidos. De acordo com o Professor Gianfranco Cavedoni Cerri, os desprendimentos ocorriam devido às “contínuas infiltrações de água pluvial e ação do calor com consequentes contrações e dilatações”.

Ao tomar conhecimento da necessidade da restauração, a então diretora da Escola de Belas Artes da Universidade Federal de Minas Gerais, Beatriz Coelho, enviou um ofício ao IPHAN explicitando o interesse da escola em cooperar na recuperação do painel com a colaboração do professor da disciplina de azulejaria Gianfranco Cavedoni Cerri.⁷ Em resposta, o IPHAN envia um ofício à diretora da Escola de Belas Artes autorizando a restauração do painel⁸.

Apesar de constar nos registros do *Inventário do Patrimônio Cultural da Arquidiocese de Belo Horizonte*, a participação do CECOR nessa intervenção, não há relação alguma entre esse órgão e as obras realizadas nesse período. Como ressaltado anteriormente, a intervenção foi realizada por Gianfranco Cavedonni, professor da disciplina de azulejaria da Escola de Belas Artes da UFMG e não houve participação do CECOR, pois este órgão foi fundado em 1980.

Em 1978 as obras de restauração são iniciadas. O professor Gianfranco Cavedoni optou por realizar uma restauração parcial, utilizando uma técnica de fixação que o mesmo denominou como “fixação preventiva”. A técnica de fixação utilizada tratava-se de uma injeção de resinas E colocação de pinos plásticos através de pequenos orifícios realizados previamente nos rejuntas.

Em junho do mesmo ano, as obras de restauração do painel foram concluídas. A restauração apresentou um excelente resultado de acordo com ofício enviado ao Diretor Geral do IPHAN.⁹ Ainda neste mesmo ofício há registros de que o todo o trabalho foi documentado com fotos em cores, porém não foi encontrada nenhuma documentação fotográfica nos registros do IPHAN.

⁷ Ver anexo 4

⁸ Ver anexo 5

⁹ Ver Anexo 6

5.2 INTERVENÇÕES EM 1988

Apesar de a restauração parcial ter resolvido aparentemente os problemas de desprendimento dos azulejos, os agentes de degradação continuavam a agir sobre o painel e conseqüentemente os mesmos danos continuaram a se apresentar. Assim, em 1980 foi reconhecida a necessidade de uma nova restauração e, dessa vez seriam necessárias intervenções mais profundas que viessem a solucionar os problemas de desprendimento do painel.

Em ofício enviado ao IPHAN pelo pároco da Paróquia Nossa Senhora da Divina Providência, Padre Geraldo Dias, os azulejos do painel estavam caindo aos poucos, ameaçando que a obra se perdesse por completo. Alguns dos azulejos que se desprenderam estavam sob a guarda do pároco.

Novamente o professor Giofranco Cavedoni Cerri foi o responsável por coordenar as obras de restauração do painel. No documento “Projeto para a restauração dos elementos artísticos da Igreja São Francisco de Assis da Pampulha” (CERRI, 1986) o professor propõe:

1. A confecção dos 14 azulejos perdidos de acordo com a técnica original e sua conseqüente fixação;
2. Aplicação de técnica preventiva de segurança por meio de fitas adesivas especiais para evitar eventuais quedas das peças desprendidas em toda a extensão do painel;
3. Fixação das peças soltas a partir da técnica utilizada na restauração anterior, tal procedimento deveria ser aplicado em toda a extensão do painel fixando também os azulejos protegidos previamente por fita adesiva e evitando novos desprendimentos.
4. Aplicação do rejuntamento e limpeza total do painel.

As intervenções realizadas foram pautadas nesse projeto e apresentaram bons resultados. Porém a técnica de fixação utilizada tornou-se visível com o passar do tempo. A resina aplicada escorreu pelo painel e seus resíduos oxidaram deixando manchas amareladas em algumas áreas.

Ainda na restauração de 1988 atentou-se para a necessidade de rebaixamento do jardim que cobria as duas primeiras fileiras de azulejos da base do painel. A realização dessa intervenção, portanto, só viria a acontecer em 1992. (FIG. 14)



FIGURA 14: Aterramento das duas primeiras fileiras de azulejo

Fonte: CERRI, Gianfranco Cavedonni. Projeto para a restauração dos elementos estilísticos da Igreja São Francisco de Assis Pampulha. Belo Horizonte, 18 de Maio de 1986. Disponível nos arquivos do IPHAN

5.3 INTERVENÇÕES EM 2005

Diferentemente das duas intervenções anteriores, as documentações referentes as intervenções realizadas em 2005 encontram-se em maior quantidade nos arquivos do IPHAN. O relatório final dessa intervenção foi cedido pelo técnico responsável pela restauração, Wagner Matias. A presença da documentação possibilitou uma análise mais apurada do trabalho realizado nesse período tornando possível o conhecimento dos materiais e técnicas utilizadas pelos restauradores. Para o trabalho do conservador-restaurador é de extrema importância que se tenha acesso aos registros das intervenções realizadas em uma obra, pois seu estado de conservação depende, dentre outros fatores, dos procedimentos adotados pelos profissionais responsáveis pelas restaurações anteriores.

De acordo com dados coletados no Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (IPHAN) e Instituto Estadual do Patrimônio Histórico e Artístico de Minas Gerais (IEPHA) as últimas obras de recuperação da igreja foram realizadas em 2004/2005 sob a coordenação da Fundação Roberto Marinho, seguindo as recomendações do diagnóstico elaborado pela empresa Recuperação serviços de Engenharia Ltda. O levantamento do estado de conservação das obras de arte do monumento foi realizado pelas empresas *Mário Mendonça Consultoria e Projetos de Restauração*, esse documento respaldou as soluções adotadas pelos restauradores da construtora *Biapó*. De acordo com o levantamento do estado de conservação as degradações apresentadas no painel estavam ligadas, sobretudo, à circulação de umidade na alvenaria.

5.3.1 Levantamento do estado de conservação

De acordo com as *Especificações Técnicas para as Obras de Restauração da Igreja São Francisco de Assis* pela empresa Mário Mendonça Consultoria e Projetos de Restauração, o painel de azulejos instalado na fachada dos fundos, quando observado à distância, aparentava estar em boas condições de conservação, porém, com um olhar mais atento, puderam ser observadas degradações já em curso em maior ou menor escala, ligadas, sobretudo, à circulação da umidade na alvenaria. A degradação se manifestava pelo desprendimento do vidro em forma de bolhas seguido da quebra das mesmas e consequente perda do vidro. Tal processo de degradação foi atribuído a dois fenômenos: cristalização de sais sobre a superfície vitrificada e desenvolvimento de algas sob a superfície vitrificada.

Foram observadas também duas grandes trincas que acompanham o desenho da parábola da cobertura da nave, essas trincas danificaram alguns azulejos de maneira expressiva.

Além dos fenômenos de degradação intrínsecos à obra haviam também outros danos causados por intervenções anteriores:

“Tendo sofrido intervenções anteriores, todo o painel foi fixado através da aplicação de adesivos de poliéster ao substrato, fato este comprovado no local com a abertura de pequenos furos no rejunte para introdução do adesivo. Provavelmente por tratar-se de uma resina de poliéster que num primeiro momento apresentava-se transparente (resina cristal), com o passar do tempo e as ações dos raios ultra violetas alteraram seu cromatismo, escurecendo as áreas escorridas tornando-as nítidas quando o painel é observado mais de perto.” (MENDONÇA, 2004)

Foram também detectadas degradações de naturezas diversas como sujidades, perdas nas chacotas, trincas e vegetação entranhada.

5.3.2 Recomendações das intervenções de restauração

Enumerados os danos encontrados no painel, foram feitas recomendações dos procedimentos de restauro ainda nas especificações técnicas de Mário Mendonça.

5.3.2.1 Infra-Estrutura

Inicialmente, foram feitas especificações para a montagem da infra-estrutura necessária para a realização dos serviços de conservação e restauro dos painéis:

“(…) para o painel externo faz-se necessário criar plataforma de trabalho sobre o jardim

existente com a utilização de tábuas de 30cm de comprimento e 4 cm de espessura estruturadas por engradado de perna de pinho de 3"x3". Sobre esta plataforma será montada estrutura de andaimes, do tipo fachadeiro convenientemente entroncadas por sistema de tubo/braçadeira no perímetro das parábolas que formam as coberturas (...). Sobre os andaimes serão instaladas plataformas de trabalho com no mínimo 90cm de largura e a cada 2 metros de altura. Na área deverá ser prevista a instalação elétrica fixada diretamente sobre os andaimes com uma quantidade mínima de 5 tomadas e 10 pontos de iluminação que deverão ser móveis para atender a necessidade do restauro." (MENDONÇA, 2004)

5.3.2.2 Limpeza química e mecânica

Nas recomendações para a limpeza química e mecânica da obra foi sugerido que todo o painel fosse lavado com água corrente sem pressão com uma mistura de detergente neutro do tipo Dertec 7 variando a proporção entre 1/10 a 1/50. Foi recomendado que todo o painel fosse escovado com cerdas de nylon principalmente nos rejuntas e áreas baixas ou próximas às parábolas da cobertura.

Para a remoção de sujidades mais aderidas foi recomendado o uso de escovas odontológicas e para a eliminação de fungos e musgos a aplicação de uma solução de hipoclorito de sódio e Desogen. Para a remoção de incrustações salinas foram propostas duas alternativas: a primeira utilizando-se da metodologia aplicada para a restauração do Claustro de Santa Clara, na cidade de Nápolis onde foram utilizados emplastros de carbonato de amônia adicionado a uma baixa percentagem de ETDA. Para a proteção das áreas com perda de esmalte deve-se utilizar papel japonês e resina acrílica do tipo Primal AC33 da Room and Hass. A segunda alternativa para a dissolução de incrustações mais resistentes foi a aplicação de compressas de algodão embebido em água destilada adicionada a um elemento que neutralizaria o sal. Tal elemento deveria ser identificado por exames em laboratório. O algodão deveria ser embebido três vezes por dia e ao final de três dias deveria ser trocado.

Durante a limpeza foi recomendado que todo o painel fosse percutido com um martelo de borracha para a detecção de "sons ocos" que caracterizam áreas de descolamento do substrato. Caso fossem detectadas, foi recomendada a injeção de *Primal Ac33* adicionado a carbonato de cálcio com carga e o excesso deveria ser removido com álcool isopropílico.

Para a remoção da resina solidificada foi recomendado o uso de bisturis cirúrgicos, porém se fosse detectado ranhuras no vidro devido ao procedimento, este deveria ser interrompido imediatamente visto que arranhões no vidro poderiam possibilitar a futura entrada de elementos nocivos. Outra solução recomendada para a remoção da resina foi a verificação do tipo de resina utilizado a partir do contato com a empresa contratada na época da restauração anterior para identificar o tipo de solvente a ser utilizado na sua remoção. Assim, recomenda-se que o solvente seja aplicado com o *suob* e posteriormente aplicado o *Varsol*.

Para a remoção das colônias de algas, recomendou-se o uso, repetidas vezes de solução de água e *Preventol*.

5.3.2.3 *Reparo da falta de adesão entre o vidro e o biscoito*

Após as recomendações feitas para a devida limpeza do painel, foram feitas recomendações para reparar a falta de adesão entre o vidro e o biscoito, dano provocado devido a presença de algas sob o vidro ou cristais de sais sobre o vidro. Assim, foi recomendada a aplicação da Silano da Wacker BS 44 em seringas hipodérmicas entre o vidro e o biscoito repetidas vezes. Para destacamentos maiores foi recomendada a utilização de carga inerte (como Sílica), que também pode ser usada para estucar bordas destacadas das escamações.

5.3.2.4 *Retirada das próteses inadequadas*

Para a retirada de próteses inadequadas confeccionadas nas restaurações anteriores foi sugerido a utilização de bisturi cirúrgico, espátulas odontológicas e *Drill* de baixa rotação. Após o processo de retirada devem ser confeccionadas novas próteses, para isso foi sugerido que fossem feitos moldes em madeira balsa ou papel cartão e posterior execução em resina de poliéster com carga de aerosil/ carbonato de cálcio devendo ser vertida no interior da forma até a espessura do azulejo. As próteses deveriam ser executadas preliminarmente visto que deve-se ter um cuidado com a viscosidade da resina. Após secas, as próteses deveriam ser deformadas e lixadas e reintegradas à peça restaurada utilizando-se *paraloid B72* solvido de 3 a 5 % em xileno e pigmento.

5.3.2.5 *Reintegração Cromática*

Para a reintegração cromática foram sugeridas duas alternativas: a primeira referia-se a uma reintegração neutra, ou seja, aplicação de um tom neutro. A segunda referia-se a uma reintegração cromática ou imitativa, essa deve ser executada com aquarela ou verniz acrílico (*paraloid B 72*) devidamente pigmentado.

5.3.2.6 Execução das emendas

Para a execução das emendas nas peças trincadas foram recomendadas duas alternativas: na primeira as peças danificadas deveriam ser retiradas cuidadosamente com espátulas para o trabalho em bancada. Foram sugeridas que as peças fossem lixadas com um *Drill* de baixa rotação. Para a colagem das peças recomendou-se a aplicação de resina de poliéster (*araldite*) nas bordas e a utilização de tiras de borracha para a união entre as peças fragmentadas. A segunda alternativa tratava-se da colagem das trincas com as peças no local. Assim, foi proposto que as trincas fossem escarificadas para então receberem resina acrílica (*Primal*) pré pigmentada na cor da área a ser reintegrada, com carga inerte. Para o brilho do vidro foi sugerida a utilização de pasta automotiva de polimento.

Caso fosse necessária a execução de novas peças, foi recomendada a contratação de atelier especializado para seu fornecimento. Para o assentamento das novas peças, foi sugerida a utilização de argamassa na seguinte proporção: uma parte de pasta de cal, para uma parte de *pozolona* aerada e 1/10 de *Primal Ac 33*.

5.3.2.7 Execução dos rejuntas

Para execução dos rejuntas nas áreas de perda foi recomendada a utilização de argamassa hidrofóbica pigmentada na cor azul com aditivos anti fungos de coloração branca.

Ainda nas especificações técnicas para as obras de restauração da Igreja da Pampulha pela empresa Mário Mendonça Consultoria e Projetos de Restauração há ainda um apontamento sobre a necessidade de se tomar alguma providência quanto à umidade ascendente na alvenaria de suporte do painel que é um dos principais agentes de degradação da obra:

“Mesmo que a atual intervenção não contemple um estudo dos problemas de umidade da Igreja da Pampulha é nosso dever alertar para a necessidade de se fazer, em breve, uma verificação dos seus efeitos, porque essa poderosa inimiga da conservação não pode deixar de estar presente, em virtude da localização do monumento e da abundância de canteiros a sua volta. As migrações de sais solúveis que, inevitavelmente, se encontram na terra neste caso são agravadas pelo adubo de plantas com grande concentração de NO_3K ”.
(MENDONÇA, 2004)

5.3.3 Procedimentos de conservação e restauração empregados

As intervenções de conservação e restauro executadas no painel datadas de 2004/2005 foram respaldadas no projeto executivo acima apresentado. Esse documento tornou possível que a

empresa encarregada da restauração - construtora Biapó - tomasse conhecimento dos problemas existentes no painel e tivesse uma referência dos procedimentos a serem executados.

A execução dos serviços de conservação e restauro do painel em 2004/2005 foi realizada pela empresa *Construtora Biapó* sob a coordenação do Conservador-Restaurador Wagner Matias. As informações referentes aos procedimentos realizados têm como referência o relatório técnico *Manutenção e Apresentação do Painel de Azulejos* elaborado pela empresa.

5.3.3.1 Identificação e registros

Inicialmente foram feitos a identificação e registro das peças danificadas utilizando fotografias e frotagens. Essa documentação foi utilizada como referência para a elaboração do mapeamento dos danos. A partir desse levantamento a equipe optou por realizar uma intervenção mínima, visando paralisar os processos de deterioração do painel.

5.3.3.2 Limpeza mecânica e química

A primeira limpeza realizada no painel teve como objetivo remover as manchas de resina escorrida (Figura 15) Para tanto, foi aplicada Acetona P.A. como solvente com o auxílio de algodão e utilizada espátula odontológica. A segunda etapa da limpeza visava remover sujidades incrustadas como gorduras e resíduos de terra. Para este fim foi aplicado xampu industrial super ativado em regiões pontuais com o auxílio de *suobs* e escovas odontológicas retirando-se o excesso com algodão. Após esse processo, o painel foi lavado com água corrente.



FIGURA 15: Manchas de resina escorrida
Fonte: Relatório final da construtora Biapó, 2005

5.3.3.3 Exame de percussão e tratamento da falta de adesão entre o corpo cerâmico e o corpo vítreo

O procedimento seguinte tratou de detectar a presença de desprendimento nos locais onde havia

perdas e trincas realizando a percussão nessas áreas. Os campos onde foram encontrados desprendimentos foram desobstruídos com espátulas e Drill para posterior aplicação de Primal. Os resíduos do produto foram removidos com acetona.

5.3.3.4 *Tratamento das colônias de microrganismos*

Nas áreas onde foram detectada colônia de algas foram aplicadas compressas de algodão embebidas em fungicida (HTH).

5.3.3.5 *Reintegração dos rejuntas*

O tratamento dos rejuntas foi realizado utilizando rejunte colorido Portocol adicionado a solução de Primal e água destilada em proporção 1/1. Nas áreas onde haviam perdas foram obstruídos os orifícios utilizando a mistura.

5.3.3.6 *Reintegração das áreas com perdas e trincas*

As áreas que apresentavam perdas e trincas foram niveladas com massa acrílica adicionada a Primal. Nos locais onde as perdas eram maiores foi aplicado cimento branco e sobre esse a massa de nivelamento. Após a secagem da massa essas áreas foram lixadas e seladas com Paraloid B72 com o auxílio de um pincel.

5.3.3.7 *Reintegração cromática*

Para a reintegração cromática dessas áreas foi utilizada tinta específica para restauro (Maimeri).

A empresa encarregada dos serviços de conservação e restauração do painel nessa época cumpriu com as ações necessárias para a recuperação da integridade do painel. Os critérios de intervenção que nortearam o trabalho dos restauradores obedeceram ao princípio de respeito à autenticidade e mínimas intervenções. Porém nada foi feito para minimizar a ação dos agentes de degradação intrínsecos a estrutura do painel, como as umidades ascendentes na alvenaria e as trincas que acompanham o desenho da cobertura da nave. Não solucionados esses agentes de degradação, faz-se necessária a manutenção periódica do painel.

6 ESTADO DE CONSERVAÇÃO

A partir do momento que se toma conhecimento sobre os materiais constituintes da obra e como eles se comportam frente aos agentes de degradação, torna-se possível uma melhor compreensão do seu estado de conservação e suas possíveis causas de degradação. O estudo da técnica construtiva e dos materiais constituintes da obra em estudo, portanto foi um fator determinante para que os danos fossem identificados e suas causas fossem diagnosticadas.

6.1 REGISTRO FOTOGRÁFICO E MAPEAMENTO DAS PATOLOGIAS

O principal objetivo da documentação fotográfica e do mapeamento das patologias é garantir que as informações referentes ao estado de conservação atual da obra fiquem registrados para pautarem tomadas de decisão em um tratamento posterior. Os mapeamentos podem ser vistos no ANEXO 2 e ANEXO 3

6.2 IDENTIFICAÇÃO DOS DANOS E AGENTES DE DEGRADAÇÃO

Para que pudessem ser identificados os danos e seus possíveis agentes de degradação, faz-se necessário o conhecimento relativo à natureza dos materiais constituintes da obra e suas formas mais comuns de deterioração. Através dessa pesquisa foi possível identificar que a maioria das degradações presentes no painel atualmente estão relacionadas, em primeiro lugar ao funcionamento da edificação na qual está instalado, em segundo lugar à ação da umidade além de apresentar outros danos causados por intervenções inadequadas e danos provavelmente relacionados às características de degradação intrínsecas aos azulejos.

6.2.1 Trincas

Na área correspondente à curva mais alta foram identificadas duas grandes trincas nos azulejos acompanhando a estrutura arquitetônica (FIG. 16). A ação das dilatações e contrações sofrida pela estrutura de concreto armado causa tensões nos azulejos fragilizando a sua estrutura. Aliado a pouca eficiência das argamassas utilizadas no assentamento e as variações climáticas, estas tensões provocadas pela estrutura da edificação contribuem também para o desprendimento do azulejo da alvenaria. Essas trincas apresentam reintegrações anteriores que estão sujeitas a mesma

tensão sofrida pelos azulejos e, levando em consideração que a consolidação do suporte foi realizada com um material diferente do original, estas correm o risco de se perder.



FIGURA 16: Fotografia do painel com marcações das regiões das trincas em vermelho

Fonte: Arquivo pessoal, Janeiro 2012

A ocorrência de trincas pode ser observada também em outros pontos do painel, porém com menor frequência. Algumas apresentam reintegração, em outras a reintegração já se desfez. Existem ainda outras trincas que não apresentam qualquer sinal de reintegração, o que pode indicar que estas últimas apareceram após a restauração de 2005.



FIGURA 17 - Detalhe do painel: Trinca no azulejo Q 63

Fonte: Arquivo pessoal, Novembro de 2012



FIGURA 18 – Detalhe do painel:Trinca no azulejo B 54

Fonte: Arquivo Pessoal, Novembro de 2012

A trinca só é possível de ser observada a olho nu quando interfere na camada vítrea, mas, sua origem pode ser localizada tanto no próprio vidrado, quanto estar relacionada a tensões no corpo cerâmico, que poderão refletir externamente.

6.2.2 Intervenções inadequadas

Outro grande problema são intervenções de conservação e restauração aplicadas de maneira inadequada. Algumas peças apresentam intervenções que estão se desprendendo, o que é provocado pela utilização de materiais incompatíveis com as necessidades do painel. (FIG.19) Em outras peças, principalmente as que apresentam perda de material cerâmico, há reintegrações cromáticas sobre o baixo relevo das perdas, ou seja, a reintegração cromática foi realizada sem um nivelamento prévio do suporte. (FIG. 20)



FIGURA 19– Detalhe do painel: intervenção inadequada.

A intervenção está se desprendendo (azulejo A 76)

Fonte: Arquivo pessoal, Novembro 2012

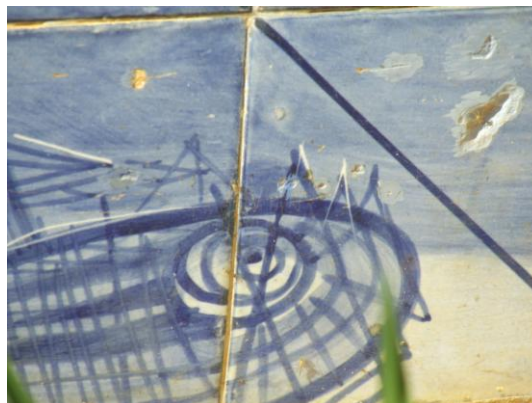


FIGURA 20 – Detalhe do painel: intervenção inadequada (azulejo A 144)

Fonte: Arquivo pessoal, Novembro 2012

6.2.3 Perda de material cerâmico

Outro dano diagnosticado foi a perda de material cerâmico em alguns pontos do painel. Nos azulejos da base do painel, podem ser observadas pequenas marcas que se repetem com grande frequência. Como as duas primeiras fileiras de azulejos da base permaneceram aterradas¹⁰ pelo jardim durante um longo período, é bem possível que essas perdas sejam relacionadas a danos de origem mecânica causados pelo manuseio de ferramentas de jardinagem (FIG. 21).



FIGURA 21 –

Detalhe do painel: pequenas marcas de dano mecânico

¹⁰ O rebaixamento do jardim foi feito em 1992.



FIGURA 22 – Detalhe do painel: azulejo (O 90) com perda de camada cerâmica

Há também outros azulejos, em pontos aleatórios do painel, que apresentam esses mesmos danos que, possivelmente, são provenientes de reações intrínsecas às peças potencializadas pelas ações da umidade e temperatura. É importante lembrar que a perda de material cerâmico, implica na perda da camada vitrificada. (FIGURA 22)

6.2.4 Perda de material vítreo e ataque de microorganismos

As perdas de material vítreo que não se relacionam ao corpo cerâmico, estão relacionadas a presença de microorganismos. Alguns pontos, localizados principalmente na base do painel apresentam manchas, alteração no brilho e textura ou até mesmo sua perda total. (FIG. 23)

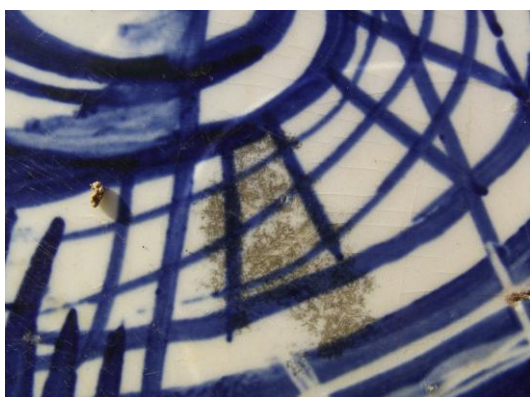


FIGURA 23 – Detalhe do azulejo (A36): Proliferação de microorganismos

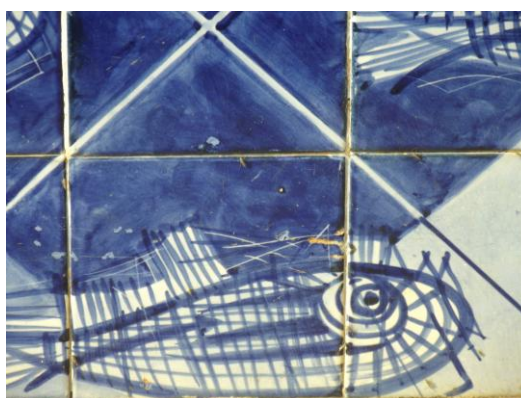


FIGURA 24 – Detalhe do painel: Perda da camada vítrea no azulejo (A 124)

6.3 IDENTIFICAÇÃO DOS FATORES DE RISCO

O estado de conservação de uma obra de arte está relacionado a diversos fatores que podem contribuir para a sua deterioração. Estes fatores podem ser intrínsecos a obra, ou seja, acontecem pelo desgaste físico e químico de seus materiais constituintes, como também podem ser extrínsecos, que se relacionam aos agentes de degradação ambientais como clima, radiação solar, ataque biológico, desastres naturais e ação humana. Esses agentes de degradação podem desencadear e acelerar o processo natural de degradação das obras.

Para a identificação dos danos e seus possíveis agentes de degradação, devem ser considerados dois fatores fundamentais: a) A obra se encontra em ambiente externo e, dessa forma, não é possível sistematizar metodologias para o controle climático; b) Se tratando de um painel de azulejos deve-se lembrar que está integrado à edificação e, portanto, está sujeito a degradações que se relacionam ao funcionamento desta.

Com base nas informações apresentadas nos itens acima, foram identificados os principais fatores que apresentam riscos que poderão contribuir para a degradação do painel em estudo. Os fatores de risco foram divididos em duas categorias: a primeira categoria trata dos fatores relacionados ao ambiente em que o painel está instalado, a segunda categoria trata dos fatores relacionados às reações intrínsecas aos materiais constituintes da obra.

Na primeira categoria podem ser enumerados fatores de risco como:

Risco 1: Funcionamento da edificação no qual o painel se encontra instalado. Como dito anteriormente, a edificação apresenta problemas em sua estrutura, os quais contribuem para a incidência de trincas nas áreas que correspondem às adjacências da maior curva. Associado a um mau funcionamento das argamassas de assentamento, essa movimentação do suporte pode acarretar o desprendimento do azulejo.

Risco 2: Umidade. Os principais problemas que se relacionam a umidade no painel têm suas origens na água que ascende dos jardins ao painel por capilaridade. Isso pode ser comprovado pelo grande número de azulejos na base que apresentam incidência de ataque de microorganismos. Além disso a umidade ambiente favorece a incidência de craquelês sobre o vidro, o que poderá contribuir para a ocorrência de sais sob a camada vítrea e incidência de ataque de microorganismos. Vale lembrar que a igreja está situada às margens da lagoa da Pampulha e, portanto, a região

apresenta uma maior umidade relativa.

Risco 3: Variações de temperatura. Interferem na estrutura do painel contribuindo para as contrações e dilatações do concreto armado, o que implica nos danos citados nos **riscos de funcionamento da edificação**. Além da movimentação do suporte onde estão aplicados os azulejos, a variação da temperatura associada à umidade, pode favorecer a incidência de craquelês na camada vítrea.

Quanto aos fatores que podem apresentar algum risco a conservação da obra que se relacionam às reações intrínsecas, se destaca:

Risco 5: Falha de produção. Quando o azulejo apresenta alguma falha na sua produção ou na aplicação da decoração, a sua estabilidade está comprometida. Foram observados em alguns azulejos pontos em que a camada vítrea não havia aderido completamente à camada cerâmica. O que pode indicar um risco. Esses fenômenos podem favorecer a entrada de umidade e a cristalização de sais no interior do azulejo, além da proliferação de microorganismos.

É importante lembrar que os fatores externos, potencializam os fatores que se relacionam às reações inerentes à produção do material.

7. CONSIDERAÇÕES FINAIS

As investigações demarcadas nessa pesquisa contemplaram a natureza do objeto de estudo em suas características históricas e estéticas. Essa pesquisa, por sua vez, possibilitou o reconhecimento da sua materialidade, e a compreensão da manifestação da obra por seus meios físicos. Para o profissional da conservação-restauração, o conhecimento da obra em sua constituição física aporta informações fundamentais quanto à determinação dos seus mecanismos de degradação, que darão origem as patologias dos materiais.

Ao longo da monografia foi ressaltada a importância documentação para a conservação do patrimônio e concluiu-se que, lamentavelmente, a documentação referente aos processos das intervenções anteriores encontrada no IPHAN, apresenta-se incompleta, resultando em uma lacuna na compreensão das técnicas e materiais utilizados para fins de recuperação da sua materialidade e preservação.

A obra em estudo, apesar de ter passado por três intervenções anteriores de conservação e restauração, apresenta novamente processos de deterioração. Para a identificação das patologias e seus possíveis agentes de degradação, foi considerado dois fatores fundamentais: a) A obra se encontra em ambiente externo e, dessa forma, não é possível sistematizar metodologias para o controle climático; b) Se tratando de um painel de azulejos deve-se lembrar que está integrado à edificação e portanto, está sujeito a degradações que se relacionam ao funcionamento desta. Portanto, algumas das patologias presentes na materialidade da obra são reincidentes, pois esta continua exposta aos mesmos agentes de deterioração.

Verificou-se que os danos encontrados na obra podem ter suas origens relacionadas fatores de natureza extrínseca e intrínseca, lembrando que os fatores externos poderão desencadear reações internas no material.

O presente estudo não encerra as investigações necessárias quanto as soluções a serem adotadas visando minimizar a ação dos agentes de degradação, visto os principais danos presentes no painel, tem sua origem nos fenômenos de degradação intrínsecos a estrutura do monumento, como por exemplo, as umidades ascendentes na alvenaria e as trincas que acompanham o desenho da cobertura. Enquanto não forem solucionados os problemas relacionados a estrutura do monumento, faz-se necessária a manutenção periódica do painel.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ALMEIDA, Shari Carneiro de. *Caracterização material e conservação e restauro de um painel de azulejos do séc. XVII do Ecomuseu do Seixal, Portugal*. FCT, Portugal, 2001.

BÍBLIA. Português. A Bíblia: tradução ecumênica. São Paulo: Paulinas, 2002.

CARSALADE, Flávio de Lemos. Pampulha como ícone de Belo Horizonte. In: *Igreja da Pampulha: restauro e reflexões*. Rio de Janeiro: Fundação Roberto Marinho, 2006.

FARIAS, Agnaldo. Portinari na Pampulha: *Uma singular Síntese entre Arte e Arquitetura*. In: *Igreja da Pampulha: restauro e reflexões*. Rio de Janeiro: Fundação Roberto Marinho, 2006.

INVENTÁRIO DO PATRIMÔNIO CULTURAL. Arquidiocese de Belo Horizonte: Igreja São Francisco de Assis – Pampulha. Coordenação: Luiz Gonzaga Teixeira; Mônica Eustáquio Fonseca. Belo Horizonte: PUC Minas, 2003

LE GOFF, Jacques. São Francisco de Assis. 7 ed. Rio de Janeiro: Record, 2005.

PINTO JÚNIOR, Rafael Alves. *Ornamentação modernista: a azulejaria de Portinari na Igreja da Pampulha*. FAUUSP, São Paulo 2008.

PINTO JÚNIOR, Rafael Alves. *A azulejaria de Portinari na arquitetura modernista no Brasil das décadas de 1930 e 1940*. FAUUSP, 2008

TEIXEIRA, Luiz Gonzaga. *Igreja São Francisco de Assis – Pampulha: guia do visitante*. Belo Horizonte: Puc Minas, 2008.

TINOCO, Jorge Eduardo Lucena. *Restaurações de azulejos: recomendações básicas*. Olinda, 2007

VENDRELL- SAZ, Marius. *Cerâmica decorada na arquitetura: degradación, patologias e investigación aplicada*. In: 19º El Estúdio y la Conservación de la Cerâmica Decorada em la Arquitectura. ICCROM, Roma 2003.

VIVAS, Rodrigo. Por uma história da arte em Belo Horizonte: Artistas, exposições e salões de arte. Belo Horizonte. C/ Arte, 2012.

WANDERLEY, Ingridi Moura, SCHIERI, Eduvaldo Paulo. *Azulejo* – revestimento cerâmico em áreas externas. São Paulo, 2005

WANDERLEY, Ingridi Moura. *Azulejo na Arquitetura brasileira: os painéis de Athos Bulcão*. USP, 2006

FONTES PRIMÁRIAS

BIAPÓ. Relatório: Manutenção e Apresentação do painel de azulejos. Construtora Biapó, Belo Horizonte, 2005

CERRI, Gianfranco Cavedonni. Orçamento para restauração dos elementos estilísticos da Igreja São Francisco de Assis. Belo Horizonte, 18 de Maio de 1982.

OFÍCIO da Escola de Belas Artes – UFMG ao IPHAN. Belo Horizonte, 16 de Fevereiro, 1977

OFÍCIO do IPHAN à Escola de Belas Artes – UFMG. Belo Horizonte, 11 de Maio, 1977

OFÍCIO da Escola de Belas Artes – UFMG ao IPHAN. Belo Horizonte, 29 de Junho de 1978

OFÍCIO do pároco Pe. Geraldo Dias ao IPHAN. Belo Horizonte, 20 de Novembro de 1985

MENDONÇA, Mário. Especificações técnicas para obras de restauração da Igreja da Pampulha/ BH. Belo Horizonte: IPHAN, 2004

ANEXOS

ANEXO 1

Documentação: *Inventário do Patrimônio Cultural da Arquidiocese de Belo Horizonte.*

INVENTÁRIO DO PATRIMÔNIO CULTURAL DA ARQUIDIOCESE DE BELO HORIZONTE
 PONTIFÍCIA UNIVERSIDADE CATÓLICA DE MINAS GERAIS

BENS MÓVEIS E INTEGRADOS

BH/2000-0001-0008

1. **Denominação / Edificação:** Mural da fachada posterior / Igreja de São Francisco de Assis
 2. **Paróquia:** N. Sra. da Divina Providência 3. **Reg. Episc. / Forania:** N. Sra. da Conceição / Santo Antônio (Pampulha)
 4. **Município:** Belo Horizonte 5. **Endereço:** Av. Otacilio Negrão de Lima, s/nº - Pampulha
 6. **Data:** c. 1944 7. **Localização:** Fachada posterior
 8. **Espécie:** Painel azulejar 9. **Mat. / Técnica:** Azulejos sobre alvenaria
 10. **Autoria:** Cândido Torquato PORTINARI
 11. **Responsável:** Pe. João de Bona Filho – Pároco

12. Descrição:
 Painel da parede posterior da igreja, composto por quatro curvas, a mais alta correspondendo à nave. Na do centro, à direita, está São Francisco de pé e de perfil, com os braços flexionados e as mãos abertas, tendo à sua frente um lobo. Ao lado, uma figura de braços levantados e expressão de espanto e, à esquerda, outra de costas, braços abertos e levantados, como que se dirigindo à anterior. Um pouco mais acima, surge figura enquadrada em janela, com os braços levantados. Na curva à direita, São Francisco sentado junto a uma árvore, com três aves à sua frente. Nos dois arcos da esquerda aparecem imagens de São Francisco de pé e de perfil, em posição de marcha, com braços para a frente, e de joelhos e mãos abaixadas. Fundo com linhas curvas em azul escuro, áreas brancas e azuis em tons *degradés* e enxadrezado com pássaros em pleno vôo e peixes, motivos que se repetem por todo o painel.

- 13. Condição de segurança:**
 Boa
 Razoável
 Ruim

- 14. Proteção legal:**
 Federal
 Estadual
 Municipal
 Nenhuma

Tombamento:
 Fed.: Processo nº 373-T/L.º B.A. /312/ f. 65 – 1/12/1947.
 Est.: Decreto nº 23.646, de 26/06/1984
 Mun.: Deliberação nº 116, do Conselho Deliberativo do Patrimônio Cultural do Município de Belo Horizonte, publicada no DOM em 21/10/2003.



- 16. Estado de conservação:**
 Excelente Bom
 Regular Ruim
 Péssimo

15. Dimensões:
 Altura ± 7,50 m Profundidade
 Largura 23,03 m Diâmetro
 Comprimento Peso

17. Análise do estado de conservação:

Apresenta avarias como trincas e quebras em azulejos, pregos nos rejuntas e sujidades de cimento e cola.

18. Histórico:

19. Intervenções :

1978 – Restauração parcial, quando aproximadamente 30 azulejos se desprenderam devido a infiltrações de água pluvial e variação de temperatura. Foi adotada técnica de fixação preventiva, executada por Gianfranco Cavedoni Cerri (CECOR/UFGM).
05/1987 – Colocação de 7 azulejos novos e fixação de azulejos soltos – SPHAN/7^o DR-MG.

20. Características técnicas:

Painel em alvenaria revestida de azulejos nas cores branca e azul, peças pintadas em baixo-vidrado com pigmentos à base de óxido de cobalto em vários tons de azul, medindo 15x15 cm, executadas no Ateliê-oficina Osirarte, com base em modelo de cartão e cozidos por I.R.F. Matarazzo, ambos de São Paulo, em 1944. Painel de aproximadamente 23 m x 7 m, irregular nas laterais e na parte superior.

21. Características estilísticas:

A composição constrói o espaço pela superposição de diferentes planos, gerando a ilusão de profundidade e de movimentação do conjunto. Denota influências expressionista e cubista, estilos que marcaram a produção do artista.

22. Características iconográficas:

Representação de episódios – os chamados milagres – da vida de São Francisco de Assis.
Nos correspondentes ao arco central, mais alto, além do episódio de São Francisco domesticando o lobo, na cidade de Gubbio, estariam, em prováveis interpretações, São Francisco, ainda jovem, em trajes civis, dirigindo-se a um leproso para beijá-lo e, ao alto, enquadrada em janela, pessoa assustada com a expulsão dos demônios, por Frei Silvestre, na cidade de Arezzo. À direita São Francisco falando a aves. À esquerda, São Francisco possivelmente diante de Santa Clara, que, ao abraçar a vida religiosa, corta simbolicamente os cabelos.

23. Referências:

SECRETARIA DO PATRIMÔNIO HISTÓRICO E ARTÍSTICO NACIONAL. *Inventário nacional de bens móveis e integrados*. Minas Gerais. Belo Horizonte: SPHAN / 13^o. SR-MG. 1987. Pró-memória/Vitae. n.1.
INSTITUTO DO PATRIMÔNIO HISTÓRICO E ARTÍSTICO NACIONAL. *Ofício n.º 1766, 18/07/1978*. Restauração do painel de azulejos na fachada posterior da Capela de São Francisco de Assis. Rio de Janeiro: IPHAN / 13^o SR-MG, 1978.
MODERNISMO: desdobramentos: marcos históricos. São Paulo: Instituto Cultural Itau, 1993. 52p. (Cadernos história da pintura no Brasil, 3)
TORRES, Marco Antônio – OFM Cap. *Proposta de estudo sobre a temática religiosa trabalhada por Portinari na Igreja de São Francisco da Pampulha/Belo Horizonte*. Belo Horizonte: [S.n.], 2002

24. Informações complementares:

A análise iconográfica dos trabalhos realizados por Portinari na Pampulha baseia-se nos episódios da vida de São Francisco – as lendas que narram seus “milagres” – fartamente descritos nos textos existentes sobre sua vida e também representados imageticamente por artistas diversos. Alguns são de fácil identificação por sua evidência, outros requerem interpretação por não apresentarem suficiente clareza, sendo, portanto, passíveis de diferentes leituras.

Sabe-se que Portinari não tinha por hábito deixar registros textuais sobre suas obras e que, se as comentou com contemporâneos com quem conviveu, estes também nada teriam registrado. É o caso das obras da Igreja da Pampulha, sobre as quais até agora nada foi encontrado na bibliografia disponível ou nos arquivos documentais do Projeto Portinari, sediado na Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro e cujas cópias foram gentilmente cedidas ao arquivo do Inventário.

O Ateliê-oficina Osirarte foi fundado em São Paulo, em 1940, por Paulo Rossi Osir, para executar os azulejos dos painéis desenhados por Portinari, para o prédio do Ministério da Educação, hoje Palácio da Cultura, no Rio de Janeiro, e para a Igreja de São Francisco de Assis, na Pampulha, em Belo Horizonte, repondo em uso revestimento arquitetônico bastante utilizado no Brasil, no período colonial. Funcionando até 1959, dele participaram, entre outros, Ernesto de Fiori, Krajcberg, Mário Zanini e Alfredo Volpi.

25. Documentação fotográfica

Fotógrafos: Neuman R. Sá, Marta Carneiro e IEPHA/MG **Filmes n.ºs. :** 01/01, 01/02

Fotogramas n.ºs. : 34 (01/01), 28,29,36 (01/02)

Data: agosto/2001

26. Levantamento: Neuman R. de Sá e Thiago M. L. Moreira

Data: 28/11/2000

27. Elaboração: Mônica E. Fonseca, Neuman R. de Sá e Thiago M. L. Moreira

Data: 11/12/2000

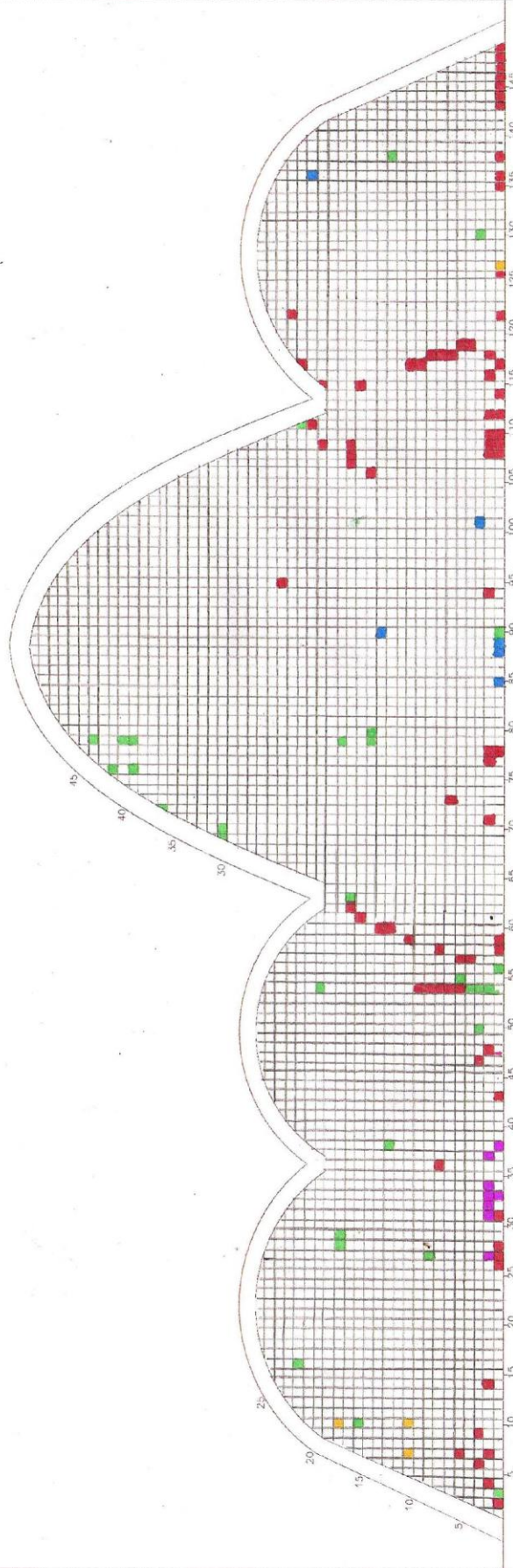
28. Revisão: Luiz Gonzaga Teixeira e Mônica Eustáquio Fonseca

Data: 12/12/2003

ANEXO 2

Mapeamento 1: Mapeamento de danos no painel de azulejos da fachada posterior

Fachada Posterior Igreja de Sao Francisco de Assis (Igreja da Pampulha— BH)



Mapeamento de danos no painel de azulejos da fachada posterior

Legenda

- Peças com perda de material vitreo
- Peças com perda de material cerâmico
- Peças com trincas
- Peças com intervenções anteriores
- Outros danos

ANEXO 3

Mapeamento II: Mapeamento das tipologias de dano.



Mapeamento das tipologias de danos



AZULEJO Q 63: TRINCA



AZULEJO D 57: REINTEGRAÇÃO INADEQUADA



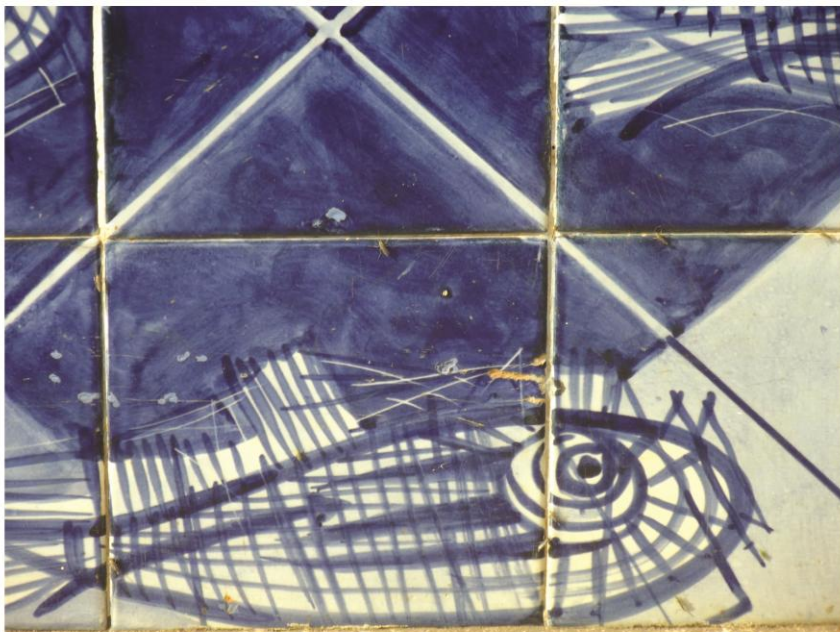
AZULEJO O 90: PERDA DO CORPO CERÂMICO



AZULEJO A36: PROLIFERAÇÃO DE MICROORGANISMOS



AZULEJO A 144: INTERVENÇÃO INADEQUADA



AZULEJO A 124: PERDA DO VIDRADO

ANEXO 4

Documentação II: Ofício da Escola de Belas Artes enviado ao IPHAN em Maio de 1977



MINISTERIO DA EDUCAÇÃO E CULTURA
UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS
ESCOLA DE BELAS ARTES
30.000 — BELO HORIZONTE — MG

OF.EBA/UFMG/133/1977.

Em 11 de maio de 1977.

Senhor Chefe:

Conforme entendimentos verbais mantidos entre esta Diretoria e V.Sa., vimos solicitar-lhe autorização para reconstituir o painel da Igreja da Pampulha, com a reposição dos azulejos danificados, através do Professor de Azulejaria desta Unidade, professor Gianfranco Cavedoni.

Sem mais, apresentamos-lhe cordiais saudações.

Beatriz Ramos de V. Coelho

Profa. Beatriz Ramos de V.Coelho
- DIRETORA -

12-0
*Autorizado pelo Of. 149,
em 11.05.77.*
[Assinatura]

Ao Exmo.Senhor
Prof.Roberto Machado Lacerda
DD.Chefe do 3º Distrito do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional
BELO HORIZONTE/

ANEXO 5

Documentação III: Ofício do IPHAN enviado à escola de Belas Artes em Maio de 1977

12-7

Of. 149/77/BHZ

11 de maio de 1977

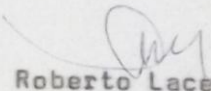
Chefe do 3º Distrito do IPHAN
/ Diretora da Escola de Belas Artes da UFMG
: recomposição de azulejos da Capela de S. Francisco.

Senhora Diretora:

Com referência ao Of.EAB/UFMG/133/77 de V.S., temos a informar que o Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, através de seu 3º Distrito, dá a autorização pedida para restauração do Painei da Capela de São Francisco da Pampulha.

Já conhecemos o trabalho do professor Gianfranco, e, agradecemos a mais esta colaboração que a UFMG presta à preservação de nossos bens culturais.

Aproveitamos da oportunidade para renovar à Vossa Senhoria os nossos protestos de elevada estima e consideração.


Roberto Lacerda
Chefe do 3º Distrito

À Exma. Sra.
Professora Beatriz Ramos de Vasconcellos Coelho
DD Diretora da Escola de Belas Artes da UFMG
Cidade Universitária - Pampulha
30.000

BELO HORIZONTE - MG

ANEXO 6

Documentação IV: Ofício da diretoria da regional do IPHAN em Belo Horizonte à diretoria geral do IPHAN no Rio de Janeiro

DF.Nº 269/78/BHZ

04.07.78.

Diretor da 6ª DR do IPHAN

Ilmº Sr. Diretor do IPHAN

Capela de São Francisco de Assis-Belo Horizonte

Senhor Diretor

Cumpr-me informar a V.Sª. que a Escola de Belas Artes de UFMG, de acordo com a 6ª Diretoria Regional- IPHAN, promoveu, com excelente resultado, a restauração do painel de azulejos de autoria de Portinari, na fachada posterior da Capela de São Francisco de Assis, na Pampulha.

Todo o trabalho foi documentado com fotos em cores, que oportunamente serão remetidos a essa Diretoria.

Gostaríamos que V.Sª. fizesse, diretamente à Escola de Belas Artes, dirigido à pessoa de sua Diretora, Beatriz Vasconcellos Coelho, o agradecimento do IPHAN, pela valiosa colaboração prestada, bem como mencionar o Prof. Gianfranco Cavedoni, ceramista, autor do trabalho.

Atenciosas saudações.

Roberto Lacerda
Diretor Regional

Ao Ilmº Sr.

Dr. Renato Soeiro

DD. Diretor Geral do IPHAN