



Honório Esteves e a Preservação do Patrimônio Artístico Nacional no Século XIX | *Tássia Christina Torres Rocha*¹

Resumo: O presente artigo destaca a importância de elaborar uma investigação acerca da consciência patrimonial no Brasil a partir da segunda metade do XIX, e a necessidade de fazer uma análise crítica da arte nesse século por intermédio das obras e pensamento do pintor mineiro Honório Esteves do Sacramento (1860-1933). Consideramos esse pintor um personagem-documento, que nos possibilitou uma percepção inicial da construção dos ideais preservacionistas em Ouro Preto. Trata-se de uma revisão historiográfica e, por isso, Hans Belting é utilizado como norteador teórico, já que o autor propõe em algumas de suas obras esse tipo de discussão. Através de artigos publicados pelo artista nos jornais da época, percebeu-se a dimensão do seu olhar crítico, sua preocupação em preservar a memória e a nítida valorização da história.

Palavras-chave: Patrimônio. Preservação. Honório Esteves

Resumen: Este artículo destaca la importancia de elaborar una investigación sobre la conciencia patrimonial en Brasil a partir de la segunda mitad del siglo XIX, y la necesidad de hacer un análisis crítico del arte en este siglo a través de las obras y el pensamiento del pintor Honório Esteves do Sacramento. 1860-1933). Consideramos a este pintor como un personaje documental, que nos permitió una percepción inicial de la construcción de ideales conservacionistas en Ouro Preto. Es una revisión historiográfica y, por lo tanto, Hans Belting se utiliza como guía teórica, ya que el autor propone en algunas de sus obras este tipo de discusión. A través de artículos publicados por el artista en los periódicos de la época, se percibió la dimensión de su ojo crítico, su preocupación por preservar la memoria y la clara apreciación de la historia.

Palabras Clave: Equidad. Preservación. Honorio Esteves

¹ Mestranda em Artes Visuais, UFRJ.



Tornou-se senso comum imaginarmos que o pensamento preservacionista no Brasil teve seu início no primeiro quartel do século XX, cujo marco fundador pode ser apontado em 1937, com a criação do Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (Sphan). Nos estudos sobre a história da arte brasileira é recorrente estabelecer que o interesse de artistas e intelectuais por produções coloniais mineiras tenha ocorrido a partir da caravana de Mário de Andrade em 1924. Essa linha historiográfica, vinculada ao movimento modernista, negligencia a existência de pesquisadores ainda no XIX interessados pela arte produzida no período colonial. Segundo eles, esses intelectuais (vinculados ao academicismo) estavam tão envolvidos com as novidades estéticas vindas da Europa que não conseguiam ter a sensibilidade de apreender nosso rico acervo.²

285

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

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

² Somente nas últimas décadas, com o pós-modernismo e a sua revisão crítica do modernismo, que o século XIX está começando a ser pensado.



Ao contrário do que afirmou Iglésias, ainda no final do XIX inúmeros escritores publicaram matérias sobre a arte colonial mineira, enaltecendo, sobretudo, o Aleijadinho. É certo que esses intelectuais não fizeram estudos tão aprofundados como veremos no século posterior. Talvez por ainda não terem uma real compreensão do que significava a arte setecentista, ficaram impossibilitados de desenvolver uma pesquisa mais detalhada. Eles entendiam a importância daquela arte, porém não a compreendiam de uma forma sistemática.³

286 Não podemos negar que, de fato, os modernistas deram importante contributo aos estudos concernentes ao conceito de patrimônio histórico e artístico em território nacional. Porém, com uma análise mais profunda percebemos a necessidade de desenvolver uma investigação dos anos precedentes desse momento até então considerado fundador. Entendendo-se que os marcos institucionais são sempre, a priori, embasados pela intensificação do debate e que representam o resultado mais imediato de um processo longo de tomada de consciência, nos cabe questionar em que ponto da história estão as sementes do discurso preservacionista.

Foram realizados levantamentos em fontes primárias, especialmente nos periódicos da segunda

³ Ouro Preto acolheu outros visitantes que, com propósito semelhante aos modernistas, deixaram registros de apreciação pelas produções artísticas mineiras do período colonial. Olavo Bilac, Emílio Rouède, Henrique Bernardeli, Coelho Neto, Alfredo Camarate e Francisco Aurélio de Figueiredo e Mello foram alguns dos que visitaram Minas Gerais em fins do XIX, e que ressaltaram a importância das obras barrocas para a história.



metade do século XIX e início do XX, na tentativa de encontrar indícios do discurso preservacionista e de sua consequência positiva em território nacional, antes das iniciativas de Rodrigo Melo Franco de Andrade, na década de 1930. Esta pesquisa se justifica, primeiramente, pelo fato de que as diferentes abordagens acerca da conservação e restauração de monumentos já eram tema de debate na Europa desde meados do XIX, e o Brasil não estava estanque a essas discussões.

É pertinente desconstruir, também, a ideia criada por essa historiografia acerca das produções artísticas oitocentistas. Tal historiografia, condicionada aos valores de sua própria época, só conseguia enxergar como genuinamente brasileira a arte do período colonial. Nesse sentido, rejeitavam de maneira incisiva as pinturas do XIX, encaradas genericamente como acadêmicas, e afirmavam que esses artistas haviam perdido a sua essência, sua brasilidade. Segundo eles, o século XIX foi marcado pela alienação e “afrancesamento” da cultura tupiniquim, uma época de “pastiche” (PEREIRA, 2001).

Essa foi, indiscutivelmente, uma das abordagens que mais dificultaram a compreensão da arte desse período. Nessa perspectiva, o presente artigo destaca a importância de elaborar uma investigação acerca da consciência patrimonial no Brasil a partir da segunda metade do XIX, e a necessidade de fazer uma análise crítica da arte nesse século – época pouco estudada com esse recorte temático e em geral relegada a análises periféricas – por intermédio das obras e pensamento do pintor mineiro Honório Esteves do Sacramento (1860-1933).

Consideramos esse pintor um personagem-documento, que nos possibilitou uma percepção inicial da construção dos ideais preservacionistas em Ouro Preto. O artista se colocou à frente do seu tempo ao criticar uma série de intervenções já realizadas ou em



fase de execução em edificações setecentistas. Por meio do seu olhar crítico foi possível perceber o respeito que ele tinha à sua cidade e a preocupação em preservar aquelas obras, que ele já encarava como parte de um acervo patrimonial.

Na tentativa de manter apuro crítico sobre as metodologias da historiografia tradicional, foi utilizado como norteador teórico dessa pesquisa Hans Belting. Em sua obra “O fim da história da arte”, o autor faz a revisão historiográfica, questionando a narrativa ortodoxa e um pretense universalismo que era recorrente nos estudos concernentes à arte.

Belting (2003) não considera “o fim da arte” ou “o fim da história da arte” a partir de uma perspectiva de extinção completa de ambas: afirma, pelo contrário, que arte e história continuam sendo produzidas. No entanto, uma mudança fundamental na construção de ambas torna impossível pensá-las como “antes”. A afirmativa, na realidade, se refere ao fim de uma determinada narrativa histórica da arte: o que chega ao fim é essa narrativa linear, e não o tema da narrativa.

Hans Belting salienta que a falsa concepção de arte define o que uma obra deveria ser, mas que dificilmente seria realizável. Ela se formaliza enquanto um ideal romântico, mas não se concretiza. A perfeição da arte encontra refúgio na obra individual, agora portadora de “aura”. Esse ideal faz emergir um verdadeiro culto às obras dos grandes mestres, que é estimulado também pelos museus, conduzindo assim mais à celebração de mitos do que à arte propriamente dita (BELTING, 2003).



Figura 1: Honório Esteves em traje de gala, 1892. FONTE: Arquivo Institucional da Superintendência de Museus e Artes Visuais, Belo Horizonte.

Essa pesquisa aborda exatamente um personagem que foi ofuscado por essa narrativa linear. Trata-se de um artista que ficou inteiramente na sombra de uma historiografia “oficial”, de cunho modernista, que usava uma abordagem de valorização apaixonada pelo período colonial, somada a uma rejeição ao XIX.

Honório Esteves do Sacramento nasceu em Santo Antônio do Leite, distrito de Ouro Preto, no dia 8 de abril de 1860. O filho do carpinteiro João Esteves do Sacramento e de Dona Francisca Maria de Jesus, era de uma família simples. Em consequência de sua origem humilde, começou a trabalhar bem novo, todavia, sem nunca deixar de estudar.⁴

Ainda no início de sua carreira, antes de ingressar na Academia Imperial de Belas Artes (AIBA), Esteves pintava algumas telas de forma empírica. Nestas obras nota-se os obstáculos do pintor ao se deparar com dificuldades relacionadas à técnica. De forma geral, observamos uma limitação em reproduzir paisagens em perspectiva mais realista, e nítidas barreiras em retratar formas anatômicas em seus retratos.

O afincado de Esteves em se tornar um grande pintor o leva para AIBA em agosto de 1883. O artista discorre que

“Cançado de tanto trabalhar, fazer letreiros nas frentes das casas, olear muitos tetos e portas, encascorados de tabatinga e colla segundo o uso antigo, resolvi pedir a assembleia de 1882 pra me mandar estudar pintura na Ex Academia das Bellas Artes do Rio de Janeiro”. (ESTEVES, 1906).

⁴ Dados constantes no Arquivo Institucional da Superintendência de Museus e Artes Visuais do Museu Mineiro (Belo Horizonte). Grande parte dessas informações estavam na caderneta pessoal de Honório, onde ele relata datas de nascimento, casamentos e mortes de membros de sua família.



Sua matrícula oficial foi efetivada em 1883 e ele se manteve na Corte no período de seis anos e meio, como beneficiário de uma pensão de responsabilidade da Província de Minas, estabelecida pela Lei nº 2.892, de 6 de novembro de 1882. Sua capacidade artística está diretamente relacionada aos grandes mestres que o pintor encontrou em seu caminho, sendo aluno de Victor Meirelles, Pedro Américo, João Zeferino da Costa e Rodolpho Amoêdo.

O empenho nas aulas de “modelo vivo” refletiu em sua sólida carreira de retratista. Lembrando que o gênero do retrato foi um dos mais requisitados aos artistas no século XIX, mesmo com o advento da fotografia. Em consequência da sua evolução técnica adquirida na AIBA, Esteves começou a receber progressivamente encomendas de retratos. A substanciar a assertiva está o fato de o artista ter franqueado ao público, logo no correr dos primeiros anos que se seguiram ao seu regresso a Ouro Preto, o ateliê de pintura de retrato a óleo – um dos principais logradouros da então capital⁵. A partir desse momento, Esteves consagra suas atenções à execução de um número significativo de *portraits*, tendo como modelos algumas proeminentes figuras da política mineira e personalidades da sociedade ouro-pretana.

⁵ Por volta de 1892, o artista instala seu ateliê de pinturas de retrato a óleo, e passa a anunciar nos jornais da época seu empreendimento, que ficava à rua do Tiradentes, 28. Como vemos nesse exemplo publicado no jornal *O Estado de Minas*: “RETRATO A ÓLEO – Pintor, formado pela Imperial Academia de Belas Artes do Rio de Janeiro, encarrega-se de pintar retratos a óleo, cópia do natural ou de fotografia. Rua Tiradentes, 28” (ESTEVES, 18 abr. 1894).



O ambiente do ateliê será também adequado para a exibição ocasional, de forma mais íntima, de pequenos estudos de paisagem realizados ao ar livre – gênero praticado com igual intensidade. Importante mencionar que, diante dessa competência, o artista foi convocado para expor quarenta e seis telas na Exposição de Saint Louis em 1904, nos Estados Unidos. Foi o pintor brasileiro com o maior número de quadros nessa famosa exposição. Como a comissão organizadora de Minas tinha o objetivo de divulgar a nova capital em cenário internacional, a maioria das telas de Honório foram direcionadas a paisagens.⁶

Ao longo de sua carreira, Esteves manteve uma estreita relação com as antigas obras de arte de sua cidade natal. O artista, enquanto acadêmico, entendia o valor dos acervos setecentistas ouro-pretanos, mas também possuía um sentimento de pertencimento por ser filho daquela terra, e isso o diferenciava da maioria dos intelectuais e estudiosos que ali estavam. Lutava com veemência pela intervenção do poder público (antes da criação do SPHAN em 1937) em prol da preservação das edificações e pinturas coloniais, conforme afirmou em certa oportunidade: “Visto que todas as obras antigas vão sendo destruídas por mãos profanas, parece-me que o governo ou a municipalidade deveria chamar a si a conservação dessas preciosas relíquias que encontram-se em quase todas as igrejas desta velha Capital” (ESTEVES, 1895).

Através de quatro artigos⁷ publicados pelo artista nos jornais da época, percebeu-se a dimensão do seu olhar crítico, sua

⁶ Lembrando que o artista não compareceu à exposição, tarefa que ficou sob a responsabilidade da Comissão de Representação de Minas Gerais. Esteves figurou em Saint Louis apresentando 36 pinturas a óleo e 10 desenhos a lápis e pastéis. Dentre essas obras podemos destacar: [nº20] *Vista do rio da Velhas junto à Estação de Sabará*; [nº21] *Crepusculo em Honório Bicalho*; [nº29] *Amanhecer em Ouro Preto*.

⁷ Os quatro artigos mencionados foram encontrados (na íntegra) na Imprensa Oficial de Belo Horizonte. São eles: “Padre Faria” (1895), “Egreja de S. Francisco de Assis de Ouro Preto” (1898), “A Capella de S. Francisco de Assis de Ouro Preto” (1902), “Ouro Preto” (1929)



preocupação em preservar a memória e a nítida valorização da história. Indubitavelmente, a AIBA foi uma influenciadora direta na construção dessa visão crítica adquirida por Honório, tencionando que a instituição (junto com o IHGB) ensejou os primeiros estudos sobre os conceitos de patrimônio artístico e histórico.

Em janeiro de 1895, Esteves enviou um artigo revelador ao jornal *Minas Geraes*, intitulado “Padre Faria”, mostrando indignação sobre o modo como se conduziam os assuntos referentes às edificações religiosas do XVIII. A preservação do acervo existente em Ouro Preto, e este parece ser o ponto central do pensamento de Esteves, abriria a possibilidade de se implementar pesquisas que extrairiam das evidências conservadas um rico estudo sobre a arte mineira.

Por essa época ocorria um fenômeno, não apenas nos templos de Ouro Preto, mas de outros municípios da região central de Minas: uma mudança do gosto ao se pensar o ambiente interno das igrejas. Fruto, em parte, da limitação financeira das irmandades e da incapacidade técnica de alguns artistas locais em reproduzirem, no sentido de imitar, os diferentes detalhes das antigas pinturas. Mas fruto também da apropriação de alguns elementos ligados à construção moderna, que passaram a substituir ou ocultar as velhas formas do modo de construir e decorar. É nessa conjuntura que as observações do pintor mineiro Honório Esteves nos aproximam das práticas



ordinárias presentes nesta mudança. No dia 22 de janeiro de 1895 temos a primeira manifestação do artista:

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

Ainda assim, compreende-se perfeitamente o que está representado na pintura carcomida. Vê-se ainda como são lindíssimas a concepção e execução do desenho e a beleza das tintas! (ESTEVES, 1895, p. 5).

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

Ao final do artigo, Esteves se mostrou indignado com a solução encontrada pelo sr. José de Paula para baratear o serviço de “restauração” no forro na capela. O pintor já tinha compreensão que essa busca por mão de obra barata e pouco qualificada poderia trazer danos irreparáveis para a história de Minas.



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

Tenho um parente que se propõe a retocar as pinturas por 150\$000!

Que retoque!

E pra que? (ESTEVEVES, 1895, p. 5).

O artista retomou essas questões, em outro artigo para o Minas Geraes no ano de 1898, focalizando na igreja de São Francisco de Assis. Ele começa relembrando a primeira atitude dele nesse sentido:

294

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

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

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

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



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

Esteves continua o artigo pedindo desculpas à mesa administrativa pelo protesto que faria, mas se via obrigado, enquanto cidadão, “a velar pelo respeito às artes da pintura e da escultura, a primeira das quais constitue a minha profissão” (ESTEVEVES, 1898, p. 3). De fato, a irmandade havia contratado o serviço de leigos para intervir em diversas partes da edificação, ajudando a descaracterizar o templo. O artista afirma entender que a administração teve aquela atitude com as melhores intenções, porém ele lamentava que por “circumstancias de ordem econômica a tenham obrigado a contractar com incompetentes um serviço, que deveria ser feito sob a direção de um profissional idoneo” (ESTEVEVES, 1898, p. 3).

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

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

Não teria sido melhor conservar-se a côr natural da pedra, ainda mesmo enegrecida pelo tempo,



limitando-se a passar uma camada de cal branca no reboco da parte de alvenaria?

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

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

Fizessem esse trabalho, ainda mesmo com sacrifícios, que seriam compensados por sua duração e constante beleza. (ESTEVES, 1898, p. 3).

296

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

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

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



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

Esteves tendo a clara percepção do valor artístico da portada esculpida por Aleijadinho, ficou muito insatisfeito com a execução daquela intervenção inapropriada. Por essa data, Henrique Bernardelli estava em Ouro Preto e contou “com a companhia de Honório Esteves, para realizar algumas incursões pelas diferentes regiões [...] e, da mesma forma, obter indicações de peças artísticas de Aleijadinho, uma vez que o colega mineiro as conhecia muito bem” (GIANNETTI, 2015, p. 20). Bernardelli também se mostrou indignado com essa situação e fez a seguinte anotação: “me revoltei com o vandalismo que faziam à obra do Aleijadinho e para protestar por tamanha injúria dediquei-lhe o quadro que compus”⁸ (VACCANI, 1965. Apud GIANNETTI, 2015, p. 73).

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

Através de suas publicações em periódicos, podemos observar o empenho do pintor em preservar as já velhas igrejas, com restauros ou retoques, sempre mantendo postura diferente de outros artistas, respeitando e defendendo a estética original dos edifícios. Esse sentimento de pertencimento e engajamento numa estética já considerada ultrapassada é bem evidente, posto que, escritor que era, deixou-nos registros de seu pensamento, o qual culminou num discurso preservacionista que antecedeu aquele que viria com os modernistas.

⁸ Henrique Bernardelli se referiu ao quadro *O Aleijadinho em Villa-Rica*, 1898.



Nessa perspectiva, não seria exagero dizer que a presença do pintor foi fundamental na vida cultural ouro-pretana. Esteves, pela sua voz pioneira, deve ser o justo pai da Ouro Preto preservada de hoje. Contudo, não teve o reconhecimento a que suas obras e atuação em favor da proteção do patrimônio faz jus. Quando mencionado, na maioria das vezes de forma imprecisa, a ele é destinado tão somente um breve verbete.

O pintor, apesar de toda sua relevância, encerra sua carreira quase desconhecido, depois de ter consumido grande parte de sua vida a lecionar em estabelecimentos secundários, como afirmou Frieiro (1933). Contudo, aos 68 anos, Esteves pôde ver reconhecida sua luta na defesa do patrimônio colonial ouro-pretano, através da crônica de Azeredo Netto.

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

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

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

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



Por fim, vale lembrar que a narrativa histórica é passível de uma permanente construção, ela não tem formas definidas, em consequência de mudanças paradigmáticas ocorridas, especialmente no campo da história cultural. Os historiadores e filósofos da arte têm feito revisões epistemológicas com intuito de buscarem soluções diante da complexidade e das interrogações que definições engessadas de outrora colocaram. Nós, pesquisadores e apreciadores, tiramos a arte do silêncio sepulcral e a fazemos falar, resuscitamos nossos artistas e recriamos, segundo nossas próprias convicções, os seus processos criativos. Assim como eles resuscitavam a arte de tempos precedentes, inflando-as de vida e reinventando-as, nós também os inventamos novamente.

Referências

299

- ALVES, Célio Macedo. **Pintores, policromia e o viver em colônia**. Imagem Brasileira. Belo Horizonte: n. 2, p.81-85, 2003.
- ANDRADE, Moacyr. **Havia Artistas e Não Havia Arte**. Revista do Arquivo Público Mineiro, 1982.
- ARGAN, Giulio Carlo. **História da arte como história da cidade**. Trad. Pier Luigi Cabra – 3ªed. - São Paulo: Martins Fontes, 1989.
- BAZIN, Germain. “Connoisseurship”, **História da história da arte de Vasari a nossos dias**, São Paulo, Martins Fontes, 1989.
- CAVALCANTI, Ana. A amada e odiada Academia Imperial de Belas Artes. In: **Instituições de Arte** / Emerson Dionisio Gomes de Oliveira & Maria de Fátima Morethy Couto (orgs): Porto Alegre, RS: ZOUK, 2012.
- DURAND, José Carlos. **Arte, privilégio e distinção: artes plásticas, arquitetura e classe dirigente no Brasil, 1885/1985**. São Paulo: Perspectiva, 1989.
- DUQUE-ESTRADA, Luiz Gonzaga. **Impressões de um amador: textos esparsos de crítica (1882-1909)** / Gonzaga Duque; organização: Júlio Castañon Guimarães, Vera Lins. – Belo Horizonte: Editora UFMG; Fundação Casa de Rui Barbosa, 2001.
- FRIEIRO, Eduardo. **Renato de Lima, pintor de Ouro Preto**. Minas Gerais, 24/06/1933.



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

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

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

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

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

LEVI, Giovanni. **A herança imaterial. Trajetória de
um exorcista no Piemonte do século XVII**. Rio de
Janeiro: Civilização Brasileira, 2000.

LIMA, Kleverson Teodoro de. **Ouro Preto: da
cidade-memória à cidade-monumento (1897-1937)**.
Belo Horizonte: UFMG/faculdade de Filosofia e
Ciências Humanas, 2015. (Tese de doutorado).

NUNES, Paulo Monteiro. **Academicismo em três
tempos: regulação, adesão e controle**. In: Anais do
XXVI Simpósio Nacional de História – ANPUH • São
Paulo, julho 2011.

OLIVEIRA, Myriam Andrade Ribeiro de. Situação das
Artes Plásticas em Minas no século XIX: escultura e
pintura. In: **III Seminário sobre a Cultura Mineira:
século XIX**. Belo Horizonte: Universidade Federal de
Minas Gerais, 1982.

PEIXOTO, Gustavo Rocha. Protocombos: O
Conceito de Patrimônio Cultural no Século XIX e
Início do Século XX. In: **Um olhar contemporâneo
sobre a preservação do patrimônio cultural
material** / organização: Cláudia S. Rodrigues Carvalho,
Marcus Granato, Rafael Zamorano Bezerra, Sarah



Fassa Benchetrit. – Rio de Janeiro: Museu Histórico Nacional, 2008.

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

_____, Sônia Gomes. Academia Imperial de Belas Artes do Rio de Janeiro: revisão historiográfica e estado da questão. In: **Revista Arte & Ensaios**. Rio de Janeiro: Programa de pós-graduação da Escola de Belas Artes/UFRJ, n. 8, 2001.

ROCHA, Tássia Christina Torres. **O pensamento preservacionista no século XIX: o pioneirismo de Honório Esteves**. Ouro Preto. Trabalho de Conclusão de Curso apresentado no Curso Superior de Conservação e Restauro do Instituto Federal de Minas Gerais, 2017.

SANTOS, Afonso Carlos Marques dos. A Academia Imperial de Belas Artes e o Projeto Civilizatório do Império. In: **180 Anos de Escola de Belas Artes. Rio de Janeiro**. Rio de Janeiro: UFRJ, 1998.

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

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

Fontes Primárias

Imprensa Oficial de Belo Horizonte

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

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

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

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

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

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



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

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

EXPOSIÇÃO Honório. **Minas Geraes**, Belo Horizonte, 25 set. 1908. P.06/07.GAZETA DE OURO PRETO, Ouro Preto. 23 de janeiro, 1888, p. 4.

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

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