

RITA LAGES RODRIGUES

ARCHITECTO MODERNO NA CIDADE:  
Traços e rastros de Luiz Olivieri em  
Belo Horizonte

Belo Horizonte  
Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas  
Universidade Federal de Minas Gerais  
2012

RITA LAGES RODRIGUES

ARCHITECTO MODERNO NA CIDADE:  
Traços e rastros de Luiz Olivieri em  
Belo Horizonte

Tese apresentada ao Curso de Doutorado do Programa de Pós-graduação em História da Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas da Universidade Federal de Minas Gerais como requisito parcial à obtenção do título de Doutor em História.

Linha de pesquisa: História Social da Cultura

Orientadora: Profa. Dra. Regina Helena Alves da Silva.

Belo Horizonte  
Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas  
Universidade Federal de Minas Gerais  
2012

981.511      Rodrigues, Rita Lages  
R696a          Architecto moderno na cidade [manuscrito]: traços e rastros de Luiz  
2012          Olivieri em Belo Horizonte / Rita Lages Rodrigues. -2012.

250 f.

Orientador: Regina Helena Alves da Silva

Tese (doutorado) – Universidade Federal de Minas Gerais, Faculdade de  
Filosofia e Ciências.

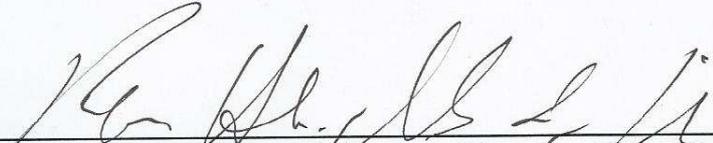
1. Olivieri, Luiz, 1869-1937. 2. História – Teses 3. Arquitetura – Teses.  
4. Patrimônio – Teses . 6. Belo Horizonte – História – Teses. I. Silva, Regina  
Helena Alves da II. Universidade Federal de Minas Gerais. Faculdade de  
Filosofia. III. Título.

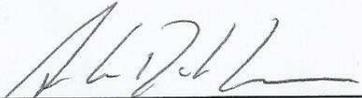


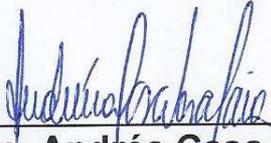
UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS  
FACULDADE DE FILOSOFIA E CIÊNCIAS HUMANAS

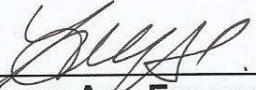
PÓSGRADUAÇÃO  
historiaufmg

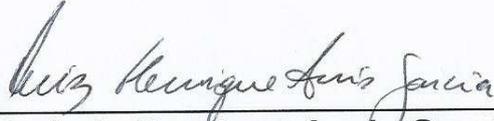
Tese defendida pela aluna **Rita Lages Rodrigues** em **14** de **dezembro** de **2012** e **aprovada**, pela banca examinadora constituída pelos professores:

  
\_\_\_\_\_  
Profa. Dra. **Regina Helena Alves da Silva** - Orientadora  
Universidade Federal de Minas Gerais

  
\_\_\_\_\_  
Profa. Dra. **Ana Lúcia Duarte Lanna**  
Universidade do Estado de São Paulo

  
\_\_\_\_\_  
Profa. Dra. **Andréa Casa Nova Maia**  
Universidade Federal do Rio de Janeiro

  
\_\_\_\_\_  
Profa. Dra. **Yacy-Ara Froner Gonçalves**  
Universidade Federal de Minas Gerais

  
\_\_\_\_\_  
Prof. Dr. **Luiz Henrique Assis Garcia**  
Universidade Federal de Minas Gerais

Ao Mateus, pelo novo sentido à minha existência.  
Aos meus pais, pelos primeiros sentidos.

## **AGRADECIMENTOS**

Aos meus professores.

À Escola Estadual Berenice Martins Prates, à Escola Estadual Pandiá Calógeras e ao Colégio Municipal Marconi onde cursei os ensinos básico e médio, público e de qualidade.

À UFMG, universidade pública, onde realizei meus estudos desde a graduação, passando pelo mestrado, pelo doutorado e onde sou atualmente professora.

À Universidade FUMEC, pelos anos de aprendizagem como professora e por ter contribuído para a existência desta tese com os projetos que me permitiu desenvolver em seu Programa de Pesquisa.

Ao MHAB, onde, para mim, a história do Olivieri começou.

À ex-diretora do MHAB, Thaís Velloso Cougo Pimentel, por ter me convidado a trabalhar no Museu e por suas contribuições na banca de qualificação.

Ao ex-diretor do MHAB, Leônidas Oliveira.

À atual Chefe de Departamento do MHAB, Célia Regina Alves, melhor dizer diretora, nome dado pelo uso e ainda hoje utilizado pelos funcionários.

Aos colegas do setor de pesquisa do MHAB, Luiz Henrique, Lucas, Sirlene, Fabiano, Denise e Joana, dos quais guardo especiais memórias em relação à feitura deste trabalho.

Aos funcionários da Biblioteca do MHAB, em especial ao Paulo e à Maria Célia.

Aos funcionários da Diretoria de Patrimônio da Prefeitura de Belo Horizonte.

À Lena, orientadora que soube orientar nos momentos certos, que soube escutar nos momentos certos, mesmo com todos os atropelos pelos quais minha vida passou nos últimos anos.

À Marília, primeira orientadora, a quem sempre recorri em momentos cruciais e que sempre estava lá, pronta a me escutar e aconselhar.

Ao Carlos Roberto Noronha, pelo inestimável auxílio e altruísmo, ao me oferecer, sem barreiras, a pesquisa que realizou sobre a arquitetura em Belo Horizonte nos primeiros anos da capital.

À Bethania e à Regina, que me acolheram como colegas de trabalho no curso de Conservação e Restauração de Bens Culturais Móveis da Escola de Belas Artes da UFMG.

Aos alunos bolsistas que contribuíram com dias e dias em arquivo para me ajudar na coleta de material de tantas pesquisas, direta e indiretamente relacionadas a esta tese: Pedro Martins Lages, Thaísa Cristina da Silva, Letícia Firmato e Renata Pereira Martins.

Aos agora colegas de profissão, Nelyane Santos e Fabiano Buchholz de Barros, que, como estagiários, auxiliaram na minha coleta documental e hoje estão aí, fazendo pesquisas e ensinando.

À Clarita, grande amiga, presença constante nos momentos necessários, de angústias profissionais, pessoais e maternas.

Ao Balu, grande amigo e colega de trabalho, com quem sei poder sempre contar, pessoal e profissionalmente.

À Alessandra, amiga de todas as horas, colega de labuta e de muitas histórias.

À Bia, que chegou durante o doutorado e se tornou amiga de infância.

Aos meus queridos irmãos. Ao Bernardo, de quem tenho a satisfação e o orgulho de ser colega de trabalho. À Martha, companheira desde os meus primeiros dias, a quem tive como exemplo, com quem aprendo e reaprendo cotidianamente a ser e a ter uma irmã.

Ao Nando, pela solidariedade sempre necessária e por ser uma das minhas principais fontes de informações sobre o mundo. Ao Kiko, o sábio caçula, com seus jogos de palavras que ajudam a dar conta da dureza da vida.

Ao Marcelo, primo-irmão-colega de profissão, que me acompanhou nessas múltiplas funções ao longo dos últimos anos.

À Andrea, pelos momentos de nostalgia.

Ao Guilherme Corrêa, amigo de grandes alegrias, por fazer minha vida mais leve.

À Sueli e à Elaine, por dividirem comigo angústias e felicidades nos últimos anos.

À Luciana, ainda que distante, pela duradoura amizade.

À Nélia, ao Vítor, à Filipa, à Cátia, à Érika e à Lourdes pelos anos de amizade mesmo com um oceano ou milhares quilômetros de terra a nos separar.

## RESUMO

Luiz Olivieri chegou a Belo Horizonte em 1895, como desenhista da Comissão Construtora da Nova Capital onde viveu até 1937, ano de sua morte. Graduado em Florença, teve uma formação que lhe permitiu atuar como arquiteto, sua principal atividade profissional, e também como desenhista, escultor e pintor. Vestígios de sua presença, suas obras arquitetônicas permaneceram em lugares centrais da cidade. Sua produção não se reduz às obras arquitetônicas, materializadas em pedra e outros materiais no solo da cidade. Existem esculturas de sua autoria no Museu Histórico Abílio Barreto, assim como cartões-postais que a ele pertenceram e outros objetos. Há também exemplares da primeira e segunda edição do livro elaborado por ele, *O Architecto Moderno no Brasil*. Além desses objetos, os projetos de sua autoria aprovados para construção estão no Arquivo Público da Cidade de Belo Horizonte. A existência de suas produções na cidade foi essencial para que o problema central da tese se apresentasse: a análise da marca de um habitante da urbe que, dentro de determinada gama de possibilidades, agiu e contribuiu para a configuração do espaço urbano, para a formação da paisagem urbana de Belo Horizonte em suas primeiras décadas. Para a abordagem do indivíduo e da cidade, construiu-se uma biografia micro-histórica que relacionou passado-presente-futuro, tanto no momento de vida do arquiteto como também no momento em que suas obras tornaram-se patrimônio da cidade de Belo Horizonte. O sensível partilhado tanto por Olivieri no momento de sua existência quanto pelos homens que posteriormente partilharam a necessidade da permanência de suas obras no espaço urbano fez com que as marcas de Olivieri na cidade se mostrassem simbolicamente representativas de um tempo. Buscou-se, na tese, a reflexão sobre a forma como se dá o fazer do historiador por meio dos vestígios existentes, como se constrói a história em textos e a história de um homem em um espaço biográfico. Refletiu-se sobre a dupla dimensão temporal do fazer do historiador e do habitante que pensa a urbe e nela age em sua existência temporal: entre expectativa e experiência, os homens agem nos diversos presentes em andamento. A abordagem da vida de Olivieri serviu para essa reflexão de fundo e também para se compreender a existência de um arquiteto, em suas redes de sociabilidade, nas primeiras décadas da capital.

**PALAVRAS-CHAVE:** Luiz Olivieri; arquitetura, Belo Horizonte, patrimônio material, micro-história

## ABSTRACT

Luiz Olivieri came to Belo Horizonte in 1895, where he stayed until 1937, the year of his death, as a member of Comissão Construtora da Nova Capital. Graduated in Florence, he worked at Belo Horizonte as an architect, his main professional activity, as well as a designer, sculptor and painter. Traces of his presence remained in central places of the city, his architectural masterpieces are still in key positions. His production is not limited to architectural works, materialized in stone and other materials in the city. There are sculptures of his own in Museu Histórico Abílio Barreto, as well as postcards that belonged to him and other objects. There are also copies of the first and second edition of the book *O Architecto no Brasil*, written by him. In addition to these objects, there are designs of his own that are approved for construction in the city. The existence of his productions in the city was essential to the central problem of the thesis: the analysis of the mark of an inhabitant of the town that, within a certain range of possibilities, acted and contributed to the configuration of Belo Horizonte urban space in its early decades. To approach the individual and the city, a micro-historical biography was written considering the relation between the past, the present and the future, at the time of the architect's life and also at the time that his works became heritage of Belo Horizonte. The sensitive shared by Olivieri at the time of its existence, and by the men who later shared the need for permanence of his works in the urban space, shows us that Olivieri left marks in the city that represents a time. We tried to think over the historian work through the existing remains, writing a text about a man in a biographical space. We considered the dual temporal dimension: the making of the historian and the resident of the town that thinks and acts in its temporal existence: between expectation and experience, men act in many ongoing presents. The approach of Olivieri's life served as background to this debate and also to understand the existence of an architect in their social networks, in the first decades of the capital.

**KEY WORDS:** Luiz Olivieri, architecture, Belo Horizonte, cultural heritage, microhistory

## LISTA DE SIGLAS

CCNC – Comissão Construtora da Nova Capital

EFCB – Estrada de Ferro Central do Brasil

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

IPHAN – Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional

MHAB – Museu Histórico Abílio Barreto

UFMG – Universidade Federal de Minas Gerais

## LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figura 01 – Luiz Olivieri em seu ateliê de pintura. Acervo: Museu Histórico Abílio Barreto.....	17
Figura 02 – Typos de casas para operários. Acervo: Museu Histórico Abílio Barreto.....	73
Figura 03 – Typos de casas para operários. Acervo: Museu Histórico Abílio Barreto.....	74
Figura 04 – Fotos de Olivieri com grupo de pessoas. S/data. Acervo: Museu Histórico Abílio Barreto.....	77
Figura 05 – Carimbos do escritório de Luiz Olivieri, presentes em variados projetos arquitetônicos de autoria do arquiteto. Fonte: Projeto de Pesquisa Os tempos de Luiz Olivieri em Belo Horizonte 1895-1937.....	82
Figura 06 – Maria Olivieri e Luiz Olivieri, suas duas filhas e a babá. Acervo Museu Histórico Abílio Barreto.....	84
Figura 07 – Maria Olivieri e suas duas filhas. Acervo: Museu Histórico Abílio Barreto.....	85
Figura 08 – Rua de Sabará onde Luiz Olivieri inicialmente abriu o seu escritório na cidade em criação. Aqui também sua esposa, Maria Olivieri, abriu a primeira escola para moças na capital.....	87
Figura 09 – Croquis de solenidade da missa campal desenhados por Luiz Olivieri. Fonte: BARRETO, Abílio. <i>Belo Horizonte; memória histórica e descritiva – história média</i> . Belo Horizonte: Fundação João Pinheiro, Centro de Estudos Históricos e Culturais, 1995.p. 380.....	88
Figura 10 – Croquis da provisória estação de Minas no dia da inauguração do ramal férreo por Luiz Olivieri. Fonte: BARRETO, Abílio. <i>Belo Horizonte; memória histórica e descritiva – história média</i> . Belo Horizonte: Fundação João Pinheiro, Centro de Estudos Históricos e Culturais, 1995.p. 378.....	89
Figura 11 – Croquis de solenidade da missa campal desenhados por Luiz Olivieri. Fonte: BARRETO, Abílio. <i>Belo Horizonte; memória histórica e descritiva – história média</i> . Belo Horizonte: Fundação João Pinheiro, Centro de Estudos Históricos e Culturais, 1995.p. 740.....	90
Figura 12 – Senhor Sevanir. Escultura de autoria de Luiz Olivieri, início século XX. Terracota. 26 x 9,5 x 13 cm. Acervo do Museu Histórico Abílio Barreto. Foto: Museu Histórico Abílio Barreto.....	94
Figura 13 – Manoel das Moças. Escultura de autoria de Luiz Olivieri,	

início século XX. Terracota. 28,5 x 9,5 x 9 cm. Acervo do Museu Histórico Abílio Barreto. Foto: Museu Histórico Abílio Barreto.....	100
Figura 14 – Muquirana. Escultura de autoria de Luiz Olivieri, início século XX. Terracota. 28,5 x 10,5 x 10 cm. Acervo do Museu Histórico Abílio Barreto. Foto: Museu Histórico Abílio Barreto.....	101
Figura 15 – Jaburu. Escultura de autoria de Luiz Olivieri, início século XX. Terracota. 33 x 10,5 x 10 cm. Acervo do Museu Histórico Abílio Barreto. Foto: Museu Histórico Abílio Barreto.....	103
Figura 16 – Manoel Crioulo. Escultura de autoria de Luiz Olivieri, início século XX. Terracota. 30 x 10 x 9 cm. Acervo do Museu Histórico Abílio Barreto. Foto: Museu Histórico Abílio Barreto.....	104
Figura 17 – Mingote. Escultura de autoria de Luiz Olivieri, início século XX. Terracota. 27 x 8 x 8,5 cm. Acervo do Museu Histórico Abílio Barreto. Foto: Museu Histórico Abílio Barreto.....	106
Figura 18 – José Jacinto das Neves. Escultura de autoria de Luiz Olivieri, início século XX. Terracota. 30,5 x 9 x 9 cm. Acervo do Museu Histórico Abílio Barreto. Foto: Museu Histórico Abílio Barreto.....	108
Figura 19 – Cartão-postal destinado ao irmão de Luiz Olivieri, Silvio Olivieri. Acervo Museu Histórico Abílio Barreto.....	111
Figura 20 – Cartão-postal destinado à Senhora Palmyra Fragelli. Acervo Museu Histórico Abílio Barreto.....	112
Figura 21 – Cartão-postal destinado a Guido Selva. Acervo Museu Histórico Abílio Barreto.....	113
Figura 22 – Cartão-postal destinado a Luiz Olivieri. Acervo Museu Histórico Abílio Barreto.....	114
Figura 23 – Cartão postal destinado a Luiz Olivieri. Acervo Museu Histórico Abílio Barreto.....	115
Figura 24 – Cartão-postal da coleção de Luiz Olivieri. Acervo Museu Histórico Abílio Barreto.....	117
Figura 25 – Imagem da coluna A Casa Moderna. Fonte: PAOLI, Romeo de. Coluna A Casa Moderna. Estado de Minas. Belo Horizonte, 14 nov. 1937, p. 02.....	143

Figura 26 – Imagem da coluna A Casa Moderna. Fonte: CASTRO, Virgílio de. Coluna A Casa Moderna. Estado de Minas. Belo Horizonte, 02 mai. 1937, p. 02.....	143
Figura 27 – O Architecto Moderno no Brasil. 2ª edição. Folha 51.....	152
Figura 28 – O Architecto Moderno no Brasil. 1ª edição. Folha 03.....	153
Figura 29 – O Architecto Moderno no Brasil. 1ª edição. Folha 05.....	155
Figura 30 – O Architecto Moderno no Brasil. 1ª edição. Folha 06.....	156
Figura 31 – Capas das duas edições do livro de Olivieri. À esquerda a capa da primeira edição de 1911 e à direita a capa da segunda edição de 1922.....	157
Figura 32 – O Architecto Moderno no Brasil. 1ª edição. Folha 27.....	158
Figura 33: O Architecto Moderno no Brasil. 2ª edição. Folha 28.....	159
Figura 34: O Architecto Moderno no Brasil. 1ª edição. Folha 16.....	159
Figura 35: O Architecto Moderno no Brasil. 2ª edição. Folha 31.....	160
Figura 36: O Architecto Moderno no Brasil. 2ª edição. Folha 58.....	161
Figura 37 O Architecto Moderno no Brasil. 2ª edição. Folha 25.....	161
Figura 38: O Architecto Moderno no Brasil. 1ª edição. Folha 13.....	162
Figura 39: O Architecto Moderno no Brasil. 2ª edição. Folha 17.....	163
Figura 40: O Architecto Moderno no Brasil. 2ª edição. Folha 57.....	163
Figura 41 – Detalhe de projeto de Luiz Olivieri referente à construção erigida na Avenida Liberdade no ano de 1897. Lotes 08 e 09, quadra 28, Seção 05. Acervo: APCBH. Foto: NORONHA, Carlos Roberto. Pesquisa de projetos de arquitetura na área central de Belo Horizonte.....	166
Figura 42 – Plantas do projeto de Luiz Olivieri referentes à construção erigida na Avenida Liberdade no ano de 1897. Lote 19, Quadra 19, Seção 04. Acervo: APCBH. Foto: NORONHA, Carlos Roberto. Pesquisa de projetos de arquitetura na área central de Belo Horizonte.....	167
Figura 43 – Detalhe de projeto de Luiz Olivieri referente à construção erigida na Avenida Liberdade no ano de 1897. Lote 19, Quadra 24, Seção 04. Acervo: APCBH. Foto: NORONHA, Carlos Roberto. Pesquisa de projetos de arquitetura na área central de Belo Horizonte.....	168
Figura 44 – Detalhe de projeto de Luiz Olivieri referente à construção erigida	

na Rua Tupis no ano de 1897. Lote 21, Quadra 26. Acervo: APCBH. Foto: NORONHA, Carlos Roberto. Pesquisa de projetos de arquitetura na área central de Belo Horizonte.....	169
Figura 45 – Detalhe de projeto de Luiz Olivieri referente à construção erigida na Rua Tupis no ano de 1897. Lote 21, Quadra 31. Acervo: APCBH. Foto: NORONHA, Carlos Roberto. Pesquisa de projetos de arquitetura na área central de Belo Horizonte.....	170
Figura 46 – Detalhe de projeto de Luiz Olivieri referente à construção erigida na Rua Santa Rita Durão no ano de 1897. Lote 19, Quadra 11, Seção 05. Acervo: APCBH. Foto: NORONHA, Carlos Roberto. Pesquisa de projetos de arquitetura na área central de Belo Horizonte.....	172
Figura 47 – Detalhe de projeto de Luiz Olivieri referente à construção erigida na Rua Santa Rita Durão no ano de 1897. Lote 19, Quadra 11, Seção 05. Acervo: APCBH. Foto: NORONHA, Carlos Roberto. Pesquisa de projetos de arquitetura na área central de Belo Horizonte.....	172
Figura 48 – Detalhe de projeto de Luiz Olivieri referente à construção erigida na Avenida do Contorno no ano de 1906. Lote 64, Quadra 1C, Seção 14. Acervo: APCBH. Foto: NORONHA, Carlos Roberto. Pesquisa de projetos de arquitetura na área central de Belo Horizonte.....	173
Figura 49 – Detalhe de projeto de Luiz Olivieri referente à construção erigida na Avenida do Contorno no ano de 1906. Lote 64, Quadra 1C, Seção 14. Acervo: APCBH. Foto: NORONHA, Carlos Roberto. Pesquisa de projetos de arquitetura na área central de Belo Horizonte.....	173
Figura 50 – Detalhe de projeto de Luiz Olivieri referente à construção erigida na Avenida Augusto de Lima esquina com Rua Uberaba no ano de 1910. Lotes 07, 08 e 10, Quadra 28, Seção 08. Acervo: APCBH. Foto: NORONHA, Carlos Roberto. Pesquisa de projetos de arquitetura na área central de Belo Horizonte.....	174
Figura 51 – Detalhe de projeto de Luiz Olivieri referente à escadaria da Matriz de São José, no ano de 1910. Lote ?, Quadra 29, Seção 03. Acervo: APCBH. Foto: Foto: NORONHA, Carlos Roberto. Pesquisa de projetos de arquitetura na área central de Belo Horizonte.....	175
Figura 52 – Detalhe de projeto de Luiz Olivieri referente à casa situada à rua da Bahia, no ano de 1911. Lote 02, Quadra 04, Seção 04. Acervo: APCBH. Foto: NORONHA, Carlos Roberto. Pesquisa de projetos de arquitetura na área central de Belo Horizonte.....	176
Figura 53 – 53a – à esquerda – Detalhe de projeto de Luiz Olivieri referente à construção situada à rua Goiás, no ano de 1917. Lote ?, Quadra 04, Seção 04. Acervo: APCBH. Foto: NORONHA, Carlos Roberto. Pesquisa de projetos de arquitetura na área central de Belo Horizonte. 53b – À direita - O Architecto Moderno no Brasil. 1ª edição. Folha 26.....	177

Figura 54 - O Architecto Moderno no Brasil. 2ª edição. Folha 32.....	177
Figura 55 – Detalhe de projeto de Luiz Olivieri referente à construção situada à Avenida do Contorno, no ano de 1916. Lote ?, Quadra 04 e 07, Seção 14. Acervo: APCBH. Foto: NORONHA, Carlos Roberto. Pesquisa de projetos de arquitetura na área central de Belo Horizonte.....	178
Figura 56 – Detalhe de projeto de Luiz Olivieri referente à construção situada à Avenida do Contorno, no ano de 1916. Lote ?, Quadra 04 e 07, Seção 14. Acervo: APCBH. Foto: NORONHA, Carlos Roberto. Pesquisa de projetos de arquitetura na área central de Belo Horizonte.....	179
Figura 57 – Detalhe de projeto de Luiz Olivieri referente à construção situada à Praça 7, no ano de 1919. Lote ?, Quadra 14, Seção 02. Acervo: APCBH. Foto: NORONHA, Carlos Roberto. Pesquisa de projetos de arquitetura na área central de Belo Horizonte.....	179
Figura 58 – Planta dos lotes e da fachada do hotel do Projeto de Luiz Olivieri referente à construção do Pavilhão Central do Grande Hotel, localizado à Avenida Augusto de Lima em 1922. Lote 19, 20 e 21, Quarteirão 10, Seção 3. Acervo: APCBH. Foto: NORONHA, Carlos Roberto. Pesquisa de projetos de arquitetura na área central de Belo Horizonte.....	180
Figura 59 – Plantas dos dois pavimentos do Projeto de Luiz Olivieri referente à construção do Pavilhão Central do Grande Hotel, localizado à Avenida Augusto de Lima em 1922. Lote 19, 20 e 21, Quarteirão 10, Seção 3. Acervo: APCBH. Foto: NORONHA, Carlos Roberto. Pesquisa de projetos de arquitetura na área central de Belo Horizonte.....	181
Figura 60 – Plantas dos dois pavimentos do Projeto de Luiz Olivieri referente à construção localizada à Rua Guaicurus em 1934. Lote 10, Quarteirão 28, Seção 01. Acervo: APCBH. Foto: NORONHA, Carlos Roberto. Pesquisa de projetos de arquitetura na área central de Belo Horizonte.....	182
Figura 61 – Edificação situada à Avenida Cristóvão Colombo, 317. Arquiteto: Luiz Olivieri. Data da Construção: 1915. Data da fotografia: 2007.....	198
Figura 62 – Edificação situada à rua Ceará, 1323. Arquiteto: Luiz Olivieri. Data da Construção: 1896. Data da fotografia: 2007.....	198
Figura 63 – Edificação situada à Avenida Getúlio Vargas. Arquiteto: Luiz Olivieri. Data da Construção: 1920. Data da fotografia: 2007.....	199
Figura 64 – Edificação situada à rua Pernambuco, 946. Arquiteto: Luiz Olivieri, modificações de Octaviano Lapertosa. Data da Construção: 1902, modificações em 1915. Data da fotografia: 2007.....	200

Figura 65 – Edificação situada à avenida João Pinheiro, 164. Arquiteto: Luiz Olivieri. Data da Construção: 1897. Data da fotografia: 2007.....	201
Figura 66 – Antigo prédio da Estação Central do Brasil (1922), tendo, à frente a escultura de Giulio Starace. Praça da Estação. Belo Horizonte. Data da fotografia: 2007.....	207
Figura 67 – Cartão-postal da Praça da Estação. Década de 1920. Acervo: Museu Histórico Abílio Barreto.....	214
Figura 68 – Cartão-postal da Praça da Estação. Década de 1920. Acervo: Museu Histórico Abílio Barreto.....	216
Figura 69 – Edificação situada à Avenida Cristóvão Colombo, 317. Arquiteto: Luiz Olivieri. Data da Construção: 1915. Data da fotografia: 2007.....	218
Figura 70 – Cervejaria Renânia, Atual Shopping Oiapoque. Av. Oiapoque, 78. Data da fotografia: 2007.....	221
Figura 71 – Planta presente no Dossiê de tombamento da Indústria de Bebidas Antártica presente na Gerência de Patrimônio da Prefeitura de Belo Horizonte.....	226
Figura 72 – Rua dos Timbiras, número 1605, esquina com Rua da Bahia. Construída em 1904. Atualmente funcionam O Núcleo de Estudos Teatrais e o Café Cultura. Data da fotografia: 2007.....	227
Figura 73 – Vista atual da edificação da à Rua dos Timbiras 1605, esquina com rua da Bahia 1420 – atual Núcleo de Estudos Teatrais. Data da fotografia: 2007.....	228
Figura 74 – Avenida Liberdade, 164. Atual Avenida João Pinheiro, 164 Data da fotografia: 2012.....	230
Figura 75 – Avenida João Pinheiro, com casa de Olivieri. Acervo: Museu Histórico Abílio Barreto.....	231

## SUMÁRIO

<b>INTRODUÇÃO.....</b>	<b>18</b>
------------------------	-----------

### **Capítulo 1**

<b>LUIZ OLIVIERI: O INDIVÍDUO, A HISTÓRIA E A CIDADE.....</b>	<b>24</b>
---	-----------

1.1 - Luiz Olivieri e a cidade.....	25
1.2 – A micro-história e os indivíduos.....	26
1.2.1 – Sobre a biografia.....	31
1.2.2 – O espaço biográfico.....	38
1.3 - Ação e história: presentes em andamento.....	45
1.4 – De estética e a cidade.....	53
1.4.1 – Metrópole: considerações sobre Belo Horizonte.....	54
1.4.2 – Olivieri, a estética e a cidade.....	57
1.4.3 – Do sensível partilhado e a estética da cidade.....	58
1.5 – Arquiteturas urbanas.....	60

### **Capítulo 2**

<b>LUIZ OLIVIERI EM BELO HORIZONTE: ARTISTA, DESENHISTA, ESCULTOR E ARQUITETO.....</b>	<b>65</b>
--	-----------

2.1 - Olivieri e a Comissão Construtora da Nova Capital.....	67
2.2 - Regras, regulamentos, normas para construções.....	71
2.3 – A condição de imigrante.....	77
2.4 – A criação do escritório.....	81
2.5 – A família, vestígios familiares.....	83
2.6 – Luiz Olivieri, arquiteto e artista.....	87
2.7 – As esculturas no Museu Histórico Abílio Barreto.....	92
2.8 – Imagens da Itália, imagens do Brasil: os cartões-postais de Luiz Olivieri no Museu Histórico Abílio Barreto.....	109

### **Capítulo 3**

## **LUIZ OLIVIERI E O MEIO ARQUITETÔNICO.....118**

3.1 – A problematização do conceito de campo arquitetônico e o conceito de meio arquitetônico.....	118
3.2 – De meios e redes.....	124
3.3 – Reflexões sobre o meio arquitetônico e a cidade de Belo Horizonte.....	127
3.3.1 – A influência francesa e a presença italiana.....	136
3.4 – Os diversos tempos do ecletismo.....	139
3.4.1 – O ecletismo.....	139
3.4.2 – A Comissão Construtora e o ecletismo em Belo Horizonte.....	144
3.5 – De modelos e construções: o livro <i>O Architecto Moderno no Brasil</i> de Luiz Olivieri.....	148
3.5.1 – Compêndios, modelos para arquitetos: as duas edições da obra <i>O Architecto Moderno no Brasil</i> .....	151
3.5.2 – Os projetos das construções efetivas na capital.....	164

## **Capítulo 4**

### **OLIVIERI EM OUTROS TEMPOS.....184**

4.1 – A cidade e o patrimônio.....	186
4.2 – Ecletismo como patrimônio da cidade de Belo Horizonte.....	196
4.2.1 – As obras de Olivieri na cidade.....	196
4.2.2 – De modelos e construções.....	197
4.3 – A presença das obras na paisagem atual da cidade.....	202
4.3.1 – Os usos e a refuncionalização.....	202
4.3.2 – As obras analisadas.....	204
4.3.2.1 – Prédio da Antiga Estação Ferroviária – atual Museu de Artes e Ofícios.....	206
4.3.2.2 – O Palacete Dantas.....	217
4.3.2.3 – A Cervejaria Renânia.....	221
4.3.2.4 – A casa situada à Rua dos Timbiras 1605, esquina com rua da Bahia 1420 – atual Núcleo de Estudos Teatrais.....	226

4.2.2.5 – Avenida João Pinheiro, 164, atual Faculdade Promove.....	228
4.4 - Em busca de um patrimônio sensível da cidade de Belo Horizonte.....	231

<b>CONSIDERAÇÕES FINAIS.....</b>	<b>234</b>
----------------------------------	------------

<b>REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS E FONTES.....</b>	<b>239</b>
---	------------



FIGURA 1 – Luiz Olivieri em seu ateliê de pintura.  
Acervo: Museu Histórico Abílio Barreto.

## INTRODUÇÃO

No ano de 2004, trabalhei como historiadora no Museu Histórico Abílio Barreto, em pesquisa sobre a imigração estrangeira na capital de Minas Gerais que resultaria na exposição *De outras terras de outro mar, experiências de imigrantes estrangeiros em Belo Horizonte*. Ao pesquisar o acervo do Museu, deparei-me com as esculturas feitas pelo arquiteto de origem italiana Luiz Olivieri<sup>1</sup>. Aquelas pequenas peças me instigaram a refletir acerca do homem que as produziu. O interesse foi crescendo à medida que algumas marcas do autor das esculturas apareciam no solo da cidade de Belo Horizonte: o acervo que pertenceu a ele havia sido doado ao Museu Histórico Abílio Barreto, a cidade possuía 20 obras cujos projetos haviam sido elaborados por ele, tombadas pela Prefeitura, ele foi o primeiro a abrir um escritório de arquitetura na cidade. A relação dele com a cidade mostrava-se extremamente rica e um território a ser explorado.

A partir deste encontro inicial com sua existência passada e seus vestígios no presente, a riqueza da análise da vida do arquiteto na cidade de Belo Horizonte foi se tornando cada vez mais clara. E era uma existência em múltiplas realidades temporais. A ação do sujeito Luiz Olivieri na cidade tornou-se uma obsessão. É necessário frisar que essa obsessão não se restringia a ele somente. A questão a ser colocada, seguindo a trilha de micro-historiadores, era como se compreender a ação de um sujeito na cidade pelas marcas deixadas por essa ação. Um sujeito que se constrói por meio das suas origens italianas, pela sua formação profissional, pelas relações que trava nos meios sociais em que convive, pela sua sobrevivência profissional e pessoal tendo como palco a cidade de Belo Horizonte. Alguém que possui em sua vida a marca constitutiva de um meio, o meio arquitetônico na cidade de Belo Horizonte, ao abrir o primeiro escritório de arquitetura na cidade. Seu escritório foi responsável pelo projeto de construções que marcam o espaço da cidade há mais ou menos um século: o Prédio da Praça da Estação; hoje Museu de Artes e Ofícios, o antigo Prédio da Cervejaria Renânia, hoje Shopping Oiapoque; o Palacete Dantas, situado na Praça de Liberdade; a fachada de uma construção situada na Avenida João Pinheiro, hoje uma Faculdade; o Banco Hipotecário na Praça 7, atual Unidade de Atendimento Integrado (UAI) do Governo do Estado de

---

<sup>1</sup> Adoto aqui a grafia de Luiz Olivieri, ainda que seu nome em italiano seja Luigi, em razão de ele mesmo abraçar a grafia de seu nome, ao nomear o seu Escritório de Arquitetura em Belo Horizonte de *Escriptorio de Architectura Luiz Olivieri*.

Minas Gerais, dentre outras construções que compõem a paisagem da cidade. Olivieri e Belo Horizonte tornaram-se o objeto desta pesquisa.

As obras de Olivieri não se esgotam na abordagem sobre a arquitetura que versa sobre a influência da arte francesa, eclética, positivista, tão pontuada em textos sobre os primeiros anos da arquitetura na capital de Minas. Ao se problematizar a presença de um arquiteto, de origem italiana, formado na tradição florentina, busca-se, aqui, ampliar a visão sobre a própria cidade. Cidade constituída não de modelos pré-concebidos, de influência francesa, como cópia de modelos arquitetônicos vigentes em outro espaço. A cidade e sua arquitetura estão além dos modelos. Olivieri não é visto aqui como um arquiteto-tipo, reproduzidor de casas-tipo da Comissão Construtora. Ele é sujeito, arquiteto, utiliza-se de modelos, mas os transforma, reconfigura-os dentro de uma outra realidade espacial e temporal. Os italianos, em Belo Horizonte, trabalharam em diversas frentes, como operários, como arquitetos, como comerciantes, fundamentais para a formação da cidade. O fazer dos arquitetos foi essencial – como o é na formação da cidades – para a forma adquirida por Belo Horizonte ao longo do tempo.

As obras de Olivieri ultrapassaram a existência de sua vida e permanecem até hoje no solo da cidade, em seu conjunto arquitetônico, tombadas pelo Poder Municipal. Se existem, pelo menos, vinte obras de sua autoria, presentes ainda hoje no solo da cidade, sua produção foi bem mais ampla: foi ele o autor de centenas de projetos que ajudaram a povoar o espaço urbano da capital de Minas.

Nesta tese, a partir da existência de Luiz Olivieri discute-se um problema central no campo historiográfico: Como é construída a História? Sem os indivíduos que a fizeram, em lógicas totalizadoras que ignoram a ação, individual ou de grupos, ou, como se defende neste caso, por meio de indivíduos que, ao agirem sobre a cidade, deixam suas marcas? Marcas estas individuais, sociais e culturais, pois os indivíduos são parte de redes sociais e culturais e são constituídos em relação a estas redes. Olivieri é parte fundamental do meio arquitetônico da cidade nas primeiras décadas, marcadas pela invenção da cidade para além da Comissão Construtora.

Nas reflexões integrantes desta tese, um dos aspectos fundamentais é a abordagem das relações sociais que se estabelecem para a presença e permanência do arquiteto e de suas obras na cidade.

Por se tratar de um arquiteto, suas marcas permaneceram, materialmente, na cidade. Por que a escolha do arquiteto Luiz Olivieri? Por que não escolher Luis Signorelli, Raffaello Berti, Romeo de Paoli, Edgard Nascentes Coelho, ou outros, de

outros momentos, de outras histórias? Tanto por Olivieri ter formalizado a profissão de arquiteto ao ter aberto o primeiro escritório de arquitetura em Belo Horizonte quanto e, principalmente, por ter oferecido um olhar diferenciado à cidade, ao ter esculpido algumas das pessoas que transitavam pelo espaço urbano. Não é somente um realizador de projetos de construções. É um ator na cidade que a olha para além da sua materialidade construtiva, percebendo a existência dos homens na urbe. E também ator cujo olhar permanece no tempo ao moldar a paisagem urbana com construções que se encontram em pontos simbólicos fundamentais da cidade e cujas obras, com exceção do prédio da Praça da Estação, não são as mais celebradas, mas constituem marcas indeléveis dessa paisagem. Parte-se aqui do princípio de que estas obras, ao não terem o seu valor reconhecido como obras autorais, representam alguém que, ao mergulhar tão fundo na construção da cidade, tornou suas obras a própria cidade.

Além dessas obras, existem pequenas esculturas de sua autoria presentes no Museu Histórico Abílio Barreto, representando sujeitos da cidade, algumas arroladas como Tipos Populares<sup>2</sup> no acervo do Museu. São pequenas obras escultóricas que retratam pessoas que viviam transitando pelas ruas da cidade, mas suas esculturas não se esgotam nisso. Ele retrata também um artista belorizontino, José Jacinto das Neves, um vigia da cidade, Sr. Sevanir, além de Napoleão Bonaparte. Ao se interessar pela confecção destas pequenas obras de arte, Olivieri demonstra uma sensibilidade para além das construções, da pedra, do ferro e da madeira, coloca a rua, como lugar dos habitantes, na paisagem urbana. E sua sensibilidade e labor artístico sobre a cidade e seus habitantes não se restringe a estas obras, ele é responsável por croquis referentes à inauguração do Ramal Férreo e também à inauguração da própria cidade, presentes no livro de Abílio Barreto sobre Belo Horizonte.

O tempo abarcado pela tese não se esgota no ano da morte do autor das obras, 1937. Tampouco se inicia em 1869, ano de seu nascimento em Florença. Inicia-se em 1895, ano de chegada de Olivieri a Belo Horizonte e estende-se para além da existência do ator-objeto do trabalho. Refere-se, também, à presença de suas obras até o momento em que, nos anos 1990<sup>3</sup>, grande parte delas obras, aquelas que permaneceram no solo urbano, são transformadas em patrimônio da cidade. As esculturas pertencentes ao

---

<sup>2</sup> De acordo com a breve biografia de Luiz Olivieri no livro Um século de História das Artes Plásticas em Belo Horizonte, as obras foram elaboradas a partir de desenhos de Alfredo Lavalle.

<sup>3</sup> Apesar de colocar aqui os anos de 1990, é necessário dizer que o tombamento de suas obras não se inicia nesta década. Já nos anos 1970, o conjunto arquitetônico da Praça da Liberdade passara por tombamento estadual.

Museu fizeram parte de várias exposições sobre a cidade, o que mostra o importante papel desempenhado por elas na construção da memória de Belo Horizonte.

A tese divide-se em quatro capítulos, além da Introdução e das Considerações Finais. Sua divisão foi concebida da seguinte forma: no primeiro capítulo foram realizadas reflexões iniciais acerca da presença de Luiz Olivieri em Belo Horizonte, pautadas pela micro-história e pela idéia de Bernard Lepetit de se perceber a história como um presente em andamento, fundamentando-se essa parte na reflexão acerca da ação humana como parte essencial para a tessitura da história. Outro aspecto essencial desvela-se na análise da presença do indivíduo na história, comum tanto à micro-história quanto a Bernard Lepetit. Esse capítulo é fundamental por apresentar a problematização principal da pesquisa, a forma como a história lida com o indivíduo em determinadas perspectivas historiográficas, mostrando como será a abordagem sobre Luiz Olivieri nos capítulos subsequentes. Como a questão central da tese é a presença do arquiteto Olivieri na cidade de Belo Horizonte, reflexões sobre a cidade e sobre sua arquitetura foram fundamentais na constituição desse capítulo. Reflexões presentes em textos de Jane Jacobs, Walter Benjamin, George Simmel e Giulio Carlo Argan que, com diferenças e semelhanças, foram fundamentais para as considerações sobre os dois objetos fundamentais desta tese: a cidade e o indivíduo. Conceito fundamental trabalhado neste primeiro capítulo é o de espaço biográfico que, no campo literário, refere-se ao espaço de produção do texto sobre o biografado. Ou seja, o espaço biográfico é um campo de partida, reflexivo, sobre a construção do texto sobre o outro e sobre os limites existentes na construção textual sobre a vida. Outro ponto caro a este primeiro capítulo é a percepção de que a cidade possui uma estética, mas uma estética partilhada, nos dizeres de Jacques Rancière, em um mundo no qual existe uma partilha do sensível.

Após a introdução teórica do primeiro capítulo, pretendeu-se, no segundo capítulo, refletir sobre a existência de Luiz Olivieri na cidade, definindo qual a cidade existente na qual se construiu a sua presença. Foram diversos os aspectos abordados nessa parte, assim como foram diversas as fontes documentais. Refletiu-se sobre a sua existência profissional inicial na cidade, como desenhista da Comissão Construtora da Nova Capital, sobre a sua vida como imigrante, relacionando o significado geral da condição de imigrante e, ao mesmo tempo, as questões particulares sobre a condição específica de imigrante estrangeiro, italiano, na cidade de Belo Horizonte. As suas relações familiares foram também abordadas de forma breve. Pensou-se também em sua

existência na cidade como artista, a partir da presença das suas esculturas no Museu Histórico Abílio Barreto e também dos seus desenhos. Além disso, a análise de seus cartões-postais pertencentes ao acervo do MHAB serviu para observarmos a sua existência entre dois mundos.

Com o terceiro capítulo analisou-se a existência de Luiz Olivieri na cidade de Belo Horizonte como arquiteto e artista, refletindo-se sobre a sua participação no meio arquitetônico da cidade e associando o conceito de meio com o conceito de redes. Nesse capítulo, o autor Luiz Olivieri foi abordado em vários aspectos, especialmente no que tange à presença de suas obras arquitetônicas na cidade. Olivieri foi autor de inúmeros projetos que tiveram como solo a cidade de Belo Horizonte. Além disso, foi autor de um livro de modelos arquitetônicos, um verdadeiro compêndio de projetos de fachadas de edificações, *O Architecto Moderno no Brasil*, a partir do qual realizamos uma análise comparativa de modelos e construções efetivas. Nesse capítulo, a análise foi feita a partir dos projetos de construções de autoria de Olivieri constantes nos arquivos da Prefeitura de Belo Horizonte.

O quarto capítulo foi dedicado à análise das obras efetivas de Olivieri na cidade de Belo Horizonte, analisando-se especificamente a presença de algumas dessas obras no passado e no presente do solo urbano. Visões sobre o patrimônio, sobre os processos de tombamento e sobre a relação entre passado, presente e futuro, foram apontadas por este capítulo. Nele, foram abordadas as obras que ainda hoje permanecem na cidade e que foram tombadas pela Prefeitura de Belo Horizonte. A problematização da idéia de patrimônio foi fundamental para a construção do texto sobre essas obras, pensadas como objetos significativos da paisagem urbana da cidade.

A construção da tese, como pode se perceber, possui uma certa linearidade cronológica, iniciando-se com uma reflexão teórica mais ampla, passando-se para a existência do arquiteto na cidade como habitante e como arquiteto, até se chegar ao momento em que sua presença pode ser percebida pelas obras de sua autoria que se constituem marcos da própria cidade. Entretanto, essa linearidade é quebrada em vários pontos, no momento em que abordamos suas obras escultóricas e suas obras arquitetônicas nos diversos capítulos. Essa abordagem não linear é importante também pela construção do próprio fazer do historiador que, marcado pelo presente, debruça-se sobre documentos do passado, mas sempre com o olhar atento ao presente e ao futuro. Especialmente dos historiadores que se voltam para as discussões referentes ao patrimônio histórico, tombado ou não, para o qual a discussão sobre experiência e

expectativa, conceitos tomados por Koselleck (2006) da Antropologia, mostra-se essencial.

## CAPÍTULO 1

### LUIZ OLIVIERI E BELO HORIZONTE: O INDIVÍDUO, A HISTÓRIA E A CIDADE

Foi em 1895 que Luiz Olivieri chegou ao território que viria a se tornar Belo Horizonte, antes mesmo de sua inauguração como capital do estado. Antes da inauguração, em 1896, pediu autorização para construir o cômodo do que viria a ser primeiro escritório de arquitetura da capital,<sup>4</sup> o Luiz Olivieri. A instalação efetiva do escritório, de acordo com Abílio Barreto (1995, p. 639), ocorreu em 22 de julho de 1897 e, a partir de então, passou a receber encomendas de plantas e obras para casas particulares na capital.

Olivieri escolheu, dentre um grupo de possibilidades, se estabelecer em Belo Horizonte. Casou, teve filhos, construiu sua vida. Quando chegou já era adulto, desenhista, arquiteto. A cidade em construção tornou-se palco para a ação do indivíduo. Esses dois objetos, a cidade e o indivíduo, são partes integrantes e indissociáveis deste trabalho. A cidade, nos primórdios de sua existência, recebeu inúmeras pessoas, algumas em trânsito, outras se fixando e fazendo da capital nascente o seu lugar de ação. O indivíduo, Luiz Olivieri, fixa-se na cidade e nesse espaço desenvolve a ação de parte considerável de sua vida. O tempo dos homens, matéria-prima da história, insere esse homem e suas ações em uma trajetória que não se esgota em sua existência, visto que algumas de suas obras, frutos de sua visão de cidade, de arquitetura, de mundos, permaneceram em Belo Horizonte e ainda hoje, no presente, encontram-se na paisagem urbana. Assim, já se estabelece que o recorte cronológico deste trabalho, também biográfico, por buscar a ação de Olivieri na capital, não se esgota no período de vida do biografado.

Em um breve texto sobre biografia, Giovanni Levi (1989) anuncia o que posteriormente será utilizado para a construção desta tese e que constitui o seu problema central, de acordo com Levi, as questões levantadas pela biografia são questões de

---

<sup>4</sup> A primeira notícia que se tem em jornais da capital, ainda não inaugurada, a respeito de Olivieri possuía o seguinte teor: “*Luiz Olivieri – Pede licença para construir um comodo para escriptorio no terreno demarcado para escola. – Deferido de accordo com a informação.*” *A Capital*. Anno I. Bello Horizonte, 15 de Outubro de 1896 n. 37

fundo da própria teoria do conhecimento: as relações entre normas e práticas, entre indivíduo e grupo, entre determinismo e liberdade ou mesmo entre racionalidade absoluta e racionalidade relativa. A própria consciência que o sujeito tem de sua ação encontra-se em jogo, assim como o determinismo existente ou não do contexto em que esse sujeito vive, ou seja, como um indivíduo, arquiteto, imigrante, habitante da cidade, age sobre normas estabelecidas, construindo novas práticas em seu cotidiano.

A idéia inicial desta tese nasceu da presença de vestígios de Luiz Olivieri em Belo Horizonte, suas esculturas no Museu Histórico Abílio Barreto. Essas esculturas instigaram minha curiosidade acerca do autor de tais obras, que retratavam pessoas na urbe e deparei-me com um arquiteto, de origem italiana, com um olhar interessado sobre a cidade e a arte. Surpreendi-me, inicialmente, com o grande número de construções de sua autoria ainda hoje presentes na cidade. A cada descoberta, ficava mais e mais absorvida pela existência de Olivieri, o primeiro escritório de arquitetura em Belo Horizonte, mais de 400 projetos de sua autoria aprovados para serem concretizados. Como teria sido a sua atuação na cidade? Por este encontro inicial, a reflexão sobre a presença das suas obras mostrou-se necessária. Pensar a respeito da permanência de vestígios, de traços, de outras existências, de ações de outros homens na cidade que se sobrepõem às marcas da existência do indivíduo Luiz Olivieri, que nos levam a outras existências, a outros homens, a outros tempos, tornou-se indispensável.

Ao mesmo tempo em que Luiz Olivieri é o ponto de partida do trabalho, a biografia aqui construída não serve somente para analisar uma vida repleta de curiosidades pois, a partir de Luiz Olivieri, busco construir uma biografia-problema. Não é simplesmente o relato nu e cru da existência de um indivíduo, mesmo porque tal relato não seria possível. Elaboro sua biografia a partir da sua relação com a cidade, efetivada pela existência de seus objetos, produzidos por suas práticas e ações. Assim, nosso outro personagem desta tese é a própria cidade, a ser vista como um contexto, não rígido, que possibilita a existência e a sobrevivência de atores que atuam em seu palco.

## **1.1 - Luiz Olivieri e a cidade**

A que cidade esta tese se refere? Uma cidade que, assim como dito por Giovanni Levi sobre o contexto, não pode ser vista como um contexto rígido, absoluto,

conformador da existência dos seus moradores. É uma cidade que se constrói pelos seus habitantes e não pelas suas pedras. Só que é Olivieri um dos responsáveis pelas pedras da cidade, pela forma das pedras constituidoras do cenário urbano. As pedras são, então, essenciais para compreender a presença do biografado. Essas pedras são objetos significativos de culturas, de homens, de tempos.

Quais foram as ações do sujeito Luiz Olivieri e quais seus papéis sociais em Belo Horizonte: arquiteto, escultor, membro da Comissão Construtora, italiano, morador? O interesse pela figura de Olivieri inicia-se pela existência material de suas obras na cidade, mas não se esgota nesse aspecto. Esses objetos são indícios de uma presença passada, de um tempo passado. Marcas da relação presente-passado, que nos conformam enquanto seres históricos. São objetos significativos, ressignificados ao longo do tempo, que nos trazem a sua presença e a presença da própria cidade.

À luz de alguns autores que refletiram sobre o mundo urbano e outros que realizaram discussões historiográficas a respeito da emergência do sujeito na história, a tese é escrita, abordando o sujeito e sua ação na cidade, projetista de edificações, escultor de obras, desenhista de plantas. O resultado de sua ação ultrapassou sua vida. Suas obras são ocupadas, modificadas por outros indivíduos e são também tombadas, por vezes transformadas em espetáculo, correndo o risco de gentrificação, e de serem congeladas, de perderem a vitalidade que possuem na relação com o espaço urbano, transformando-se em palco não para atores da cidade, mas em palcos simulados, meros simulacros.

## **1.2 – A micro-história e os indivíduos**

O real precisa ser ficcionado para ser pensado. Essa proposição deve ser distinguida de todo discurso – positivo ou negativo – segundo o qual tudo seria “narrativa”, com alternâncias entre “grandes” e “pequenas” narrativas. A noção de narrativa nos aprisiona nas oposições do real e do artifício em que se perdem igualmente positivistas e desconstrucionistas. Não se trata de dizer que tudo é ficção. Trata-se de constatar que a ficção da era estética definiu modelos de conexão entre a apresentação dos fatos e formas de inteligibilidade que tornam indefinida a fronteira entre razão dos fatos e razão da ficção, e que esses modos de conexão foram retomados pelos historiadores e analistas da realidade social. Escrever a história e escrever histórias pertencem a um mesmo regime de verdade. Isso não tem nada a ver com nenhuma tese de realidade ou irrealidade das coisas. (RANCIÈRE, 2005, p. 58).

Na Itália surge, em meados dos anos 1970, um movimento de renovação da História. A partir principalmente dos nomes de Carlo Ginzburg e Giovanni Levi, sem esquecer de Edoardo Grendi, aparece uma nova perspectiva, a da micro-história que, em linhas gerais, significa reduzir a escala, analisando pequenas realidades, muitas vezes a partir de um indivíduo, para melhor compreender o todo. Nesse sentido, a micro-história é “uma gama de possíveis respostas que enfatizam a redefinição de conceitos e uma análise aprofundada dos instrumentos e métodos existentes.” (LEVI, 1992, p. 135). Os micro-historiadores trabalham com a relativa liberdade do indivíduo, mas sabendo que existem limitações do sistema normativo e prescritivo em relação à liberdade individual.

Assim sendo,

... o historiador não está simplesmente preocupado com a interpretação dos significados, mas antes em definir as ambiguidades do mundo simbólico, a pluralidade das possíveis interpretações desse mundo e a luta que ocorre em torno dos recursos simbólicos e também materiais. (LEVI, 1992, p. 136)

A micro-história deve muito à antropologia ao se utilizar da descrição densa proposta por Clifford Geertz (1989), mas que é reinterpretada dentro da História. Tanto a micro-história quanto a antropologia cultural priorizam o lado empírico e não teórico e também buscam a definição do conceito de cultura, ainda que a micro-história traga, em algumas de suas vertentes, uma forte preocupação social.

Três diferenças básicas entre a antropologia de Geertz e a micro-história foram estabelecidas a partir de Giovanni Levi (1992).

Primeiramente, nos diz Levi, em Geertz existe um relativismo total que foi extraído de Heidegger “...a rejeição da possibilidade de explicação total e a tentativa de construir uma hermenêutica da escrita ou seja, escutar a linguagem poética, em outras palavras, a linguagem apreendida no esforço de inventar novos significados.” (LEVI, 1992, p. 145). A crítica passa então para a impossibilidade de existência de um discurso racional uma vez que qualquer racionalismo é visto como uma possível volta de conceitos hierárquicos de cultura. Seria, dessa maneira, impossível realizar estudos comparativos entre culturas, pois tais estudos supõem formalizações e generalizações.

Mas, ao analisar o texto de Geertz (1989), nota-se como o autor relativiza este relativismo, embora não negue a necessidade de sua existência. Partindo da noção de que a utilização de conceitos universais para definir o homem é uma questão filosófica,

o problema para Geertz está no fato de que não se deve buscar a essência do ser humano somente nos aspectos da cultura universal, pois os valores típicos deste ou daquele povo são de suma importância para compreender o homem. Desta forma, o estudo de um aspecto peculiar de determinada cultura humana pode nos proporcionar um conhecimento maior sobre a própria natureza humana. É uma crítica de Geertz ao relativismo total. “Resumindo, precisamos procurar relações sistemáticas entre fenômenos diversos, não identidades substantivas entre fenômenos similares.” (GEERTZ, 1989, p.56)

A segunda crítica feita por Levi à antropologia cultural de Geertz é baseada no fato de a antropologia ver significados homogêneos nos sinais e signos públicos, enquanto a micro-história privilegia a diferença entre as representações sociais realizadas por diferentes agentes. Essa crítica é a mais embasada e a que vem fazer com que seja repensada a sociedade em termos de não unidade, e vem ao encontro das constatações realizadas por Roger Chartier no que se refere à desigual repartição das representações em dada sociedade. Neste ponto justifica-se a escrita de vida de uma pessoa, mas uma pessoa integrante de um grupo, com o qual se identifica. Esta identificação não é consciente, ela é parte integrante do próprio ser. É necessário dizer que essa crítica também já foi revista no campo da antropologia que hoje, em cenários urbanos, trabalha com diferenças de representações entre os diversos grupos sociais, étnicos, existentes no mundo atual. No entanto, é uma crítica que cabe na antropologia de Clifford Geertz.

Já a terceira crítica aparece no aspecto concernente à definição de cultura dada pela antropologia interpretativa, tida, para os antropólogos interpretativos, de acordo com Levi, como uma busca infinita de informação. Geertz busca um conceito de cultura mais fechado, uma redução do conceito de cultura, que busca cada vez mais se limitar, especificar, focar e conter. Citando Geertz:

O conceito de cultura que eu defendo [...] é essencialmente semiótico. Acreditando como Max Weber, que o homem é um animal amarrado a teias de significados que ele mesmo teceu, assumo a cultura como sendo essas teias e a sua análise; portanto não como uma ciência experimental em busca de leis mas como uma ciência interpretativa, à procura de significado. (GEERTZ, 1989, p. 15)

Os significados podem ser inúmeros, as interpretações infinitas. Contra essa idéia de infinitude, Levi considera a necessidade de se “medir e formalizar os

mecanismos de racionalidade limitada”, essa formalização permitiria “um entendimento das diferenças existentes nas culturas dos indivíduos, grupos e sociedades em várias épocas e locais.” (LEVI, 1992, p. 150).

Outro aspecto a ser considerado é a própria natureza diferenciada do trabalho do historiador e do antropólogo: o antropólogo pode ir *in loco*, ao local onde se tecem as significações, pois trabalha com o presente, atitude impensável para o historiador.

A micro-história nutre-se de determinadas fontes antropológicas, mas as critica e reelabora sob uma nova perspectiva, também a desta pesquisa: deve-se sempre lembrar da relatividade das perspectivas sociais, da forma como o grupo a que se pertence norteia os valores e ações, mas deve-se lembrar da repartição desigual dos poderes existentes na sociedade. No entanto, o nosso trabalho guarda grande proximidade com a antropologia por perceber as obras de Olivieri como objetos significativos no presente, sendo a partir deles reconstituída a trajetória do arquiteto. Luiz Olivieri pertence ao passado, se pensarmos no fim da sua existência em 1937, ano de sua morte, mas pertence também ao presente, ao se fazer autor de obras que ainda hoje existem no espaço da cidade.

Outro micro-historiador, Carlo Ginzburg, no texto *Sinais: Raízes de um paradigma indiciário*, vem nos mostrar como, a partir de fins do século XIX, surge uma nova perspectiva na ciência, preocupada não com o geral, o universal, mas sim com certos pequenos sinais, pequenos indícios. Tais sinais podem ser elucidativos para se compreender fatos importantes.

Essa busca por sinais indiciários capazes de tornar clara certa realidade provém de antigas aptidões humanas de se observar indícios, representadas pela capacidade do caçador primitivo de ir atrás de sua caça por meio de certas pistas sutis por ela deixadas (saber venatório), pela antiga tradição divinatória na Mesopotâmia que consistia em adivinhar o futuro a partir da leitura de pequenos sinais (embora aqui exista uma diferença básica entre o primeiro e o segundo: um se volta para o passado e a outra para o futuro) e pela medicina hipocrática que define seus métodos refletindo sobre noção decisiva de sintomas, considerados como indícios para se chegar ao diagnóstico para a doença.

Mas é no século XIX que esse saber indiciário é utilizado para se observar o comportamento humano: a partir dos estudos de Morelli, das investigações de Sherlock Holmes e da análise da psique humana de Freud. Morelli partia de pequenos sinais presentes em pinturas como a forma dos dedos, o lóbulo das orelhas para identificar a

autoria dos quadros que analisava. O mesmo caminho era utilizado em outra área, a investigação criminal, exemplificada por Sherlock Holmes que buscava, a partir de pequenas pistas, invisíveis a olhos menos preparados, descobrir a autoria de um crime. O terceiro e último exemplo é o do método psicanalítico fundado por Freud: a partir de pequenos sinais, antes considerados sem importância na análise da personalidade ou dos problemas individuais, poderia se chegar à gênese dos problemas de personalidade. Assim, seriam aqueles aspectos mais inconscientes os mais elucidativos para a análise de personalidade, ou seja, aqueles que nos oferecem pistas para uma compreensão maior do todo.

Será possível pensar nestes aspectos nas obras de Olivieri? Aplicar um paradigma indiciário à arquitetura? Aqui não me atrevo a tanto. Mesmo porque esse paradigma indiciário refere-se a um indivíduo e seu estilo, algo existente na arquitetura, mas muito mais difícil de ser apreendido na arquitetura do que na pintura e na escultura. O que importa a Ginzburg é a reconstrução da história por meio do texto, o historiador age em busca de pistas que elucidam a compreensão do passado, mesmo tendo em vista a instabilidade existente nesse passado. A reconstrução por meio de pistas deve ser clara, elucidativa da própria construção da história para o leitor. Estas pistas sobre Olivieri encontram-se no presente, como vestígios de um passado.

Esse paradigma indiciário proposto por Ginzburg nos faz refletir sobre os incômodos da contraposição entre racionalismo e irracionalismo. Ou seja, o que importa é uma análise que lide com os diversos aspectos da realidade humana, e que estes aspectos possam servir para decifrar uma dada realidade, aspectos racionais e irracionais. A diferença entre Ginzburg e Clifford Geertz é que, enquanto um acredita ser possível chegar a esta realidade, o outro vê a busca desta realidade como uma interpretação dessa realidade. Ginzburg, assim como os demais micro-historiadores, marca a diferença entre história e literatura de ficção, não se deixa levar pela idéia da construção textual se sobrepondo à realidade.<sup>5</sup>

Tanto a micro-história quanto a antropologia interpretativa concordam em um ponto fundamental: as ciências humanas devem se utilizar de categorias não estáveis, devem estar atentas ao específico, ao local, ao anormal, que pode ser elucidativo para se chegar a uma maior compreensão da cultura humana. Os pesquisadores devem estar atentos aos pequenos indícios, passando não de uma realidade complexa para uma mais

---

<sup>5</sup> Esta crítica remete-se mais a Hayden White do que a Geertz neste trabalho, pois, como foi anteriormente dito, o próprio Geertz relativiza o relativismo.

simples, mas antes passando de uma realidade simples para uma realidade complexa, mostrando como as teias de relações que se estabelecem nas diversas culturas (distintas por motivos temporais ou espaciais) são muito mais ricas do que se imaginava.

Outra crítica do historiador italiano Giovanni Levi refere-se à posição de Roger Chartier no que concerne à “necessidade de analisar a gênese das relações sociais (e culturais e políticas) a partir do nível dos grupos” (ESPADA LIMA, 2006, p. 273). Pois esse tipo de perspectiva “– tendo o mérito de enxergar a sociedade como um campo de conflito e, portanto, fragmentada – acabava por considerar o grupo, por outro lado, uma instância dotada de estabilidade e de coesão internas, deixando em aberto o problema da relação entre indivíduo e grupo.” (ESPADA LIMA, 2006, p. 273). Residem nesses aspectos aproximações entre Roger Chartier e Pierre Bourdieu que fazem com que o conceito de campo seja trabalhado também por Chartier. No capítulo 3 desta tese, será realizada a crítica ao conceito de campo tal qual estabelecido por Bourdieu, considerando, também, aspectos fundamentais e elucidativos da própria existência dos campos profissionais e da importância de Bourdieu para a compreensão da formação do campo artístico no século XIX.

### **1.2.1 – Sobre a biografia**

O gênero biográfico encerra o interesse fundamental de promover a absolutização da diferença entre um gênero propriamente literário e uma dimensão puramente científica – pois, como nenhuma outra forma de expressão, suscita a mescla, o caráter híbrido, e manifesta assim as tensões e as conviências existentes entre a literatura e as ciências humanas. (DOSSE, 2009, p. 18)

A escrita de vidas é, há tempos, objeto da história. No entanto, foi, ao longo do século XX, desprezada por grande parte dos pesquisadores que escreviam a história e pensavam a sociedade. Em uma breve síntese histórica, podemos separar a forma da análise de vidas em momentos distintos ao longo da historiografia. François Dosse em seu livro *O Desafio Biográfico, Escrever uma Vida*, diz ser a biografia um gênero impuro e estabelece uma cronologia da forma de escrita de biografia, denominando o primeiro momento de Idade Heróica, o segundo momento de Idade Modal e o terceiro momento de Idade Hermenêutica. (DOSSE, 2009)

Na Idade Heróica, que abarca da Antiguidade à Época Moderna, o gênero biográfico buscava identificar os grandes homens que serviam de modelo: “Prestou-se ao discurso das virtudes e serviu de modelo modal edificante para educar, transmitir os valores dominantes às gerações futuras.” (DOSSE, 2009, p. 123). Nessa Idade, os homens biografados servem de modelo a serem reproduzidos, perpetuados. Esse momento abarca de séculos antes de Cristo até o século XX, sendo um modelo que ainda nos momentos atuais encontra espaço. Na Antiguidade eram considerados os valores heróicos, no cristianismo, os valores religiosos, as hagiografias, as vidas exemplares dos santos. Há também a biografia de heróis, cavaleiresca. E na época moderna aparece como forma de exaltar os heróis, os homens dignos de nota, que eram, até o século XVIII, semidivinos. Na entrada do Século das Luzes, o caráter divino ou semidivino dos homens não poderia mais ser considerado, substituiu-se o herói pelo grande homem.

É nesse momento heróico que também podemos vislumbrar a escrita de vida de artistas. François Dosse dedica um subcapítulo para tratar da escrita de vida de artistas, nomeado *A grandeza artística*. O texto inicialmente tratado é o *Vidas dos Artistas*, de Vasari, do século XVI (1550, primeira edição). Outros textos abordados por Dosse, já do século XX, referem-se a estudos no campo da História da Arte, realizados por Panofsky e por outros estudiosos, da História da Música e das Ciências Sociais, com destaque especial para a clássica abordagem de Norbert Elias da vida de Mozart. Faz também referências às abordagens contemporâneas do Centro de Sociologia da Inovação, sob coordenação de Bruno Latour e Michel Callon, especialmente às pesquisas de Antoine Hennion, que realiza uma leitura sociológica de compositores. Trata, ainda, de pesquisas de filósofos como Vladimir Jankélévitch, que consagra monografias a compositores. (DOSSE, 2009, p. 192-193)

O segundo momento é o da biografia modal, a Idade Modal. Nas biografias deste tipo, a singularidade do percurso do biografado é representativo de uma perspectiva mais ampla. “O indivíduo, então, só tem valor na medida em que ilustra o coletivo. O singular se torna uma entrada no geral, revelando ao leitor o comportamento médio das categorias sociais do momento.” (DOSSE, 2009, p. 195)

Já o terceiro momento é o da Idade Hermenêutica, um momento mais reflexivo da abordagem biográfica e do qual a presente biografia se aproxima. “A pergunta sobre o que é o sujeito e os processos de subjetivação alimenta essa renovação da escrita biográfica, que a nosso ver já entrou na era hermenêutica, a da reflexividade.” (DOSSE,

2009, p. 229). Inicialmente, essa Idade Hermenêutica seria marcada pela unidade dominada pelo singular. No segundo momento da Idade Hermenêutica, há uma pluralidade das identidades e, nessa pluralidade, “o fato de se considerar o homem como fundamentalmente plural, mantenedor de vínculos diversos, modifica a abordagem do gênero biográfico.” (DOSSE, 2009, p. 297).

A biografia é um gênero histórico com características específicas, algumas delas presentes neste trabalho. A filiação desta tese à micro-história é clara, por isso é necessário se abordar a forma como a biografia foi vista pelos micro-historiadores, especialmente Giovanni Levi (1989), que realiza uma tipologia de biografias, baseada em modelos contemporâneos à escrita do seu texto. Partindo de uma constatação inicial de que não busca uma biografia que esgote a análise da vida de uma certa pessoa, e sim uma biografia que nos faça pensar sobre algumas questões mais amplas que perpassam a vida dessa pessoa e enriquecem a compreensão de outros acontecimentos sociais, Levi divide em quatro os tipos de biografia.

Esses quatro tipos se encontram em alguns pontos com a divisão anterior de François Dosse, mas não fazem uma aproximação histórico-cronológica como a realizada pelo historiador francês.

O primeiro tipo é denominado por Levi prosografia e biografia modal. Nesse caso, as biografias não oferecem outro interesse que o de ilustrar os comportamentos que se relacionam com as condições sociais mais frequentes. Não é uma biografia individual, mas uma biografia do indivíduo que traz em si as características do grupo.

O segundo tipo é pelo autor denominado biografia e contexto no qual a biografia conserva sua especificidade. O contexto aqui aparece para compreender o que parece inexplicável na primeira abordagem ou então para cobrir as lacunas documentais por meio de comparações com outras pessoas ou acontecimentos. Nesse caso, o contexto aparece como algo rígido, coerente e que serve de pano de fundo para explicar a biografia. Os destinos individuais se entrelaçam em um contexto, mas eles não o modificam.

Já o terceiro tipo é denominado de biografia e casos limites. Nesse tipo de biografia o contexto não é perseguido em sua totalidade e em suas estatísticas, mas por meio de suas margens. Como exemplo maior dessas biografias temos o da biografia do moleiro Menocchio feita por Carlo Ginzburg em *O Queijo e os Vermes* (1986). Ginzburg analisa a cultura popular através de um caso extremo, de nenhuma maneira modal. Mas mesmo dentro deste caso o contexto social adquire uma face rígida: falando

das margens, os casos limite alargam a liberdade de movimento onde os atores podem agir, mas essa liberdade se perde com a ligação com a sociedade dita normal.

O quarto e último tipo estabelecido por Levi é por ele denominado biografia e hermenêutica. Neste caso o material biográfico se torna discursivo, mas não podemos com a biografia traduzir a natureza real, a totalidade de significações que a vida do biografado possui: ela pode somente ser interpretada. Essa aproximação hermenêutica parece mostrar a impossibilidade de se escrever uma biografia mas, ao mesmo tempo, faz com que os historiadores reflitam sobre a utilização das formas narrativas em seu trabalho.

Os quatro tipos de biografia enumerados mostram novas maneiras de se realizarem biografias como instrumento de conhecimento histórico em substituição à biografia tradicional, linear e factual. Os problemas ao se abordar a questão da biografia dentro do conhecimento histórico passam por questões de fundo da própria teoria do conhecimento: as relações entre normas e práticas, entre indivíduo e grupo, entre determinismo e liberdade ou mesmo entre racionalidade absoluta e racionalidade relativa. A própria consciência que o sujeito tem de sua ação encontra-se em jogo assim como o determinismo existente ou não do contexto em que esse sujeito vive.

Giovanni Levi encontra uma saída ao estabelecer uma relação permanente entre biografia e contexto: a mudança está justamente na soma infinita das interrelações estabelecidas. Sem negar a repartição desigual de poder, grande e coercitiva, devemos considerar que as pessoas têm espaços, mesmo que reduzidos, para agir. Não se pode negar a existência de um *habitus* do grupo, mas além dele devemos considerar a existência de um espaço de liberdade para cada indivíduo, espaço este que nasce das incoerências sociais.

Pierre Bourdieu também se dedica à questão da biografia, com um título já significativo da sua posição em relação à prática da escrita de vidas: *A ilusão biográfica*. Diz-nos acerca da escrita de vidas: “uma vida é, inseparavelmente o conjunto dos acontecimentos de uma existência individual concebida como uma história e o relato nessa história.” (BOURDIEU, 2006, p. 183). Para esse autor, a vida, no senso comum, é descrita como “um caminho, uma estrada, uma carreira com suas encruzilhadas.” (2006, p. 183) Assim, a vida é percebida pelos que tecem a vida dos outros em textos biográficos como um percurso linear, unidimensional, com um fim da história, o que seria aceitar a filosofia da história como uma sucessão de acontecimentos históricos, “*Geschichte*, que está implícita numa filosofia da história no sentido de

relato histórico, Histoire, em suma, numa teoria do relato, relato de historiador ou romancista, indiscerníveis sob esse aspecto, notadamente biografia ou autobiografia.” (BOURDIEU, 2006, p. 183-184).

Bourdieu aborda a biografia constatando que a teoria biográfica considera que a vida constitui um todo, um conjunto coerente e orientado, que pode e deve ser apreendido como expressão unitária de uma intenção subjetiva e objetiva, de um projeto: a noção sartriana de projeto original. “O sujeito e o objeto da biografia (o investigador e o investigado) têm de certa forma o mesmo interesse em aceitar o *postulado do sentido da existência* narrada.” (BOURDIEU, 2006, p. 184). Considerando o abandono da estrutura do relato linear do romance, vai mostrar que este coincide com o questionamento da visão da vida como existência dotada de sentido, “no duplo sentido de significado e de direção.” (BOURDIEU, 2006, p. 184)

Determinadas considerações realizadas por Bourdieu nos levam à reflexão acerca da escrita de uma biografia, desestabilizando a coerência existente na escrita biográfica e apontando para a real existência dos homens, e também à reflexão sobre o que seria produzir uma história de vida, ao se realizar um “relato coerente de uma sequência de acontecimentos com significado e direção” (BOURDIEU, 2006, p. 185). Essa visão nos leva entender a escrita como “uma ilusão retórica, uma representação comum da existência que toda uma tradição literária não deixou e não deixa de reforçar.” (BOURDIEU, 2006, p. 185)

A abordagem de Bourdieu foca, como esperado em virtude de seus interesses, o lugar da biografia no campo da sociologia:

De fato, como responder, sem sair dos limites da sociologia, à velha indagação empirista sobre a existência de um eu irreduzível à rapsódia das sensações singulares? Sem dúvida, podemos encontrar no *habitus* o princípio ativo, irreduzível às percepções passivas, da unificação das práticas e das representações (isto é o equivalente historicamente constituído e portanto historicamente situado, desse eu cuja existência, segundo Kant, devemos postular para justificar a síntese do diverso sensível operada na intuição e a ligação das representações numa consciência.) (BOURDIEU, 2006, p. 186)

Reencontramos, neste ponto, questão central para quem persegue a escrita de vida. A existência do eu, coerente e indivisível. Conforme já situado por Bourdieu, a abordagem do eu é questão sobre a qual devemos nos debruçar para a compreensão do relato biográfico, chamando a atenção sobre o nome próprio como uma instituição de

totalização e de unificação do eu proporcionada pelo próprio mundo social. Esse nome próprio aparece

como “designador rígido”, segundo a expressão de Kripke, “designa o mesmo objeto em qualquer universo possível” isto é, concretamente, seja em estados diferentes do mesmo campo social (constância diacrônica), seja em campos diferentes no mesmo momento (unidade sincrônica além da multiplicidade das posições ocupadas) (BOURDIEU, 2006, p. 186)

Bourdieu sociologiza a existência do eu, mostrando essa existência como uma construção social, situando-a histórica e socialmente, sendo “o nome próprio o atestado visível da identidade do seu portador através dos tempos e dos espaços sociais”, e aquele que totaliza as manifestações da identidade do seu portador em registros oficiais, “curriculum vitae, cursus honorum, ficha judicial, necrologia ou biografia, que constituem a vida na totalidade finita, pelo veredicto dado sobre um balanço provisório ou definitivo.” (BOURDIEU, 2006, p. 187)

De acordo com Bourdieu, o nome próprio “só pode atestar a identidade da *personalidade*, como individualidade socialmente constituída, à custa de uma formidável abstração” (BOURDIEU, 2006, p. 187). Mas essa identidade totalizadora do eu já foi desconsiderada na literatura e por pensadores pós-estruturalistas. Basta nos lembrarmos de Proust e sua constituição de um sujeito fracionado e múltiplo.

Tendo em vista as observações de Bourdieu, uma questão é colocada: em que medida o nome Luiz Olivieri identifica essa individualidade. O processo de transformação do imigrante em terras estrangeiras é percebido na própria transformação do nome. Luigi Olivieri transforma-se em Luiz Olivieri. Logo, essa unidade absoluta que associa a unidade biológica a uma unidade socialmente construída deve ser problematizada. No entanto, não se deve deixar de lado a unidade biológica ao se tratar da bio-grafia. Geneticamente existe uma unidade comprovada nos dias atuais, pela existência de um DNA único, pertencente a cada um de nós. Assim, existe, no mínimo, um organismo vivo que nasce, vive e morre. Sendo Luiz Olivieri ou Luigi Olivieri, essa construção não é somente uma ilusão. Ao se relatar a existência de alguém, deve-se tomar cuidado para não dar um sentido único, definido desde o princípio de sua vida. Algo a ser perscrutado nesta tese, os múltiplos sentidos da existência do biografado.

O próprio Bourdieu nos indica como essa idéia de unidade biológica é construída sob a ótica social ao mostrar a “distinção entre o indivíduo concreto e o

indivíduo construído”, este último visto como um agente eficiente. Frisa que essa distinção é duplicada pelo “agente, eficiente num campo, e a personalidade, como individualidade biológica socialmente instituída pela nomeação e dotada de propriedades e de poderes que lhe asseguram uma superfície social” (BOURDIEU, 2006, p. 190). Essa superfície social significa sua existência como agente em diferentes campos.

Ao final de suas reflexões sobre a escrita de vida, encontramos uma conciliação de Bourdieu com a possibilidade de uma abordagem biográfica, ao colocar a existência do indivíduo em relação ao grupo. Nesse momento, Bourdieu se aproxima de Levi em relação à forma como se deve construir uma biografia:

Tentar compreender uma vida como uma série única e por si suficiente de acontecimentos sucessivos, sem outro vínculo que não a associação a um sujeito cuja constância certamente não é senão aquela de um nome próprio, é quase tão absurdo quanto tentar explicar a razão de um trajeto no metrô sem levar em conta a estrutura da rede, isto é, a matriz das relações objetivas entre as diferentes estações. Os acontecimentos biográficos se definem como colocações e deslocamentos no espaço social, isto é, mais precisamente nos diferentes estados sucessivos da estrutura da distribuição das diferentes espécies de capital que estão em jogo no campo considerado. (BOURDIEU, 2006, p. 190).

O sujeito age, inserido em um grupo, relacionando-se socialmente. Na conformação do que se é, encontra-se a existência dos outros, na tensão entre valores e ações de indivíduos e de grupos, produz-se a história de um homem. Essa perspectiva é definida de modo objetivo por Espada Lima:

... a ênfase na redução da escala de análise – elemento central da micro-história – fazia sentido antes de tudo como afirmação da ação individual e das relações interpessoais como a dimensão geradora da mudança social. Parece-se bastante coerente que esta perspectiva – fortemente inspirada politicamente – implicasse também uma clara posição anti-relativista e antiirracionalista: a afirmação da história não apenas como um exercício de retórica, mas como uma disciplina capaz de compreender o mundo humano nas suas reais mediações, ligava-se de muitas maneiras a um programa de pesquisa que enfatizava a interrogação rigorosa sobre os instrumentos de análise dos historiadores e o enraizamento empírico de toda a indagação histórica. (ESPADA LIMA, 2006, p. 275).

O objeto central da tese é a análise de alguns aspectos da vida de Olivieri, mas a análise deve ser feita a partir das relações entre sujeito e contexto, contexto não rígido,

problematizável e mutante. Aspecto central a ser abordado são as transformações que tiveram lugar no meio arquitetônico de Belo Horizonte em fins do século XIX e princípio do XX. Esse contexto não é rígido, fixo, imutável, ele serve para refletirmos sobre a existência de determinantes além do sujeito, valores culturais de um momento específico, também dinâmicos e mutáveis como o próprio sujeito. Ao definir o que analisar, como analisar, escolho também como sujeito, autora de uma tese, que escreve uma história. A escolha, neste caso, é por uma abordagem micro-histórica.

A micro-história, ao reduzir a sua perspectiva ao sujeito, refletindo sobre a biografia e fazendo biografia, como é o caso do clássico texto de Ginzburg, *O Queijo e os Vermes*, atribui à ação uma grande importância em termos históricos. Ao não se pensar mais em grandes estruturas regentes da existência humana, a micro-história problematiza e tensiona a própria história. Espada Lima faz uma leitura parecida, especialmente de Giovani Levi e sua aproximação com a História Social e a História Política, ao mostrar o cerne da compreensão da proposta de Levi como sendo a “ênfase na redução da escala de análise – elemento central na micro-história – fazia sentido antes de tudo como afirmação da ação individual e das relações interpessoais como a dimensão geradora da mudança social.” (ESPADA LIMA, 2006, p. 275)

A ação do indivíduo não pode ser desconsiderada ao se abordar a individualidade. Ainda que o trabalho que se apresenta seja pertencente à linha História Social da Cultura, a História Política e a História Social, em suas formas mais puras, contribuem enormemente à análise proposta. A História Social, ao considerar o homem como fruto de um meio social, dividido em grupos sociais que dão sentido e constroem a ação. A História Política, ao colocar na ação racional um peso fundamental, peso a ser considerado ao se realizar a análise de uma vida, especialmente se se considera a ação como um ponto fundamental da existência de um ser que escolhe a partir de determinadas possibilidades, se situando e construindo a sua própria história.

### **1.2.2 – O espaço biográfico**

As reflexões relativas à presença do sujeito na história não são recentes, remetem-nos a uma tradição historiográfica que, em sua forma mais próxima, leva-nos ao século XIX. No entanto, nessa tradição oitocentista, as biografias referiam-se à obra

de grandes homens que se destacavam, normalmente, pelo valor político que possuíam. No campo artístico, a obra de Vasari, *Vidas dos artistas*, escrita no século XVI, mostra que, no campo da arte, a genialidade artística era atribuída a homens merecedores de terem seus nomes listados e engrandecidos em obras literárias.

Deve-se pensar historicamente a emergência da concepção de indivíduo-criador-artista/individualidade-criação-arte, refletindo-se sobre a construção de biografias de artistas e, neste caso, de arquitetos.

Se no campo das artes em geral, aí incluída a arquitetura, o *Vidas dos artistas* torna-se obra fundante, é essencial se historicizar a forma como o sujeito-criador vem sendo abordado ao longo dos últimos cinco séculos. Este sujeito-criador do Renascimento é reelaborado ao longo dos séculos subsequentes até se chegar ao sujeito Luiz Olivieri, objeto central da escrita desta tese.

Os homens devem ser abordados, individualmente, na tessitura da escrita de vida, em um espaço biográfico. O espaço biográfico serve para pensarmos sobre o lugar de produção do texto, do discurso sobre o biografado. A noção de espaço aqui não é a noção da geografia, do espaço físico. O espaço biográfico refere-se à produção do espaço que enuncia o biografado. O conceito aqui utilizado foi trabalhado por Leonor Arfuch<sup>6</sup> que, por sua vez, apropria-se do conceito de espaço biográfico de Phillipe Lejeune<sup>7</sup> para refletir sobre a biografia na atualidade. A denominação espaço biográfico em Lejeune, de acordo com Arfuch, remeteria a um passo à frente da intenção infrutífera de perceber a especificidade da autobiografia como centro de um sistema de gêneros literários similares:

Nesta reflexão a posteriori, o autor se pergunta se o estudo de um gênero, - ao menos em termos taxonômicos, estruturais - não se limitará em definitivo a dar conta de alguns espécimes ilustres ou exemplares, enquanto sua produtividade excede sempre as grandes obras. É assim que em prol da pluralidade, e tratando-se inclusive de apreender um excedente da literatura, chega-se ao conceito de espaço biográfico, para dar conta das diversas formas, ao logo dos séculos, que há assumido a narração das vidas, notáveis ou obscuras, entre as quais a autobiografia moderna não é senão um caso (ARFUCH, 2010, p. 22)

---

<sup>6</sup>Na obra *El espacio biografico*, os objetos de análise do espaço biográfico são entrevistas publicadas em periódicos, relatos de vida de escritores e entrevistas de relatos de vida realizadas pela autora e sua equipe com indivíduos dentro da metodologia de pesquisa em ciências sociais.

<sup>7</sup>O texto de Lejeune citado por Arfuch é LEJEUNE, Phillipe. *Je est un autre. L'autobiographie de la littérature aux médias*. Paris: Seul, 1980.

Arfuch desenvolve o conceito de espaço biográfico, adotando a idéia de espacialização:

...onde confluam, em um certo momento, formas distintas, suscetíveis de serem consideradas em termos de uma interdiscursividade sintomática, por si significante, mas sem renunciar a uma temporalização, em busca de heranças e genealogias, postulando diversas relações na presença e na ausência. (ARFUCH, 2010, p. 22)

Para a autora, o espaço biográfico não é um ponto de chegada, mas um ponto de partida, numa leitura de um fenômeno de época, com o traçado a ser definido ao longo da pesquisa. Assim, toma-se nesta tese a idéia de espaço biográfico como ponto de partida, como um espaço interdiscursivo, no qual diversas formas de discurso se encontram na construção do relato da vida de alguém, relato este que serve para refletirmos sobre o indivíduo e seus espaços, conjugados no espaço biográfico, também, em sua temporalidade. Temporalidades de existência do sujeito biografado, mas também da própria escrita do relato que se constrói a partir de textos distintos, textos que ultrapassam a própria escritura e se convertem também em desenhos, modelos, esculturas e construções arquitetônicas que ocupam o espaço da cidade, espaço de ação do sujeito Luiz Olivieri.

A relação público e privado também é considerada por Arfuch, que remete ao nascimento do Estado moderno, do sistema capitalista e do mundo burguês para o surgimento do “eu”, como garantia de um relato biográfico. A noção de vivência aparece junto à de narrativa na formulação do conceito de narrativa vivencial. O conceito de vivência é capturado da obra de Gadamer que, por sua vez, remete a Simmel, para falar acerca de uma unidade de sentido da vivência, “que se encontra numa relação imediata com o todo, com a totalidade da vida.” (ARFUCH, 2010, p. 34) Aproxima-se, aqui, da idéia de partilha do sensível de Rancière (2005), atentando para aspectos da vida que fogem da objetividade racional e dão sentido ao mundo. E é em outro trecho que a idéia de vivência se aproxima à de estética. A vivência se encontraria entre a continuidade da vida e, ao mesmo tempo, refere-se ao todo. A vivência estética “representa a forma essencial da vivência em geral.”<sup>8</sup> (GADAMER, 1977. apud ARFUCH, 2010, p. 36)

Arfuch remete a uma genealogia das escritas de vida, buscando no período moderno sua origem. Volta-se para a obra do sociólogo Norbert Elias para mostrar que,

---

<sup>8</sup> GADAMER, Hans. *Verdad y método*. Salamanca: Sígueme, 1977.

com a criação do Estado Nacional, com suas formas civilizadas e coercitivas, funda-se uma nova economia psíquica, que “transformaria radicalmente as estruturas de personalidade.” (ARFUCH, 2010, p. 36) Se observamos o nascimento da idéia de indivíduo frente à cidade na obra de Simmel e na sociologia clássica<sup>9</sup>, é interessante percebermos que essas propostas se encontram. Arfuch percebe nas *Confissões de Rousseau* o momento de surgimento da escrita sobre si, ainda que remeta também ao texto *Confissões de Santo Agostinho* no período medieval para dizer que existia a noção de eu, mas a preocupação de Santo Agostinho era menos com a vida terrena do que com a virtude piedosa da comunidade. O foco da obra de Arfuch é a escrita sobre si, não a escrita sobre outros, relatos autobiográficos, não relatos biográficos. Em busca da genealogia, abarca tanto textos que relatam diretamente o eu do autor em forma de diários quanto textos literários que começam a trabalhar com a escrita do texto em primeira pessoa, demonstrando a consciência da existência de um sujeito que fala e que tem suas próprias idéias e pratica suas ações. Essa ruptura vai muito além da literatura, questionando a verdade estabelecida pela razão no campo filosófico. Esse novo gênero “não só expressa o sentimento de defesa da intrusão do íntimo pelo social – na interpretação de Arendt – como introduz a convicção íntima e a intuição do eu como critérios de validade da razão.” (ARFUCH, 2010, p. 44)

Se no *Vidas dos Artistas* escreve-se sobre outros, ainda não há uma consciência de si mesmo e dos outros, consciência essa que será adquirida somente no século XVIII, momento também de surgimento da disciplina estética.

Se a razão era capaz de conhecer o mundo inteligível, existiria provavelmente uma *analogon rationis*, uma faculdade análoga ao pensamento racional, destinada a perceber o mundo sensível, a apreender a realidade material. Baumgarten tornou, desse modo, o território da sensação vulnerável e permeável à análise racional. Mas a difícil tarefa da razão seria encontrar artifícios para penetrar no mundo sensível, que expõe para investigação sua matéria visível e tátil, porém sempre equívoca e elusiva, obstáculo para toda cognição” (SCHULZ, 2008, p. 121)

A capacidade crítica será elaborada por Kant, contemporâneo de Baumgarten. Kant funda uma filosofia crítica que passou a subordinar o conhecimento ao sujeito

---

<sup>9</sup> Mesmo em Durkheim percebemos esta preocupação com a análise do indivíduo em nossa sociedade, ainda que com uma visão bem distinta da de Simmel. Durkheim analisa a divisão de trabalho em nossa sociedade e divide as sociedades em sociedades possuidoras de uma solidariedade orgânica ou de solidariedade mecânica, sendo que naquelas em que há a prevalência do primeiro tipo, caso da sociedade europeia do XIX, os indivíduos passam a se ver enquanto tais.

humano, elaborando novo paradigma humanista que “implicou a secularização da figura divina e a revalorização da sensibilidade no âmbito da teoria do conhecimento, permitindo a Kant desvincular totalmente a estética do mundo inteligível e, assim, inaugurar a Modernidade filosófica.” (SCHULZ, 2008, p. 122)

Foucault marca a diferença entre o pensamento renascentista e essa reflexão do século XVIII, ao dizer que “o humanismo do Renascimento, o racionalismo dos clássicos podem realmente ter conferido um lugar privilegiado aos humanos na ordem do mundo, mas não puderam pensar o homem” (FOUCAULT, 1990, p. 334)

Saindo da idéia moderna de indivíduo, chegando-se à pós-modernidade, verifica-se que a filosofia pós-moderna vai questionar a integridade do indivíduo, como uma unidade acabada e com sentido. A construção ou desconstrução desta integridade dá-se principalmente pelo discurso. A existência real desse indivíduo é questionada, e a linguagem é formadora da individualidade. E como são vários os discursos possíveis, estaríamos a falar de ficções? O retorno à microhistória, base teórica deste trabalho, torna-se necessário para falar da diferença entre história e literatura de ficção. Por mais que a ficção possa falar de verdades, a prática da escrita da história é distinta da literatura. Mesmo com a crítica à possibilidade real de se escrever uma história de vida, possível pelo que Giovanni Levi denomina biografia e hermenêutica, o lugar da história permanece como distinto do da ficção pura, mesmo que não retiremos da escrita da história determinados traços ficcionais. A consciência desses traços ficcionais nos permite aprofundar a prática de quem escreve a história. Essa crítica serve para elucidar a prática de quem escreve sobre a vida de outros, para a compreensão de que o relato de vida é uma forma discursiva possível sobre o outro. No caso do trabalho que se apresenta, é uma escrita baseada em diversas fontes documentais que serve para falar de um outro e das relações desse outro com outros.

A distinção entre o indivíduo retratado e o indivíduo que escreve é essencial para marcar a diferença com a análise de Arfuch (2010). Os objetos de pesquisa da autora são textos autobiográficos, mas mesmo esses textos analisados têm a marca do outro: são entrevistas feitas por jornalistas e entrevistas feitas com metodologias das ciências sociais, ou seja, existem questões a priori, feitas por interlocutores, não é só a voz do biografado, em autobiografias que respondem a existências próprias e vivências de um único ego. Aprofundando o debate, podemos dizer que mesmo os autores de autobiografias escrevem as obras para outras pessoas, presumindo a interlocução, isto é, mesmo se tratando de escritas distintas, a escrita sobre si e a escrita sobre o outro, se

aproximam e, desta forma, é permitida, em um trabalho que trata da escrita sobre o outro, a apropriação das reflexões da escritora argentina sobre o relato autobiográfico.

As palavras sujeito e indivíduo são aqui utilizadas como sinônimos, percebendo-os como aquele que tem consciência e possuidor de uma existência real. Por mais que na crítica pós-moderna tenha-se frisado tanto a idéia de fragmentação do sujeito, forma como nós, sujeitos, nos percebemos hoje, em inúmeras possibilidades de reconstruções, existe uma trajetória possível de cada um de nós, caracterizada biologicamente, ainda que culturalmente essa fragmentação seja real. A escrita da vida de uma pessoa mostra-se extremamente complexa, pois devemos passar pela existência multifacetada do sujeito enunciado pelo discurso do outro. A consciência aqui não é somente a do sujeito retratado, mas a do sujeito que escreve, que é responsável pela construção, pelo discurso, da vida do outro. A idéia de subjetividade é essencial para compreendermos esta virada propiciada por uma consciência pós-moderna.

Partindo de princípios lacanianos, Arfuch define o sujeito de sua indagação,

Um sujeito não essencial, constitutivamente incompleto e portanto aberto a identificações múltiplas, em tensão com o outro, o diferente, através de posicionamentos contingentes, que é chamado a ocupar – neste ser chamado opera tanto o desejo como as determinações do social –, sujeito suscetível sem dúvida de autocriação. Nesta ótica, a dimensão simbólico/narrativa aparece como constituinte: mais que um simples devenir dos relatos, uma necessidade de subjetivação e identificação, uma busca consequente de aquele outro que permite articular, mesmo que temporariamente, uma imagem de autorreconhecimento. (ARFUCH, 2010, p. 65)

Como já foi dito anteriormente, o objeto de análise de Arfuch é a autobiografia, em uma perspectiva mais psicanalítica de construção de si mesmo. No entanto, reflexões feitas por ela servem para abordarmos a própria construção do outro, que não seja essencial, que seja incompleto e aberto a identificações múltiplas, em tensão com o outro, o diferente.

Assim, na conceituação do espaço biográfico, no arco temporal que se trouxe desde o seu mítico ponto originário, se articulam o “momento” e a “totalidade”, a busca da identidade e identificação, o paradoxo da perda que conjuga a restauração, a lógica compensatória da falta, a investitura do valor biográfico. Traços que nos dissuadem de uma interpretação simplista ou causal da proliferação das narrativas do eu – e seus inúmeros deslocamentos –, somente em termos de voyeurismo ou narcisismo, para abrir caminho a leituras mais matizadas e também dar lugar a novos interrogantes. Assim, é possível se perguntar sobre o

trânsito que leva do “eu” ao “nós” – o que permite revelar o “nós” no “eu” - , um “nós” não como simples somatória de individualidades ou como uma galeria de meros acidentes biográficos, e sim em articulações capazes de hegemonizar algum valor compartilhado a respeito do (eterno) imaginário da vida como plenitude e realização. (ARFUCH, 2010, p. 65)

Dessa forma, para uma compreensão mais aprofundada, torna-se necessário conceituar o que se entende como sujeito, como indivíduo. Como a percepção de sujeito, indivíduo, encontra-se presente no cotidiano de nossa existência, ela também está presente nos diversos campos do saber. A história, enquanto disciplina, relacionou-se sempre com outros campos do saber, tomando de empréstimo conceitos e representações das ciências sociais, sociologia, antropologia<sup>10</sup> e ciência política, da filosofia e da psicologia, reelaborando-os na escrita da história. E os conceitos de indivíduo, sujeito, estão presentes em todos esses campos, o que demonstra a impossibilidade em se estabelecer uma definição completa, acabada, desses termos. A idéia do sujeito pós-moderno, polissêmico, cheio de possibilidades, torna-se interessante para a escrita sobre a vida do outro, em outro tempo e em outra realidade. Nesse caso, um sujeito que foi se construindo, se reelaborando, deixando existências de lado e construindo outras possibilidades, um sujeito que foi se tornando outros sujeitos, distintos da idéia de uma personalidade totalmente acabada, biologicamente instituída no momento de seu nascimento, um sujeito que foi sendo reelaborado ao longo do tempo, através de suas ações, de suas memórias, de suas existências temporal e espacial.

Edgar Morin (1996), em seu texto *A noção de sujeito*, elucida a forma como tratamos o sujeito em nosso cotidiano. Diz-nos Morin que a sociedade ocidental, a partir do século XVII, promove uma disjunção esquizofrênica: cotidianamente nos sentimos como sujeitos, vemos os outros como sujeitos, mas observamos as outras pessoas sob o ponto de vista do determinismo. Dessa maneira, pergunto: ao se pensar ser impossível a análise da vida individual, não nos tornamos esquizofrênicos?

---

<sup>10</sup> Em texto clássico, *Uma categoria do espírito humano: a noção de pessoa, a de eu*, Marcel Mauss retoma a idéia de constituição de individualidade ao longo dos tempos no Ocidente, tentando situar cultural e historicamente a emergência da individualidade no Ocidente. O texto serve-nos como um exercício reflexivo acerca das transformações que tiveram como palco o Ocidente em relação à noção de pessoa, de eu. Mais do que um rigor absoluto, esse exercício de conceituação serve-nos para percebermos as diferenças existentes na própria existência desse sujeito ao longo da história e em diversas culturas.

### **1.3 - Ação e história: presentes em andamento,**

O lugar central ocupado pela ação merece ser esmiuçado a partir de autores, pertencentes a tradições historiográficas e não historiográficas, que dialogam com dois objetos, o indivíduo e a cidade.

O primeiro autor a ser abordado é Bernard Lepetit. Tomando como ponto de partida a afirmativa de que o espaço relativo de liberdade pode se tornar o espaço de ação do sujeito, percebemos em Bernard Lepetit um autor extremamente rico para tratar da questão da ação do sujeito na história. Para Lepetit (2001), o historiador deve pensar o processo histórico como um presente em andamento. No momento da ação, ao realizarmos nossas funções sociais, entramos em conflito de idéias com outros, não possuímos certeza absoluta de que tudo o que era pretendido será o que se efetivará. Não há como se prever o resultado, tantos são os fatores que contribuem para o produto de nossas ações, a começar pelo mais importante: são vários sujeitos, participantes de grupos sociais distintos, agindo.

A ação pode ser compreendida dentro de seu significado político, mas não se pode reduzir a isto. Somente a título de ilustração, podemos pensar na divisão em diversas ações proposta por Max Weber em princípios do século XX: ação afetiva, ação tradicional, ação racional com relação a fins e ação racional com relação a valores. Entretanto, percebe-se que Lepetit frisa muito mais a questão de uma ação política, neste caso, racional. Os indivíduos travam uma luta não por representação somente, mas a partir de comportamentos e atos para fazer com que estas representações sejam efetivadas.

Lepetit analisa a historiografia francesa após a Segunda Guerra Mundial, mostrando como o sujeito foi ignorado em duas grandes vertentes. A primeira vertente é exemplificada pelos trabalhos de Ernest Labrousse e Fernand Braudel, cujas análises são influenciadas pela Escola Sociológica de Durkheim e são realizadas por meio de um método quantitativo. O tempo é o responsável por explicar suas próprias rupturas, não há lugar para o autor. A segunda vertente, baseada em um método qualitativo, pode ser exemplificada por Jacques Le Goff e a segunda fase de Le Roy Ladurie: “Ela privilegia o coletivo em vez do individual, os processos culturais em vez da cultura dos atores e das obras, o psicológico em vez do intelectual, o automático em vez do refletido.” (LEPETIT, 2001, p. 233).

A distinção estabelecida entre representação e ação também elucida a posição que assume ao defender o estudo da ação no campo da história: “Representação e ação pertencem a esferas separadas: de um lado há normas, valores, categorias que dão sentido ao mundo; e, de outro, comportamentos e atos que os instrumentalizam.” (LEPETIT, 2001, p. 233).

Ao recordar um episódio da história francesa narrado por Alain Cottureau, acontecido na França pós Revolução Francesa, Lepetit frisa o papel da ação na história. O objeto analisado são os Conselhos de *prud'hommes*, “...destinados a regulamentar as relações entre patrões e operários, que se instalaram primeiro em Lyon, em caráter experimental, em 1806, e depois se generalizaram progressivamente nas cidades fabris até o final do império.” (LEPETIT, 2001, p. 236) São casos cotidianos que são apresentados neste conselho, havendo, grande parte das vezes, acomodação para solução de conflitos. O procedimento acaba por recair num uso localizado: “o uso torna-se uma ordem legítima, nascida da interação social, no âmbito da jurisdição local”. (LEPETIT, 2001, p. 236). Há uma diferença de escala no momento da prática de organização do espaço público, pós 1806: agora não é mais a nação, é o local, não é mais a delegação eletiva, são os protagonistas. Por que Lepetit recorda este episódio analítico? Para mostrar como se pode realizar a inclusão do ator e da ação na análise historiográfica, demonstrando a liberdade do homem para agir.

Desta forma, não existe mais natureza, existem usos. A sociedade não possui mais princípios de coerência a priori. Não existe um contexto rígido e imutável que guie nossas ações de forma absoluta, como um grande Deus com homens sem livre arbítrio. Há, neste momento, uma mudança de paradigma: a história passa a ser analisada em sua dinâmica. Não há mais explicação pela correlação nem pelas causas: “só resta dizer como as coisas aconteceram sucessivamente e assim renunciar a várias décadas de elaboração metodológica e de reivindicação de cientificidade, em nome de uma vantagem pouco significativa para um regime interpretativo particularmente fraco.” (LEPETIT, 2001, p. 243) Ao final, o autor propõe um modelo descritivo, que responde ao como e porquê, deixando de lado os grandes modelos de análise das duas tradições surgidas na França pós segunda guerra, a de Braudel e Labrousse e a de Le Goff e Le Roy Ladurie.

Em que medida essa análise pode modificar a forma como tratar o sujeito na história? A partir da constatação de que não existe um contexto pré-definido de forma absoluta, a história deve ser compreendida a partir da ação dos sujeitos e deve ser

analisada de forma a mostrar localmente e temporalmente cada episódio e cada ação humana. Este sujeito tampouco é absoluto, ele é um sujeito social. Aqui, as escolhas teóricas se encontram. Giovanni Levi e Carlo Ginzburg também se aproximariam destas reflexões, especialmente Levi, com a micro-história relacionada com o universo social e com a ação.

E o nosso personagem Luiz Olivieri? Ele é um sujeito social que age em um determinado contexto, não rígido, objeto de reflexão desta tese e que constitui o nosso outro personagem, a própria cidade. Vai ser em Belo Horizonte, cidade em construção, que o arquiteto irá agir, em busca de trabalho e novas construções. Será na capital do Estado de Minas Gerais que ele irá modificar e constituir o próprio contexto em que atua. Como fazemos com a língua falada e escrita, recriando e criando novas possibilidades a partir do existente, podemos assim compreender a ação do homem, como a ação do falante ou escritor. Dentre variadas possibilidades, a vida de cada um é escrita, por meio de usos, de ações humanas, de falas humanas.

Walter Benjamin também nos presenteia com uma abordagem sobre a questão do sujeito e sua ação em sua obra. Ao analisar a vida e a obra de Charles Baudelaire, mostra sua presença em Paris e as transformações pelas quais passou a cidade e as relações entre as pessoas ao longo do século XIX. Ele analisa as especificidades do século XIX, frisando o aspecto transformativo desse século: “Baudelaire sabia como se situava, em verdade, o literato: como flâneur ele se dirige à feira, pensa que é para olhar, mas, na verdade, já é para procurar um comprador.” (BENJAMIN, 1994, p. 30). Esta mudança na forma como o sujeito é tratado, neste caso, faz parte de uma transformação que se dá no campo das relações de produção, mas essas relações de produção são ampliadas por ele para o aspecto cultural, para as formas como as pessoas se relacionam no espaço urbano:

Na medida em que o ser humano, como força de trabalho, é mercadoria, não tem por certo necessidade de se imaginar no lugar da mercadoria. Quanto mais consciente se faz do modo de existir que lhe impõe a ordem produtiva, isto é, quanto mais se proletariza, tanto mais é trespassado pelo frio sopro de economia mercantil, tanto menos se sente atraído a empatizar com a mercadoria. (BENJAMIN, 1994, p. 55).

Por que Benjamin escolhe, dentre tantas figuras do século XIX, Charles Baudelaire? Talvez porque Baudelaire defendesse o limiar que afastava o indivíduo da

massa, ao contrário de Victor Hugo, que via a multidão como heroína. Ao escolher Baudelaire, Benjamin seleciona alguém que agiu, dentro de suas possibilidades, contra algo que Benjamin via como inevitável: a fetichização das formas culturais ocasionada pelo sistema capitalista, a venda das idéias e do produto destas idéias, neste caso, a literatura. Benjamin, profundamente marcado pelas idéias marxistas, não podia deixar de relacionar o sistema capitalista e a determinação deste na ação dos sujeitos. Entretanto, mostra a individualidade dos literatos que, mesmo com este sistema corroendo as formas de vida alternativas deste instante da história, buscam, de alguma maneira, sair dele. Benjamin também analisa um momento da história que considera central para discutir o seu momento histórico: é o momento de emergência da modernidade, o momento que marcará o século XX. E é o momento em que indivíduos que permaneciam à margem do sistema merecem atenção especial por parte de Benjamin: a prostituta, a lésbica, o flâneur.

Indo além do texto de Benjamin, podemos imaginar que seus atores buscaram, através da ação, transgredir uma ordem, ainda que inevitavelmente tenham perdido a batalha. Ou melhor, talvez já a soubessem perdida. O que podemos extrair deste texto do Benjamin? A existência de um sistema que existe e modela a vida dos atores, mas também as diversas formas de se viver à margem deste sistema. Essas formas são construídas através da ação. Benjamin afasta-se dos dois autores anteriores, Giovanni Levi e Bernard Lepetit, no tempo e no espaço, mas realiza determinadas reflexões elucidativas para a presença de sujeitos na história. Mas ao refletir sobre as margens e as possibilidades de ação política, faz com que possamos analisar Olivieri não como arquiteto maldito, tampouco marginal, mas como um homem que age na cidade. Na realidade, não temos muitos elementos acerca da ação política de Olivieri, exceto pelo seu papel na fundação da *Società Operaria Italiana di Beneficenza e Mutuo Soccorso*, mas podemos conjecturar acerca da sua ação profissional, como indivíduo criador e produtor de obras que fazem sentido para a cidade e para as relações humanas em Belo Horizonte.

Jane Jacobs, em sua obra *Morte e vida de grandes cidades*, mostra a vida em grandes cidades, a necessidade e a pulsação da presença das pessoas no espaço público da urbe. Ela analisa em seu livro elementos comuns a grandes cidades norte americanas, mostrando uma forma de se ler a tessitura urbana de maneira diferente da realizada por outros estudiosos. O seu enfoque está no cotidiano, nos usos que as pessoas fazem de determinados espaços e da necessidade destes usos para a vida do espaço urbano. A

partir de uma análise da economia das cidades, mas de uma análise micro-econômica, que em si já explicita o lugar do seu discurso, estuda qualitativamente a vida das cidades. É a própria autora quem nos descreve a sua proposta de escrever sobre “o funcionamento das cidades na prática, porque esta é a única maneira de saber que princípios de planejamento e que iniciativas de reurbanização conseguem promover a vitalidade socioeconômica nas cidades e quais práticas e princípios a inviabilizam.” (JACOBS, 2000, p. 02)

Sua obra é um ataque ao planejamento urbano da forma como foi realizado nos Estados Unidos, e em grande parte do mundo, desde os primeiros planejadores urbanos do século XIX. Mostra como áreas planejadas, que não levaram em consideração a vida das pessoas, foram verdadeiros fracassos dos urbanistas de plantão. Um dos aspectos mais interessante do seu texto é a crítica contundente que realiza em relação aos grandes planejamentos e às idéias pré-concebidas do que seja a cidade por parte dos planejadores urbanos. Ao invés de prestarem atenção nos sinais das ruas<sup>11</sup>, as cidades servem de cobaias para estes planejadores urbanos. Ela mostra como os planejadores urbanos desde o século XIX, com as idéias de cidade jardim, passando por Le Corbusier, não prestaram atenção na cidade como um objeto a ser analisado: a cidade, na maior parte das vezes, era vista como um espaço a ser transformado porque era um espaço representativo de fracassos humanos.

Belo Horizonte aqui se apresenta como um lugar privilegiado para análise. Já nasce planejada. No entanto, este planejamento urbano que Jane Jacobs vê como destruidor das sociabilidades, no solo onde hoje se situa a capital de Minas Gerais foi avassalador não na destruição de uma parte da cidade em nome de railways, mas de todo um povoado, Curral Del Rey, que foi posto abaixo. Mesmo sendo Belo Horizonte uma pequenina cidade em suas primeiras décadas de existência, comparada às grandes metrópoles americanas, esse caráter destrutivo do planejamento urbano já se encontrava presente na própria criação da cidade. Ou seja, existem aspectos fundamentais que aproximam a existência das cidades de Jacobs e a nascente cidade.

---

<sup>11</sup> Retomo, neste ponto, termo utilizado por Marshall Berman em polêmica estabelecida com Perry Anderson, por ocasião do lançamento de seu livro *Tudo que é sólido se desmancha no ar*. Em um dos capítulos, faz uma análise do Manifesto Comunista livre da ortodoxia marxista, o que lhe leva a receber uma crítica contundente do marxista Perry Anderson, ao realizar uma réplica à crítica, diz ser necessário ao marxista observar “os sinais da rua”, em uma referência explícita à necessidade de se observar a forma como os homens vivem em seu cotidiano. Berman, em várias ocasiões, fala da importância da crítica de Jane Jacobs sobre a cidade e da importância desta em sua visão das cidades.

A cidade deve ser vista como um problema de complexidade organizada: “As variáveis são diversas, mas não são desordenadas; elas estão inter-relacionadas num todo orgânico.” (JACOBS, 2000, p. 482). Um parque urbano funciona como um problema de complexidade organizada: intensidade do uso, traçado, presença das pessoas, mistura de idades dos edifícios, tamanho das quadras. Tanto o contexto quanto o próprio parque inserido nesse contexto devem ser analisados. Jacobs defende que a cidade deve ser vista como um problema de complexidade organizada: “organismos repletos de inter-relações não examinadas, mas obviamente intrincadas, e relações sem dúvida inteligíveis. Este livro é uma manifestação dessa idéia.” (JACOBS, 2000, p. 488).

Como analisar a cidade como um sistema de complexidade organizada? Jacobs nos fornece três direções a serem seguidas: a primeira seria refletir sobre os processos (moradias urbanas são construções específicas e particularizadas, sempre incluídas em processos diversos, específicos); a segunda seria usar de indução, raciocinando do particular para o genérico, em vez do contrário; (raciocinar no sentido inverso a partir de generalizações acaba levando-nos a absurdos – não se aproximaria aí do paradigma indiciário de Ginzburg?) e a terceira seria procurar indícios não médios que envolvam uma quantidade bem pequena de coisas, as quais revelem como funciona uma quantidade maior e média.

A obra de Jane Jacobs traz pontos em comum com a microhistória. Jacobs não perde a dimensão do total, mas presta atenção no particular que, por sua vez, serve para modificar a própria visão do todo.

Quais os pontos comuns entre os quatro textos de Levi, de Lepetit, de Jacobs e de Benjamin? A presença de análises qualitativas e a presença de análises microscópicas, no sentido de estarem se utilizando exemplos específicos, de lugares específicos, mesmo que muitas vezes utilizados para explicar um todo – outras vezes utilizados para mostrar como é possível se escapar das análises que tudo padronizam, análises tautológicas, nos dizeres de Bernard Lepetit.

Seguindo nesta trilha, Michel de Certeau oferece-nos boas perspectivas de abordagem das práticas cotidianas, das ações cotidianas. No entanto, Certeau foca seu trabalho não no indivíduo, mas nas “combinatórias de operações que compõem também (sem ser exclusivamente) uma cultura e exumar os modelos de ação característicos dos usuários, dos quais se esconde, sob o pudico nome de consumidores, o estatuto de dominados (o que não quer dizer passivos ou dóceis)” (CERTEAU, 2009, p. 37-38).

Aliás, Certeau é bem claro ao dizer que “o exame destas práticas não implica um regresso aos indivíduos.” (CERTEAU, 2009, p. 37). O foco de seu trabalho encontra-se na operação dos usuários, nos modos de proceder da criatividade cotidiana, nas “maneiras de fazer que constituem as mil práticas pelas quais usuários se reapropriam do espaço organizado pelas técnicas da produção sociocultural.” (CERTEAU, 2009, p.41). Ainda que as reflexões de Certeau sobre práticas sejam extremamente úteis para o trabalho que se apresenta, ele não estabelece o indivíduo como objeto ou como foco central do seu trabalho, indivíduo que é o foco da tese.

O estudo da ação do sujeito na cidade nos oferece pontos de partida interessantes para se pensar a existência dos atores, aqueles que agem na contemporaneidade de seu tempo. Deve-se pensar a cidade como um organismo de complexidade organizada, mas que se reorganiza na ação, no movimento da história. De que forma essa discussão anterior serve para se refletir sobre a existência de Luiz Olivieri? Como pensar o sujeito Olivieri na cidade? Como pensar um indivíduo que viveu e agiu em Belo Horizonte nos primeiros 40 anos da capital?. Como arquiteto, não viveu à margem, pelo contrário, foi responsável pela aprovação de projetos de mais de 400 edificações a serem construídas na cidade, sendo que parte de suas obras permaneceu nesse território urbano e foi reconsiderada como seu patrimônio a partir dos anos de 1970.

Olivieri é um ponto de partida para se compreender as relações entre o meio arquitetônico da cidade de Belo Horizonte no início da existência da capital e a construção de diversas residências particulares e alguns prédios públicos da cidade. O projeto da edificação da Praça da Estação é de autoria dele, assim como o da Cervejaria Antártica, hoje transformada em Shopping Popular, o Shopping Oiapoque, popularmente conhecido como Shopping Oi. Busca-se entender a ação de um arquiteto na cidade, ao que tudo indica com a maior produção de projetos arquitetônicos nas primeiras décadas de Belo Horizonte. A cidade é aqui pensada como um espaço de ação de grupos e indivíduos, palco da história, história vista na tese como um presente em andamento.

Como se pode perceber a vida como um presente em andamento, sem um sentido único, pré-definido? Olivieri teve um campo de ação em sua vida. Não possuía liberdade absoluta, não pôde escolher tudo o que faria, agiu dentro de limites, de normas já estabelecidas. Não é possível construir sua trajetória, imaginando que desde o início estivesse fadado a ser um arquiteto, um italiano em Belo Horizonte. Sua existência foi

forjada ao longo dos seus vários presentes em andamento, dos momentos em que teve que decidir e agir no mundo.

A análise da vida de Olivieri não se esgota na arquitetura, aparecendo outro aspecto a ser tratado: ele é imigrante italiano, formado na Academia de Florença, trabalhando em uma capital construída a partir de um plano construtivo de clara influência francesa. Será que, aqui, as suas referências, especialmente neoclássicas, transformam-se em um ecletismo à francesa? Seria esta uma linguagem internacional, que ultrapassaria as formações primeiras dos arquitetos e construtores que chegaram à capital? Estas referências nacionais dos imigrantes tornam-se inter-nacionais no convívio com outros, com novos significados e novas materialidades.

Além da profissão de arquiteto, Olivieri é também artista multifacetado: escultor, desenhista, interessava-se por invenções. Lembra-nos outro artista famoso, Leonardo Da Vinci, que, além de pintor, era um grande inventor. Não cometo aqui anacronismos: Olivieri, também italiano, nasceu e estudou em Florença, assim como Da Vinci. Teve contato com as inúmeras obras de arte existentes em solo florentino e tomou conhecimento acerca da vida e da obra desse artista, ícone da arte renascentista. Há, em um dos cartões-postais de sua coleção presente no Museu Abílio Barreto, uma imagem de um Monumento a Leonardo da Vinci (FIGURA 21). Entretanto, sua formação insere-se em um outro momento, em uma outra Florença e sua obra encontra-se em solo não europeu, sendo necessário marcar essa diferença.

Morador de Belo Horizonte, esculpiu tipos populares da cidade e também alguns moradores que não se enquadram nesta tipologia. Foi proprietário de máquinas como um despertador-coador de café que se encontra no MHAB em razão da venda de um acervo considerável por parte do cunhado do artista Manoel Marques Ribeiro, nos anos 1940. Não se sabe muito bem a origem inicial dessa máquina, mas o fato de ser seu proprietário demonstra uma grande curiosidade em relação a inventos pouco ortodoxos. A vida de Olivieri pode ser analisada a partir do que Loriga denomina biografia coral, em oposição a uma biografia heróica, pois, “a biografia coral concebe o singular como um elemento de tensão: o indivíduo não tem como missão revelar a essência da humanidade; ao contrário, ele deve permanecer particular e fragmentado.”(LORIGA, 1998, p. 249). Essa tensão, refletindo como o fez Levi (1989) acerca dos tipos de biografia, é possibilitada pela existência do último tipo de biografia por ele tratada, a biografia e hermenêutica que serve para tensionar a relação entre indivíduo e contexto. Particular e fragmentada também é a sua obra ou o que dela ficou na cidade.

Fragmentada pelos usos que posteriormente foram feitos: as obras arquitetônicas tornaram-se bens tombados que merecem ser preservados no entender do discurso patrimonial; as esculturas se tornaram acervo do Museu Histórico da cidade e o sujeito e suas obras transformam-se em objeto de uma tese de doutorado.

A análise do patrimônio cultural e da arquitetura, da cultura e da cidade na modernidade constitui problemática atual da História Social da Cultura. As transformações significativas por que passaram as obras do arquiteto na cidade e da própria cidade como campo do saber possibilitam a abertura ao diálogo com outras disciplinas. A arquitetura, o urbanismo, a arte, a museologia e a antropologia são algumas das disciplinas com as quais necessariamente este trabalho terá que estabelecer um diálogo.

A existência de Olivieri foi sendo construída ao longo do tempo, ao longo dos seus vários presentes em andamento, dos momentos em que teve que decidir e agir no mundo. E a cidade, como aparece neste cenário ou como aparece como cenário para a ação de sujeitos? Este sujeito agente, com possibilidades de escolhas limitadas, com contato com tipos diversos de pessoas, é fruto e produtor da cidade moderna, cidade aqui considerada em sua multiplicidade, em sua complexidade e também vista sob a ótica da tentativa de homogeneização de vários agentes, que em relações de poder, especialmente do poder público e de outras formas de poder, tentam normatizar a existência humana. A cidade, construída por homens em ação, cotidianamente, se esvai por entre os dedos daqueles que desejam que ela tenha somente uma única e derradeira forma.

#### **1.4 – De estética e cidade**

Olivieri nos interessa especialmente como habitante da cidade de Belo Horizonte. Mas qual aspecto da cidade abordar? De que forma analisar sua ação na cidade? As formas passada e atual que ela possuiu e possui é discussão a ser elaborada no quarto capítulo referente ao patrimônio concebido inicialmente por Olivieri e que hoje constitui parte de seu patrimônio cultural e arquitetônico. Em que medida a ação de Olivieri contribuiu para a forma inacabada da cidade é ponto nodal da discussão que se apresenta. Como um dos pontos centrais da tese é pensar a existência das marcas de

Olivieri em Belo Horizonte ao longo do tempo, a abordagem de sua influência na estética da cidade, torna-se necessário o diálogo com pensadores que refletiram acerca da idéia de estética urbana. Só que a estética não se refere somente a uma matéria física, definida, está além, encontra-se no campo simbólico partilhado pelos indivíduos membros da sociedade.

#### **1.4.1 – Metrópole: considera es sobre Belo Horizonte**

No início do século XX, Simmel mostrou-se sensível   estética urbana, sempre percebendo na vida moderna um problema central, o de que o indivíduo deve preservar a autonomia e individualidade de sua existência frente às esmagadoras forças sociais,   herança histórica,   cultura externa e   técnica de vida. Essa idéia de Simmel relaciona-se com a abordagem deste trabalho: pensar a idéia de indivíduo e a a o social dentro da urbe. De acordo com Simmel, no século XIX, o homem teria se libertado das dependências históricas quanto ao Estado, religião, moral e economia, tendo a sociedade passado por um processo de especializa o funcional do homem e seu trabalho. Luiz Olivieri foi um projetista, com centenas de plantas aprovadas na prefeitura, mas no meio arquitetônico não produzia sozinho, como se dava a rela o no canteiro de obras? Como se estabeleciam as redes de sociabilidade especializadas que permitiram a existência de suas obras? Trabalharia ele também na constru o das obras, no canteiro, ou seria somente o responsável pelas plantas iniciais e outros assumiriam o papel de construtores?

Um dos aspectos perceptíveis da abordagem de Simmel   a sua aproxima o com a psicologia, ao trabalhar o ser humano e sua condi o na grande cidade, refletindo sobre explica es de ordem psicológica, mostrando que no novo palco, a grande cidade, há a intensifica o de estímulos nervosos no homem.

A metrópole extrai do homem, enquanto criatura que procede a discrimina es, uma quantidade de consciência diferente da que a vida rural extrai...   precisamente nesta conexão que o caráter sofisticado da vida psíquica metropolitana se torna compreensível – enquanto oposi o   vida de pequena cidade, que descansa mais sobre relacionamentos profundamente sentidos e emocionais. (SIMMEL, 1979, p. 12).

No entanto, esta abordagem não pode ser relacionada a Belo Horizonte, pois Belo Horizonte mostra-se provinciana na vivência e na visão de contemporâneos de Olivieri. Tampouco podemos deixar de lado a idéia de moderno presente no espírito dos homens que vieram para a cidade e aqui contribuíram para a sua existência. Mas esse sentimento de modernidade, presente no espírito de alguns, pode ser generalizado? A origem diversa seja social, cultural ou nacional dos habitantes iniciais da cidade não nos permite aferir que a modernidade estava presente da mesma forma para todos.

Outro ponto fundamental para Simmel é a idéia da Metrópole como sede da economia monetária, interrelacionando economia e intelecto. Paradoxalmente, a pessoa intelectualmente sofisticada mostra-se indiferente a toda a individualidade genuína. A metrópole moderna, entretanto, é provida quase que inteiramente pela produção para o mercado, isto é, para compradores inteiramente desconhecidos, que nunca entram no campo de visão propriamente dito do produtor. (SIMMEL, 1979, p. 14).

Percebe-se Belo Horizonte nas primeiras décadas do século XX não como uma metrópole formada, com estas interrelações acabadas. Ainda havia várias permanências de modos de vida que não se referiam à Metrópole. Tampouco é a cidade uma metrópole com uma vida econômica ativa e independente da tutela do Estado. Pelo contrário, até a década de 1930, a cidade de Belo Horizonte projetava-se como sede do governo do Estado, construída para sê-lo e sem uma vida econômica independente, ainda que existissem comerciantes, com atividades que colocavam a cidade em contato com diversas outras partes do mundo. Existiam na cidade pessoas oriundas de várias partes do Estado de Minas, do Brasil e da Europa, que se encontravam e construía uma cidade para além da sede do Estado. Para Simmel, a metrópole promove uma variedade e complexidade tal que só a partir de uma pontualidade nos compromissos e serviços a estrutura se mantém. A metrópole é um organismo altamente complexo. Novamente o dilema se apresenta. Belo Horizonte não é metrópole, porém não é uma cidade interiorana com características somente de uma vida pacata, associada à subsistência, com poucas trocas comerciais. Suas redes de sociabilidade ultrapassam a existência local. Belo Horizonte transita entre o querer ser moderna e o ser moderna e interiorana, entre o querer ser metrópole e o ser capital de estado, com vida econômica mais restrita. Mas na metrópole a racionalidade econômica prevalece e Olivieri não exemplifica parte dessa racionalidade? Tem-se notícia de uma fábrica de massas que Olivieri teria aberto, assim como o já citado escritório de arquitetura. Não buscou, racionalmente, as possibilidades econômicas da cidade nascente? Assim, mesmo

sabendo dos limites existentes, de que Belo Horizonte não é uma metrópole no sentido de Simmel, percebemos na ação de Olivieri, ações que nos permitem aproximá-lo da metrópole. Por outro lado, as redes de sociabilidade aqui estabelecidas não possibilitam uma característica central para a existência do sujeito em uma metrópole: o anonimato.

Os fatores que possibilitavam a impessoalidade na metrópole não se encontravam presentes em Belo Horizonte, mas a idéia de subjetividade existia na cidade recém erigida. As pequenas esculturas nomeadas e identificadas por Olivieri<sup>12</sup> que representavam indivíduos habitantes da cidade, assim como o uso do seu nome para nomear o seu escritório de arquitetura, demonstram a existência de subjetividades na urbe. A nomeação das esculturas e do escritório não representa, no entanto, a impessoalidade das relações.

Voltando à percepção que Simmel possui sobre as questões psíquicas, psiquicamente não se pode conhecer todas as pessoas na metrópole e tampouco ter o mesmo tipo de relação com elas que se tem nas pequenas cidades. Na cidade grande existe indiferença, aversão, repulsão, estranheza: “Uma antipatia latente e o estágio preparatório do antagonismo prático efetuam as distâncias e as aversões sem as quais esse modo de vida não poderia absolutamente ser mantido.” (SIMMEL, 1979, p. 18). Observando-se as esculturas confeccionadas por Olivieri, afere-se que o seu olhar não é de distanciamento associado ao desconhecimento, ele se encontra próximo desses homens da cidade, ainda que em outra condição social e com um olhar marcado pelo lugar que ocupa de italiano, arquiteto e participante do que podemos denominar de classe média urbana no início do século XX.

Como fenômeno mais geral da metrópole, Simmel diz que esta “confere ao indivíduo uma qualidade e quantidade de liberdade pessoal que não tem qualquer analogia sob outras condições.” (SIMMEL, 1979, p. 18). E a característica mais significativa da metrópole seria sua extensão funcional para além de suas fronteiras físicas. Faz uma analogia com o homem: “não termina com os limites do seu corpo ou a área que compreende sua atividade imediata. O âmbito da pessoa é antes constituído pela soma de efeitos que emana dela temporal e espacialmente.” (SIMMEL, 1979, p. 21) Olivieri viveu entre fronteiras. Se veio para Belo Horizonte e aqui se fixou, não deixou de lado laços com a Itália que são expressos pelos cartões postais presentes no

---

<sup>12</sup> Essas esculturas serão objeto de análise no segundo capítulo.

Museu Histórico Abílio Barreto e pelo seu livro *O Architecto Moderno no Brasil*, publicado em Turim.<sup>13</sup>

As cidades representam a sede da mais alta divisão econômica do trabalho. Há uma especialização crescente das profissões, arquiteto, construtor, operário. Voltamos ao canteiro e suas divisões. Assim, o indivíduo tornou-se “um mero elo em uma enorme organização de coisas e poderes que arrancam de suas mãos todo o progresso, espiritualidade e valores, para transformá-los de sua forma subjetiva na forma de uma vida puramente objetiva.” (SIMMEL, 1979, p. 23). E o indivíduo tem que exagerar no elemento pessoal para permanecer perceptível a si mesmo. A metrópole vem a ser o local onde correntes opostas que encerram a vida se desdobram.

#### **1.4.2 – Olivieri, a estética e a cidade**

A discussão sobre a forma da cidade e o papel de Olivieri em sua conformação é essencial para compreendermos a presença do indivíduo Olivieri na cidade. Este olhar sobre a forma da cidade hoje passa pela discussão da noção de patrimônio, a ser realizada no quarto capítulo. A relação da estética com a cidade, da forma que esta adquire ao longo do tempo é central para compreendermos a sua existência. A relação entre matéria e espírito, entre arquitetura e representação simbólica, deve ser considerada ao se escrever sobre a cidade. Se o essencial são os seus habitantes, esses habitantes constroem a materialidade de sua existência e dão forma à cidade.

Os relatos de Simmel sobre três cidades específicas Roma, Florença e Veneza demonstram que ele escolhe a cidade como um objeto estético e não um objeto artístico clássico. (FORTUNA, 2003) De acordo com Fortuna (2003), é a filosofia simmeliana

que atribui ao espírito da cidade e à dimensão urbana um estatuto singular, arquetípico da excepcional riqueza e complexidade da vida humana. A cidade, como objecto artístico, só pode ser compreendida em sua totalidade. Mas sempre que aspira a enunciar a natureza estética da cidade enquanto totalidade, o modelo de Simmel engloba, além da obra de arte, também a própria sociedade, enquanto experiência estética (FORTUNA, 2003, p. 102)

---

<sup>13</sup> Na publicação encontra-se escrito “Torino: officine Graphiche dela S.T.E.A.”

A relação entre a forma da cidade e a existência dos sujeitos é uma preocupação real de Simmel. A cidade pode ser vista como obra de arte, pois “Simmel advoga o princípio do panteísmo estético, pelo qual a beleza da obra de arte brota apenas da sua totalidade, isto é, da configuração resultante do modo como se interrelacionam os diferentes elementos que a constituem.” (FORTUNA, 2003, p. 102)

Se no texto *A metrópole e a vida do espírito* a marca de Simmel é sociológica e psicossociológica, nos textos sobre cidades italianas há uma lógica analítica de feição puramente estética e simbólica. (FORTUNA, 2003) Em *A metrópole e a vida do espírito* Berlin e Viena aparecem sujeitas aos princípios ordenadores da racionalidade capitalista e do anonimato.

Na tese não nos interessa a abordagem específica das cidades tratadas, cujas redenções se dariam pela arte: “Roma, dir-se-ia, é uma relíquia, é história em bruto, plena de memórias e de reencontros de diferentes épocas, estilos e personalidades. Florença e Veneza, ao contrário, destacam-se mais enquanto, digamos, cidades-museu.” (FORTUNA, 2003, p. 104) Interessa-nos, antes, a idéia de que a cidade possui uma estética própria. E de que essa estética não se refere a uma forma artística acabada, refere-se, antes, a um sentimento, a sensações desencadeadas nos habitantes da urbe.

Para a análise desse aspecto estético da cidade, a definição do que vem a ser estética e, mais especificamente, do que vem a ser a estética da cidade, é essencial. E essa definição de estética não nos é oferecida por Simmel, mas por outro autor, Jacques Rancière, filósofo atento ao mundo contemporâneo, cujas reflexões servem para pensarmos sobre o sentimento estético frente à cidade e frente aos seres humanos.

### 1.4.3 – Do sensível partilhado e a estética da cidade

... o ponto de vista do tempo torna-se inteiramente irrelevante para uma coisa isolada, esta já não aparece como presa à sua situação temporal, de modo que só poderia ser fruída se nos transpusessemos para essa situação, antes adquire, inserida na imagem global de  
Roma.

Roma, texto de Simmel (FORTUNA, 2003, p.113)

Jacques Rancière se debruça sobre questões relacionadas à estética e ao sensível em duas obras *A Partilha do Sensível* e *O inconsciente estético*. A definição de partilha do sensível nos é oferecida por Rancière:

Denomino partilha do sensível o sistema de evidências sensíveis que revela, ao mesmo tempo, a existência de um comum e dos recortes que nele definem lugares e partes respectivas. Uma partilha do sensível fixa portanto, ao mesmo tempo, um comum partilhado e partes exclusivas. Essa repartição das partes e dos lugares se funda numa partilha de espaços, tempos e tipos de atividade que determina propriamente a maneira como um comum se presta à participação e como uns e outros tomam parte nessa partilha. (RANCIÈRE, 2005, p. 15)

Ao considerarmos a partilha do sensível existente na comunidade, devemos pensar também sobre a partilha do sensível da arquitetura da cidade. Devemos refletir sobre a relação entre o conjunto de obras arquitetônicas da cidade e a partilha dessas obras, e sobre a presença das obras de Olivieri na cidade de Belo Horizonte e como suas obras são partilhadas. Há de se frisar a dificuldade na realização dessa abordagem pois existem inúmeros significados partilhados pelos homens que habitam a cidade. Como colocar estas obras em um lugar de apreciação e vivência dos habitantes da cidade, apreendendo-se um significado além do racional, além do que se encontra em documentos escritos? A própria obra arquitetônica é partilhada em sua duplicidade: como um objeto de apreciação estética e, ao mesmo tempo, como um objeto funcional, como o espaço físico onde vivem os homens.

O sensível de Rancière encontra-se no campo político, de partilha dos significados, significados que nesta tese se referem ao próprio objeto arquitetônico. A política para Rancière encontra-se atualmente no campo da estética. Rancière defende que após a crise da arte, a captação pelo discurso, a generalização do espetáculo ou a morte da imagem consistem em “indicações suficientes de que, hoje em dia, é no terreno estético que prossegue uma batalha ontem centrada nas promessas da emancipação e nas ilusões e desilusões da história.” (RANCIÈRE, 2005, p. 12)

Qual a compreensão da estética por Rancière a ser utilizada nesta tese? Por estética compreende-se:

não a teoria da arte em geral ou uma teoria da arte que remeteria a seus efeitos sobre a sensibilidade, mas um regime específico de identificação e pensamento das artes: um modo de articulação entre maneiras de fazer e modos de pensabilidade de suas relações, implicando uma determinada idéia da efetividade do pensamento. Definir as articulações desse regime estético das artes, os possíveis que elas determinam e seus modos de transformação... (RANCIÈRE, 2005, p. 13)

Em outra obra, complementa essa definição: “trata-se de um regime histórico específico de pensamento da arte, de uma idéia do pensamento segundo a qual as coisas da arte são coisas do pensamento.” (RANCIÈRE, 2009, p. 12)

Rancière remete a Kant e Foucault para dizer que se pode entender estética “num sentido kantiano – eventualmente revisitado por Foucault – como o sistema das formas *a priori* determinando o que se dá a sentir.” (RANCIÈRE, 2005, p. 17) E remete também a Baumgarten, em outro texto, para se referir à estética no sentido defendido por ele, Rancière. Baumgarten não define estética como teoria da arte, “designa o domínio do conhecimento sensível, do conhecimento claro mas ainda confuso que se opõe ao conhecimento claro e distinto da lógica.” (RANCIÈRE, 2009, p. 12)

Papel central é dado às práticas estéticas, formas de visibilidade das práticas da arte. “As práticas artísticas são maneiras de fazer que intervêm na distribuição geral das maneiras de fazer e nas suas relações com maneiras de ser e formas de visibilidade.” (RANCIÈRE, 2005, p. 17) A relação entre estética e política é ponto de partida da análise das diversas manifestações artísticas.

Ao final de seu texto *A Partilha do sensível*, Rancière insere a arte de forma completa na vida humana:

O culto da arte supõe uma revalorização das capacidades ligadas à própria idéia de trabalho. Mas esta é menos a descoberta da essência da atividade humana do que uma recomposição da paisagem do visível, da relação entre o fazer, o ser, o ver e o dizer. Qualquer que seja a especificidade dos circuitos econômicos nos quais se inserem, as práticas artísticas não constituem “uma excessão” às outras práticas. Elas representam e reconfiguram as partilhas dessas atividades. (RANCIÈRE, 2005, p. 68-69)

A estética, ressignificada por Rancière em um sentido político e positivo e nesta tese retomada como estética urbana, promove a partilha do espaço urbano entre os habitantes da cidade. As cidades são partilhadas, são divididas e compartilhadas entre os habitantes.

## 1.5 – Arquiteturas urbanas

As cidades fundadas e construídas por imposição não tiveram desenvolvimento, não são cidades. Pienza é um modelo, um objeto de museu. Brasília é um grande ministério; a cidade industrial de Ledoux, ou, um século depois, a de Garnier, é uma extensão da fábrica. (ARGAN, 1992, p. 234)

O urbanismo aparece como disciplina no século XIX. Belo Horizonte pode ser vista como filha dessas práticas urbanistas do século XIX ao ser planejada e construída no entardecer oitocentista. Entretanto, Belo Horizonte, desde o início, expandiu seu horizonte, ultrapassando a ocupação inicial planejada minuciosamente pelos idealizadores de sua existência. Ao contrário das cidades listadas por Giulio Carlo Argan acima, não se percebe em Belo Horizonte uma cidade sem desenvolvimento, ela se transformou ao longo do tempo.

Argan, em seus textos *Urbanismo, espaço e ambiente* de 1969 e *O espaço visual da cidade de 1971*, presentes no livro *História da Arte como História da Cidade*, pontua aspectos referentes ao urbanismo que nos interessam serem aqui retomados. Após um breve apanhado da história do urbanismo, Argan defende novas práticas que deixariam de lado a definição de urbanismo dada no início do seu texto, percebido como um programa, um plano, um projeto, tendo em vista uma mudança. Ao indivíduo deve ser restituída a capacidade de interpretar e utilizar o ambiente urbano de maneira diferente das prescrições implícitas no projeto de quem o determinou. Não se deve somente assimilar, mas reagir ativamente ao ambiente. Argan subdivide o tempo das cidades nos tempos longos da cidade de grandes estruturas e nos tempos curtos, da cidade de um dia, de sensações.

Ao contrário do que foi apontado em Rancière, Argan afasta-se da estética e se aproxima do urbanismo: “Mas é este o fim a que deveria visar uma arte que fosse consciente de ser e dever ser, como sempre foi, um fato de cultura urbana, e cuja teoria, mais ainda do que uma estética seria um urbanismo geral.” (ARGAN, 1992, p. 224). No entanto, percebe-se que a definição de estética de Argan aqui refere-se à forma mais do que a outro aspecto e sua definição de urbanismo refere-se a aspectos gerais da cidade, ampliando a cidade para a sua existência cultural.

Argan defende em seu texto de 1971 que o urbanista deve ser um especialista, administrador de valores culturais da cidade, cuja verdadeira tarefa é mais de educador do que de técnico. O urbanista não seria somente aquele que visa interpretar, estabelecer, reorganizar e, finalmente, programar para o futuro a conformação da cidade.

Sendo a arquitetura fundamental na conformação da cidade, devemos, pois, refletir sobre sua função e sua posição dentro do sistema. A arquitetura seria:

tudo o que concerne à construção, e é com as técnicas da construção que se intui e se organiza em seu ser e em seu devir a entidade social e política que é a cidade. Não só a arquitetura lhe dá corpo e estrutura, mas também a torna significativa com o simbolismo implícito de suas formas. (ARGAN, 1992, p. 243)

A arquitetura é uma figura disciplinar complexa, não muito diferente da língua, seria uma disciplina autônoma mas, ao mesmo tempo, constitutiva e expressiva de todo o sistema, formando um só todo com a cidade. A arquitetura possui função de gestão em relação à cidade, determinando, alternadamente, sua estrutura e sua figura.

A cidade ideal é inexistente:

A cidade é o produto de toda uma história que se cristaliza e se manifesta. O que interessa não é tanto a sua fundação, em geral lendária, quanto seu desenvolvimento, ou seja, suas mudanças no tempo. E essas mudanças não obedecem a leis evolutivas, são o efeito de um antagonismo entre vontade inovadora e tendências conservadoras. Uma das contradições do nosso tempo está no fato de que as forças políticas progressistas tendem a conservar e as forças políticas conservadoras a destruir o tecido histórico das cidades (ARGAN, 1992, p. 244)

Argan busca compreender a cidade na dimensão da cultura de massa, sendo extremamente crítico em relação a isso. No entanto, o texto de Argan, datado de 1980, não reflete ainda sobre as formas de patrimonialização que representam os processos de gentrificação das últimas décadas. Os bens patrimonializados tornam-se objeto de disputa entre os mais diversos grupos políticos, sejam progressistas ou conservadores.

Para se abordar de forma construtiva a arquitetura em relação à cidade, é necessário “que se pare de considerar a arquitetura como uma das “belas artes” e se reconheça que é a primeira das técnicas urbanas, à qual, portanto, cabe toda a responsabilidade da gestão da cidade e de suas transformações.” (ARGAN, 1992, p. 245). À arquitetura cabe um lugar distinto das belas artes, ela é a matéria fundante das cidades. Argan ainda faz uma crítica à sociedade do consumo, sociedade de massas.

A arquitetura eclética levou ao máximo o uso de modelos do passado, a reapropriação de modelos do passado ressignificados no momento de sua elaboração. Para Argan, a arquitetura moderna vai se libertar “da representatividade, como a pintura dos mesmo anos ia se libertando da figuratividade.” (ARGAN, 1992, p. 246).

A obra de Olivieri encontra-se no marco do ecletismo, não da arquitetura moderna de Le Corbusier, Wright, Mies van der Rohe ou Aalto. No entanto, é arquitetura moderna em outro sentido, obra de espaços nos quais a modernidade havia

começado a aparecer, como em algumas cidades italianas, ou já havia aparecido em sua integralidade, como Paris. Argan propõe como possível solução para o conflito entre a preservação e a inovação, a separação entre centro econômico e centro histórico. Seria isto possível em uma cidade como Belo Horizonte? Ele aprofunda sua crítica: “Mas é preciso efetuar a separação de forma que os dois núcleos permaneçam igualmente vitais, ainda que com dois ritmos diferentes de vida – os centros históricos não devem se tornar reservas como as dos peles-vermelhas nas Montanhas Rochosas.” (ARGAN, 1992, p. 249).

Este é um dos problemas centrais atuais no que tange à lógica de patrimonialização: como escapar da espetacularização das cidades? Argan aprofunda sua preocupação com o papel da arquitetura moderna: “Um grande problema cultural da arquitetura moderna, portanto, é a reanimação dos centros históricos, que não se podem condenar a uma existência puramente de museu.” (ARGAN, 1992, p. 249).

O autor busca construir politicamente o lugar dos arquitetos na cidade, indicando formas de atuação para estes: “A grande tarefa cultural dos arquitetos, hoje, é a recuperação da cidade, e não importa que a cura da cidade doente seja, como programa, menos brilhante do que a invenção de novas cidades.” (ARGAN, 1992, p. 250). Se Argan procura isso em relação aos arquitetos, não exclui os políticos:

Não se pede, é claro, a exclusão dos políticos; ao contrário, o que se deseja é que sejam politizadas a metodologia e a técnica de projeto dos arquitetos, a fim de que a correção dos erros técnicos da arquitetura do passado recente seja, ao mesmo tempo, a correção dos erros políticos que causaram a decadência da cidade. (ARGAN, 1992, p. 250).

A proposta de Argan refere-se, portanto, a um papel que os arquitetos deveriam ter nos anos 1970. Não se reporta ao fazer arquitetônico do início do século XX. Foi nos anos de 1970 que o ecletismo sofreu um processo de revalorização, tendo sido elaborada uma crítica ao ecletismo, já como patrimônio. O ecletismo é patrimonializado, revalorizado como estilo do passado. Suas obras são objeto de tombamento, seu valor é dado como obras de um passado das cidades que merece ser preservado. É de grande interesse o olhar de Argan sobre a arquitetura, que determinaria a estrutura e a figura da cidade, sendo a matéria primeira de formação dessa.

Os arquitetos são os responsáveis pelos projetos arquitetônicos, pelas idéias às quais posteriormente é dada a forma. Para entender a cidade, é necessária a

compreensão dos homens que a fizeram e o arquiteto possui um lugar privilegiado no que tange à confecção do espaço urbano. E, neste caso específico, Luiz Olivieri é o arquiteto escolhido. Belo Horizonte foi construída pelas ações de Luiz Olivieri, um habitante que ajudou a dar forma à cidade em suas primeiras décadas. Algumas das construções realizadas a partir dos seus projetos existem ainda hoje e podem servir de objeto de reflexão acerca da permanência do fazer do arquiteto na cidade. A existência dessas construções deve ser tensionada pelos novos usos e significados atribuídos pelos habitantes ao longo do tempo. No entanto, antes de abordarmos a existência desses objetos em momentos posteriores à vida do arquiteto, é necessário refletirmos sobre o lugar ocupado por Luiz Olivieri nas primeiras décadas da capital, objeto dos dois capítulos que se seguem.

## CAPÍTULO 2

### LUIZ OLIVIERI EM BELO HORIZONTE: ARTISTA, DESENHISTA, ESCULTOR E ARQUITETO.

Porque não podemos falar, por exemplo, em rua da Bahia tout-court. Não era uma só. Havia a Bahia da manhã, a do dia, do entardecer, da noite, da madrugada de voltar da zona ou da madrugada de sair cedo para apanhar o rápido do Rio, a do calor e das mangas, a do frio e seu gosto de laranja, a do tempo da fumaça, a do Carnaval, a da Semana Santa. Assim com cada rua de cada bairro comportando nestes, mais do caráter peculiar de cada um. Serra e Floresta das grandes chácaras; Lagoinha, Calafate e Carlos Prates, proletários; Pernambuco, Paraíba e Santa Rita Durão, aristocráticas e o resto de Funcionários ainda cheio da *Saudade de Ouro Preto*; João Pinheiro e Praça da Liberdade dos altos servidores; Quartel das prostitutas errantes, dos hospitais e até de militares; Bonfim da gente pobre, dos randevus em roda do cemitério e dos mortos dentro das catacumbas. (NAVA, 1985, p. 267)

No ano de 1891 a Constituição Mineira estabeleceu a transferência da capital do estado de Minas Gerais. Após intensos debates, decidiu-se pela transferência para a região onde se situava o Curral d'El Rey. Com um prazo apertado a ser cumprido, em quatro anos a capital deveria ser transferida, Curral d'El Rey transformou-se em verdadeiro canteiro de obras. A mudança da capital era significativa por representar o estabelecimento do novo, representava também a vontade de adequação de parte da elite mineira a um novo regime político, a República – embora a idéia de mudança da capital já houvesse povoado as discussões e os pensamentos dos membros do parlamento mineiro em anos anteriores.

É sob a égide da novidade, de uma nova capital para novos tempos, que a transferência toma corpo. Os posicionamentos pró e contra a mudança iam muito além de uma simples decisão de se ser tradicionalista ou moderno – mesmo dentre aqueles que se posicionavam a favor, não havia consenso sobre a mudança, alguns preferiam um lugar, outros preferiam outro, Curral d'El Rey teria sido escolhido, alguns diziam, por ser um dos lugares mais difíceis para se empreender a mudança.

A decisão, política, representou a mudança na vida de alguns milhares de pessoas, tanto daqueles que ficaram em Ouro Preto quanto daqueles que, provenientes de outras realidades, foram chamados a construir a nova capital. Essas pessoas

aportaram em Belo Horizonte em busca de trabalho, seja temporário ou não, em busca de oportunidades de sobrevivência. Podemos perceber que havia um planejamento a ser seguido pela Comissão Construtora, mas entre o planejamento e a efetividade da construção existem grandes diferenças, diferenças significativas entre as linhas traçadas por Aarão Reis e sua equipe e a real construção da cidade. A cidade nasce de uma idéia inicial, resultado, dentre outras coisas, dos estudos que os engenheiros da Comissão Construtora haviam tido na Escola Politécnica do Rio de Janeiro. Esses engenheiros foram influenciados pelos estudos urbanísticos em voga à época, estudos que influenciaram na concepção de Washington, na Reforma de Paris, na elaboração do plano de outras capitais no Brasil como Teresina e Aracaju. O que constitui a marca, a característica de cada lugar, é o modo como a cidade se constrói em suas relações sociais, nas referências culturais que cada indivíduo traz, cada grupo carrega. No entanto, os habitantes da capital também são obrigados a se sujeitar a um plano já traçado, elaborado por engenheiros que pensavam ter encontrado a fórmula perfeita para a existência urbana do homem.

As dificuldades eram imensas: verbas para a construção, mão-de-obra, relações comerciais, escolha de trabalhadores, acampamento para os trabalhadores, a vinda de materiais, compras, definições e indefinições políticas, o acesso ao local, que nem mesmo estação de ferro possuía. Se em quatro anos a cidade deveria ser construída, durante e, especialmente, após esses quatro anos deveria já começar a ser povoada. Os conflitos existentes na concepção, na construção e nas relações entre os homens que aqui se estabeleceram foram significativos.

Devemos então trabalhar em duas dimensões: a da cidade ideal, projetada pelos engenheiros e a cidade real, dos habitantes que aqui construíram sua vida. Os conflitos, existentes desde as discussões sobre a transferência da capital, se perpetuam ao longo da construção e da existência da cidade. O ideal harmônico, de cidade para funcionários públicos, cidade capital, organizada com divisões bem definidas pelos urbanistas primeiros da capital, não se efetiva no plano real. Para além de uma ruptura do tipo novo/velho, moderno/antigo, a construção da capital teria significado “uma recomposição do tempo histórico dentro de uma legitimação da justaposição tradição/futuro. E a República trabalhou isso muito bem” (MELLO, 1996, p. 11). Assim, de acordo com Mello, haveria essa conciliação entre uma tradição, inventada, e a idéia de progresso, no discurso vencedor daqueles que desejavam a mudança da capital. Belo Horizonte estava longe de representar em sua construção esse ideal de

progresso. A realidade se mostra muito mais complexa que o discurso, o progresso do canteiro de obras que se tornou o território antes ocupado por Curral d'El Rey não se mostra sem conflito.

A relação entre real e ideal não é excludente, a cidade é construída pelas ações dos habitantes, ações marcadas pelas suas referências simbólicas, pelas falas e práticas de indivíduos e grupos. E é dessa forma que tentamos compreender a existência de Luiz Olivieri na cidade de Belo Horizonte: nas múltiplas interrelações que ele estabelece com outros sujeitos, com outros homens que, junto a ele, constroem a cidade.

Para realizarmos esta análise, é necessário situarmos Olivieri na cidade, na complexa teia de relações sociais da qual faz parte, nas redes de sociabilidades, na sua origem italiana e também na sua transformação em território brasileiro, ao se tornar um ser híbrido como seu próprio nome, de Luigi Olivieri a Luiz Olivieri, de italiano a ítalo-brasileiro.

## **2.1 – Olivieri e a Comissão Construtora da Nova Capital (CCNC).**

Em 1895, Luiz Olivieri chega ao local onde estava sendo erigida a capital de Minas Gerais, como membro da Comissão Construtora, ocupando o cargo de desenhista de terceira classe. Ele vem trabalhar na Comissão já no momento de sua reestruturação, que ocorreu com a saída do engenheiro Aarão Reis. O Decreto número 827, expedido pelo Governo do Estado de Minas Gerais em 07 de junho de 1895, quando era governador Chrispim Jacques Bias Fortes, tratava de reforma da Comissão Construtora que, desde maio de 1895, estava a cargo do engenheiro Francisco de Paula Bicalho.

Em 18 de junho de 1894 havia sido aprovado pelo Aviso número 160 da Secretaria da Agricultura o quadro do pessoal técnico e administrativo de nomeação sob a chefia de Aarão Reis, constando de seis divisões: a primeira; de Administração Geral, a segunda de Contabilidade; a terceira, Escritório Técnico; a quarta de Estudos e Preparo do Solo; a quinta de Estudos e Preparo do Subsolo; a sexta de Viação, Edificações e Eletricidade. Nessa primeira Comissão, o cargo que posteriormente seria ocupado por Luiz Olivieri, de terceiro desenhista, se enquadraria na Terceira Divisão, em sua Terceira Seção de arquitetura que então contava com o engenheiro arquiteto José de Magalhães, um “primeiro desenhista, Edgar Nascentes Coelho; desenhista de 1ª

Classe, José Verdussen e Júlio César da Silva; desenhista de 2ª Classe, George Bernet; desenhista de 3ª classe, Artur Ferrari e Eduardo Le Monier; amanuense, Francisco Alves Pinto Júnior.” (BARRETO, 1995, p. 117).

As atribuições da Terceira Divisão encontram-se definidas nas Instruções Regulamentares para a execução dos serviços e trabalhos a cargo das 3ª, 4ª, 5ª e 6ª divisões técnicas, em seu capítulo II, Art. 15:

Art. 15. À 3ª Seção da 3ª Divisão, a cargo do engenheiro-arquiteto, incumbirá:

§ 1º a organização de todos os projetos de edifício, monumentos, jardim, bosques, avenidas e mais construções arquitetônicas, que tenham de ser executadas na nova capital;

§ 2º a indicação das regras arquitetônicas que devem ser observadas nas edificações particulares;

§3º a organização dos tipos gerais de prédios que convenha adotar, em diversos pontos da nova cidade, para garantia do efeito artístico dos monumentos ou dos edifícios aí levantados;

§4º a redação da memória justificativa e descritiva de cada obra projetada, com especificação minuciosa de todos os seus detalhes.

Art. 16. De cada um dos desenhos de projetos organizados, quer pela 2ª, quer pela 3ª seção, deverá ser tirada, antes da aquarela definitiva, uma cópia em papel-tela bem transparente, a qual será imediatamente remetida, por memorando, ao primeiro engenheiro.

§1º logo que receber essa cópia, o primeiro engenheiro requisitará da Secretaria que, pelo Gabinete Fotográfico, que lhe sejam fornecidas tantas provas heliográficas quantas forem necessárias para a confecção dos orçamentos e dos detalhes;

§2º concluídos definitivamente os desenhos de cada projeto e organizado o respectivo orçamento, o primeiro engenheiro remetê-lo à Secretaria, fazendo acompanhar os originais das respectivas cópias em papel tela;

§3º depois de competentemente aprovado o projeto, serão os originais devolvidos pela Secretaria à 3ª Divisão para serem recolhidos ao arquivo técnico, e as cópias em papel tela serão enviadas, com uma via do orçamento respectivo e das especificações e descrição geral da obra, à divisão que tenha de executar.

§4º essa divisão requisitará da Secretaria as provas heliográficas de que carecer. (BARRETO, 1995, p.144-145).

Com a mudança feita em 1895, reorganizou-se o quadro de funcionários com o acréscimo de divisões para serviços e edificações municipais. Além disso o Escritório Técnico, anteriormente pertencente à terceira divisão, passou a integrar a quarta divisão. E a anterior terceira seção da terceira divisão passou a constituir a Sétima Divisão, de Edificações Públicas, com a seguinte constituição:

7ª Divisão – Edificações Públicas – chefe: Dr. Martinho de Moraes, engenheiro de 2ª classe: Dr. Pedro da Nóbrega Sigaud; engenheiro de 3ª classe: Dr. Aristóteles de Oliveira; condutor de 1ª classe: Guilherme Bennitz; 1º desenhista: Carlos Peyrethon; desenhista de 3ª classe: Francisco Furtado Nunes e Luís Olivieri; amanuense: Joaquim Ramos de Lima. (BARRETO, 1995, p. 345)

Em relação a outras atividades de Olivieri, tem-se notícia, pelo livro de Abílio Barreto, que ele foi proprietário de uma Fábrica de Massas Alimentícias, junto com Miguel Marchetti.

Vai ser no momento em que Olivieri passa a fazer parte da Comissão Construtora que se iniciam os trabalhos no campo de obras: quando assume Francisco Bicalho, “urgia entrar no período das construções, convindo, preliminarmente, reorganizar a Comissão em divisões de serviço correspondentes aos múltiplos e variados trabalhos a executar.” (BARRETO, 1995, p. 339). Nessa reformulação da Comissão, o número de membros diminui dos 194 previstos inicialmente, número nunca alcançado, para 102 funcionários.

Na formação da Comissão Construtora, fica clara a presença marcante dos engenheiros, com formações específicas. Na primeira fase da Comissão, sob a direção de Aarão Reis, “pelo menos 48 engenheiros (inclusive o engenheiro-chefe), onze desenhistas e 31 condutores fizeram parte do quadro técnico da CCNC.” (AGUIAR, 2006, p. 134). De acordo com Aguiar (2006), dos engenheiros, nove eram formados pela Escola de Minas, de Ouro Preto, os outros eram provenientes da Escola Politécnica, do Rio de Janeiro ou haviam feito sua formação fora do país.

Quando ocorre a mudança da chefia da CCNC, há mudanças nos rumos da construção. Há uma redução nos cargos técnicos existentes, o que faz com que a contratação de empreiteiros privados se tornasse uma realidade no momento da construção da capital. De acordo com Tito Flávio Aguiar:

Assim, a redução do quadro técnico foi significativa. Foram cortados cerca de 40% dos cargos de engenheiro, 55% dos de desenhista e mais de 60% das vagas de condutor. A redução no número desses últimos nos indicaria que, sob a chefia de Francisco Bicalho, a CCNC estaria menos envolvida na execução de obras por administração do que voltada para trabalhos de supervisão e fiscalização de serviços feitos por empreitada. Portanto o cumprimento do segundo dos encargos básicos da CCNC, a construção das áreas necessárias à instalação do governo mineiro, passaria a depender do trabalho de empreiteiros contratados. (AGUIAR, 2006, p. 146)

Aguiar nos aponta que Aarão Reis teria saído da chefia por temer a ingerência de interesses políticos privados na construção da cidade, pois a partir de mudanças nos critérios estabelecidos para a construção, teria pouca autonomia para decidir quais seriam os empreiteiros. Tudo levava à conclusão de que não teria o apoio do governo do estado para “controlar o trabalho dos contratados, evitando que atrasos ou omissões destes ameaçassem o andamento das obras e zelando para que esses empreiteiros não fizessem exigências descabidas ou obtivessem vantagens indevidas nos seus contratos com a CCNC.” (AGUIAR, 2006, p. 147)

Apesar dessa interpretação acerca da saída de Aarão Reis, é fundamental o dado, citado pelo próprio Tito Flávio Aguiar, de que dos engenheiros participantes da segunda formação da CCNC, sob a chefia de Francisco Bicalho, apenas dois não figuravam entre os 48 engenheiros nomeados entre março e junho de 1894.

A diferença entre os dois momentos é definida por Tito Flávio Aguiar como um primeiro momento, no qual a CCNC tinha Aarão Reis como chefe, o momento da planificação da nova cidade e um “segundo período, que vai até a inauguração da nova capital e subsequente extinção da CCNC, pode ser denominado fase das obras de construção da nova capital, especificamente da faixa implantada.” (AGUIAR, 2006, p. 130).

Olivieri assume o cargo de terceiro desenhista da CCNC nesse contexto, o que nos aponta alguns caminhos. Sua participação na CCNC é realizada já dentro desta lógica de se privilegiar o contrato de empreiteiros que não integravam o quadro de funcionários contratados diretamente pelo Estado. Vislumbrava-se, assim, a iniciativa privada ocupando um lugar de destaque na configuração das relações sociais na cidade nascente, em estreita relação com o Estado. Pouco tempo depois, já no ano de 1897, Olivieri se estabelece como arquiteto particular, percebendo, na cidade nascente, possibilidades de construção de uma vida profissional para além do trabalho na sua construção inicial. Além disso, como veremos mais à frente, Olivieri se estabelece em Belo Horizonte com a família. A presença dos familiares deve ter motivado, junto a outros fatores, a sua fixação na cidade.

Os projetos das casas privadas, nos primeiros tempos, “foram atribuições dos arquitetos da Comissão Construtora, fora das horas de trabalho” (SALGUEIRO, 1997, p. 389, tradução da autora). Nesse aspecto, os imigrantes integrantes da CCNC foram fundamentais para a conformação inicial da arquitetura particular da cidade.

## 2.2 – Regras, regulamentos, normas para construções

A planta da cidade concluída por Aarão Reis em 23 de março de 1895, apresentava a zona urbana circundada por uma avenida do Contorno, com uma área de 8.815.382 m<sup>2</sup>, dividida em quarteirões de 120 x 120 metros. A zona suburbana de 24.930.803 m<sup>2</sup> circunda inteiramente a zona urbana e é formada por vários bairros, com quarteirões irregulares, lotes de áreas diversas e ruas traçadas conforme a topografia. Esta zona era circundada por uma terceira zona de 17.474.619 m<sup>2</sup>, reservada a sítios para pequena lavoura. (Ofício n. 26 de Aarão Reis, citado por BARRETO, 1995, p. 250-251). A topografia da região foi levada em consideração para a elaboração da planta, ficando o palácio da presidência do estado no ponto mais alto da zona urbana. Inicialmente, as secretarias se localizariam na VI Seção e não na Praça da Liberdade, na Seção X. Essas seções foram estabelecidas no plano inicial da capital.

A proporção adotada em Belo Horizonte pela Comissão Construtora foi de 100m<sup>2</sup>/hab, não havendo nenhuma determinação clara sobre construções privadas nas normas estabelecidas pela Comissão Construtora da Nova Capital. As formas e os tipos das construções dos edifícios públicos e das casas dos funcionários foram definidas, “ficando indeterminado como seriam as demais edificações, as quais seriam objeto de um posterior Regulamento das Construções, promulgado em 1901.” (PASSOS, 1996, p. 185)

A Comissão Construtora da Nova Capital estabelecia critérios rígidos para as construções das casas dos funcionários a serem realizadas na nova cidade. Existiam casas-tipo que variavam de acordo com a posição do funcionário no quadro da prefeitura. O Decreto número 818, de 15 de abril de 1895 regulamenta a construção de casas para os funcionários públicos concessionários de lotes na nova capital. As construções seriam feitas com empréstimos ao empregado, que começaria a pagar no momento em que o título de propriedade fosse a ele entregue, com descontos mensais nos seus vencimentos. Os tipos de casa corresponderiam a uma tabela com os valores dos vencimentos recebidos, existindo uma escala de categorias de 1 a 6, sendo 1 as casas para os funcionários com os maiores vencimentos e 6 as casas para os funcionários com os menores vencimentos.

Existia alguma maleabilidade, muito pouca, tanto em relação ao valor que cada funcionário poderia aportar para a construção, (Dec 818, Art. 9º, parágrafo 1º), como em relação a alguma modificação de detalhe que poderia ser solicitada pelo funcionário, desde que não se interrompesse a construção da casa (Dec. 818, Art. 10)

A divisão social, a casa representando o status e os salários recebidos pelos funcionários, demonstra que a sociedade a ser estabelecida na cidade era hierarquicamente planejada. A casa era um signo de status, o tamanho do terreno, o tamanho da casa, o modelo para cada uma delas representava o lugar que o funcionário ocupava na hierarquia. E esse signo era padronizado pelo próprio estado.

Pedro Nava associa a relação entre o tipo de casa e o lugar ocupado pelo proprietário na sociedade a uma divisão por castas:

Eu ia interno e lá conviveria com outros sudros das casas B de Belo horizonte. E – não sem curtir humilhações e tomar lanhos fundos no meu orgulho – com os vaicias das C, os sástrias das D e com os inacessíveis brâmanes das F. Porque as castas da Cidade de Minas tinham sido demarcadas duramente! Pelo número de janelas das fachadas das casas dos funcionários. Dos intocáveis dos pardieiros A, aos desembargadores dos palacetes F de inumeráveis janelas. Sem mistura, cada um no seu lugar, lé com lé e cré com cré. E tendo a quota de ar e sol que lhe cabia por uma janela, duas janelas, três, quatro, cinco janelas. Janelas, janelas, janelas... (NAVA, 1973, p. 115-116)

Essa hierarquização das habitações fazia parte de uma tradição de tratados de arquitetura como o tratado de Le Muet no século XVII. De acordo com Heliana Angotti Salgueiro, esse tratado “oferece uma gama de modelos adaptados à posição social dos ocupantes.” (SALGUEIRO, 1997, p. 375, tradução da autora). No século XIX algumas obras também tratam desta hierarquização como a classificação realizada por César Daly em 1852. (SALGUEIRO, 1997, p. 375).

Paulo Kruger Correa Mourão em sua obra *História de Belo Horizonte de 1897 a 1930* também se refere às casas-tipo, relatando que “Para a residência dos funcionários públicos estaduais deslocados de Ouro Preto para a nova capital, fora elaborado um plano de construção de casas de vários tipos, conforme a hierarquia funcional.” (MOURÃO, 1970, p. 12) A utilização das letras A, B, C, D, E, F para tipificar as residências é também citada por ele, sendo que a A “destinava-se ao funcionário comum e era o mais modesto da série” e as construções de “tipo F eram reservadas aos desembargadores.” Termina se referindo ao momento de escrita de seu livro, marcando

a presença de “algumas dessas casas no bairro dos Funcionários.” (MOURÃO, 1970, p. 12)

No *Guia de Bens Tombados de Belo Horizonte* mostra-se a classificação das casas com as características de cada uma delas. A de tipo A seria de “tipo mais simples, com apenas uma ou duas janelas na fachada frontal”; a de tipo B “sobre porão, com duas ou três janelas na fachada frontal”; a de tipo C, “porão, três ou quatro janelas (neste caso, duas geminadas) na fachada frontal, varanda lateral”; a de tipo D, “porão habitável, várias janelas na fachada frontal, varanda ampla”; a de tipo E, “com dois pavimentos, planta ampla e confortável”; e, finalmente, a de tipo F, “palacete, ampla e bem trabalhada.” (CASTRO, 2006, p. 251).

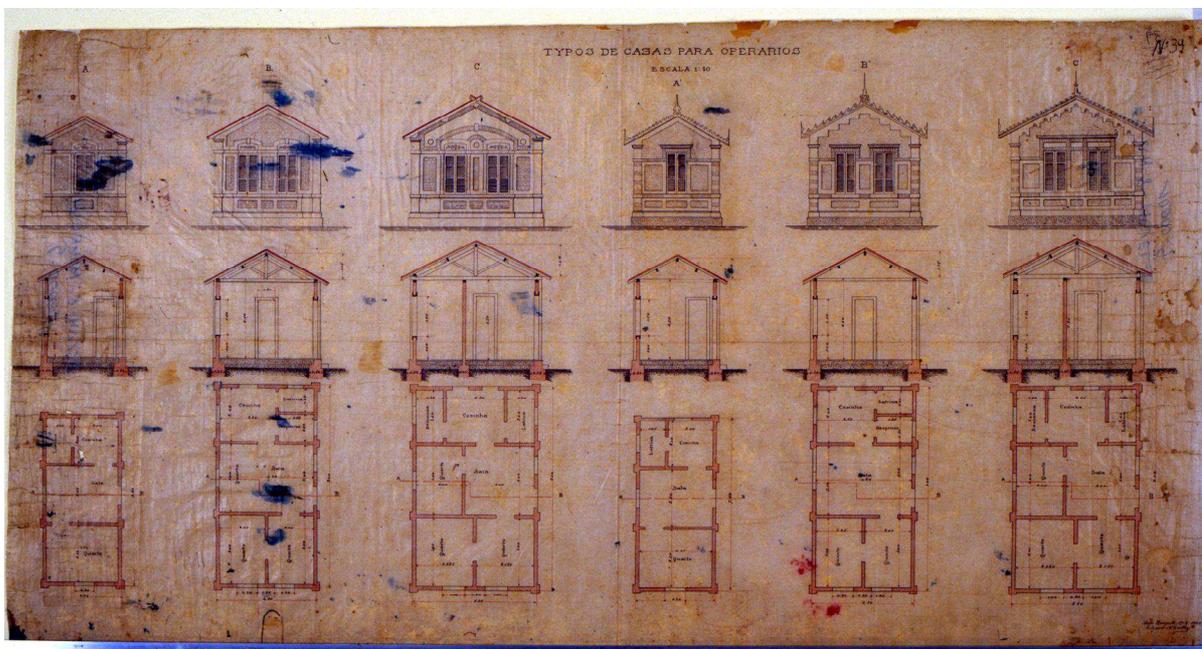


FIGURA 2 – Typos de casas para operários.  
Acervo: Museu Histórico Abílio Barreto.

No Museu Histórico Abílio Barreto encontram-se duas plantas com os “typos de casas para operários” (FIGURAS 2 e 3). Nesses tipos, as casas diferiam em tamanhos, mas a forma era basicamente a mesma. Como é dito por Ivo Porto de Menezes, as fachadas da rua eram elaboradas pelos arquitetos, mas as fachadas laterais ficavam a cargo dos mestres de obra e pedreiros, o que é facilmente percebido tanto pelas plantas das casas tipo aqui reproduzidas quanto pelas plantas assinadas por Olivieri reproduzidas no terceiro capítulo. Os arquitetos faziam o desenho das fachadas de rua e das plantas baixas das casas. (MENEZES, 1997)

Outra afirmação realizada na obra de Ivo Porto de Menezes, sobre a qual não possuímos dados materiais para comprovação, exceto a própria obra do autor, é a de que os projetos originais das casas-tipo da seção da Comissão Construtora responsável por eles “encontrar-se-iam nos Estados Unidos decorando residências.” (MENEZES, 1997, p.29). Efetivamente, em nenhuma das obras consultadas para esta tese, existem reproduções das plantas dos modelos referentes aos outros tipos de casa, tal qual estabelecidos pela Comissão Construtora.

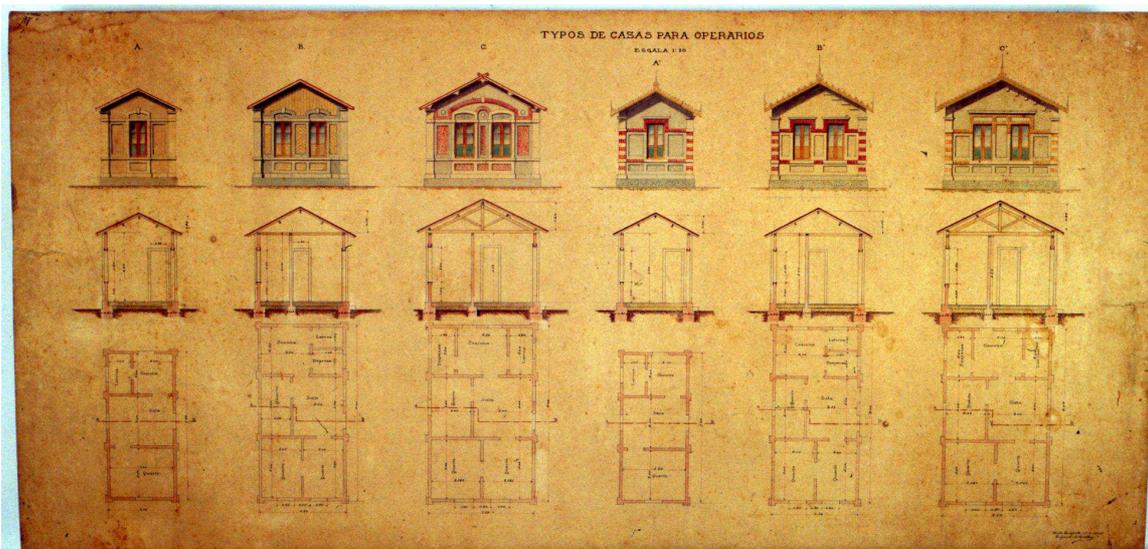


FIGURA 3 – Typos de casas para operários.  
Acervo: Museu Histórico Abílio Barreto.

A nomeação da tipologia de casas como sendo de A a F, sendo A a mais simples, encontra-se também presente no livro de Abílio Barreto, mas devemos ter o cuidado de dizer que várias modificações ao longo dos primeiros anos de construção da capital tanto no estabelecimento das tipologias em si, quanto na construção efetiva das casas, fazem com que seja extremamente complexo o estabelecimento desta tipologia de forma absoluta. No entanto, é clara a existência, apontada anteriormente, da hierarquização das classes pelo tipo de habitação, prevista em decretos.

Os terrenos pertencentes ao Bairro dos Funcionários, onde foram construídas várias obras de autoria de Olivieri, foram doados aos funcionários públicos. O Bairro dos Funcionários era formado por grandes quarteirões retangulares que possuíam, em média, “apenas oito residências ocupando seus vinte e quatro lotes de 600m<sup>2</sup>.” (AGUIAR, 2006, p. 160). Essa baixa ocupação era reflexo da política de distribuição de terrenos do governo, pois cada funcionário recebera do governo “em compensação pela

mudança forçada de Ouro Preto para a nova capital, dois lotes adjacentes ao da sua residência construída pela CCNC, havia espaço para grandes quintais em que começavam a surgir jardins, pomares e galinheiros.” (AGUIAR, 2006, p. 160)

Com a destruição do Curral d’El-Rei, as terras da futura Cidade de Minas, nome inicial da cidade de Belo Horizonte, se tornariam propriedade do Estado. Essas terras seriam também vendidas a novos proprietários que não eram funcionários do Estado. Seria dentro das normas estabelecidas no planejamento da CCNC que as obras de Olivieri iriam ser construídas nos primeiros três anos de sua atuação como arquiteto particular na cidade.

O Regulamento de construções de 1901 vai normatizar as condições dos prédios e suas dependências, ao definir “patamares mínimos, os afastamentos, áreas externas de iluminação, dimensões dos cômodos (área e altura) e de seus elementos construtivos (portas e janelas) em vista de suas condições de iluminação e arejamento,” (PASSOS, 1996, p. 204), patamares esses, sob vários aspectos, mais restritivos que os estabelecidos pelos regulamentos posteriores. O Regulamento vai determinar também os materiais, os detalhes das construções das edificações, “constituindo verdadeiro manual de construção.” (PASSOS, 1996, p. 204). Neste Regulamento, restringiu-se o número de pavimentos a três, chegando as edificações a uma altura máxima por volta de 13 metros, o que seria uma medida muito restritiva para os padrões da época, mas derivava de tradições urbanísticas européias:

Na zona urbana não é permitido a construção de prédios de mais de três pavimentos, salvo em casos especiais, justificados por necessidade de arte, comércio e indústria, a juízo do Prefeito, e ainda assim o número de pavimentos não deve exceder a cinco, e estes devem se comunicar por meio de elevadores mecânicos, além das escadas. (REGULAMENTO, 1901)

As construções raramente ultrapassavam os 2 pavimentos pois, em recenseamento municipal concluído em 1912, “dos 4731 “prédios” construídos (excluídos os 1807 barracões) apenas 309 eram assobrados ou de sobrado, ou seja, de dois pavimentos. Em 1911 foi aprovado o primeiro projeto de construção particular em três pavimentos...” (PASSOS, 1996, p. 206)

Dois bairros se definiram na faixa inicial da área urbana, o do comércio e o dos funcionários. O ponto inicial da ocupação foi a Praça da Estação e a Avenida do Comércio, atual Santos Dumont:

A I Seção Urbana, atravessada pela avenida do Comércio, e a vizinha II seção, atravessada pela Av. Paraná, compunha um setor diferenciado na Planta Geral por seus quarteirões menores em torno destas avenidas, situado em áreas planas. Seguindo-se estas duas seções, ao longo do eixo da avenida central (Afonso Pena), têm-se as seções III e IV, e em seguida as seções V, VI e VII, que constituíam, as três últimas, o bairro dos Funcionários. Foram as seções I e II que sofreram inicialmente a maior ocupação por parte das construções particulares. Das 180 construções desta categoria, incluindo as residenciais e comerciais, autorizadas até junho de 1897, 63% concentravam-se nas seções I e II, enquanto 21 % das mesmas localizavam-se nas seções III e IV, intermediárias entre aquele setor e o bairro dos Funcionários (seções V-VII) – onde se localizavam-se então, além das casas dos funcionários, 8% das construções ditas particulares, sendo as restantes nas zonas suburbanas. (PASSOS, 1996, p. 207-208)

A cidade então desenvolveu-se, em sua zona urbana, em torno a estas duas regiões: a do comércio, localizada em torno da Praça da Estação e da Avenida do Comércio e a região dos Funcionários em torno da Avenida Brasil, sendo que, inicialmente, de acordo com o plano inicial estabelecido por Aarão Reis e posteriormente modificado, a avenida Brasil deveria ligar o Palácio Presidencial, localizado na Praça da Liberdade, ao conjunto das Secretarias que se localizariam na Praça do Progresso.

Como vias de ligação entre estas duas regiões, a Avenida Liberdade, atual Avenida João Pinheiro, e a Rua da Bahia, se tornariam lugares privilegiados para as primeiras construções da capital. Em 1897 já haviam sido construídas residências para os Secretários auxiliares imediatos do Governo do Estado. A residência do Secretário das Finanças é hoje ocupada pelo Arquivo Público Mineiro, tendo sido ocupado em determinado período pela Prefeitura Municipal. A construção destinada ao Secretário da Agricultura, após ser ampliada, foi ocupada pelo Senado Mineiro e pela Pagadoria da Capital, abrigando hoje o Museu Mineiro. Outra residência foi posteriormente unida à residência de Afonso Pena, sendo ambas transformadas no Grupo Escolar Afonso Pena, atualmente Escola Estadual Afonso Pena. (MENEZES, 1997)

A ocupação da zona suburbana ocorreu, em grande parte, antes da ocupação da zona urbana, compreendida no perímetro da Contorno. Essa área suburbana não foi ocupada somente pelos operários sem condições de morar na zona urbana pelos altos preços praticados nas vendas dos imóveis, mas também por chácaras e por membros das classes média e alta. (AGUIAR, 2006, p. 162) Além das chácaras, os funcionários de

baixo escalão, operários e demais trabalhadores habitavam as vilas nas regiões suburbanas que posteriormente iriam formar bairros como Floresta, Carlos Prates, Prado, Lagoinha. Para se ter a dimensão da forma como se deu a ocupação, basta vermos os resultados de recenseamento municipal concluído em 1912, “do total de 38.822 habitantes da Capital, a zona urbana continha 12.033 (31%), a suburbana, 14842 (38%) e as “colônias, sítios e povoados” – que não se incluíam nos limites oficiais iniciais da Nova Capital – continha 11.947 (31%) habitantes.” (PASSOS, 1996, p. 213)

No momento de construção da Nova Capital, na faixa implantada pela CCNC, surgiram cafuas e barracos que, posteriormente, com a inauguração da capital, seriam destruídos e os operários lá residentes enviados para pequenas casas construídas na zona suburbana.

### 2.3 – A condição de imigrante



FIGURA 4 – Fotos de Olivieri com grupo de pessoas. S/data.  
Acervo: Museu Histórico Abílio Barreto.

Olivieri era um italiano em terras brasileiras, mas um italiano que se transforma em terras brasileiras, que se torna italo-brasileiro e também se torna italiano nestas terras.

A população de origem italiana em Belo Horizonte em suas primeiras décadas é considerável. De acordo com tabela com o recenseamento do ano de 1905, constante no Relatório de Prefeito do mesmo ano, do número total de habitantes de 17.615, 1825 eram italianos, ou seja, mais de 10% da população, o que demonstra a grande presença da população italiana na cidade.<sup>14</sup>

Olivieri também participou da *Società Operaria Italiana di Beneficenza e Mutuo Soccorso*, tendo feito parte da Comissão Organizadora da Sociedade, o que demonstra que ele, apesar de ter abrazeirado o nome, era também um italiano em terras brasileiras.

“Justamente naqueles dias (antes da inauguração da capital) lançavam as bases da Società Operaria Italiana di Beneficenza e Mutuo Soccorso, em uma reunião efetuada a, 31 de março, por numerosos membros da colônia. Nessa reunião ficou resolvido que em uma outra assembléia, com o maior número possível de filhos da Itália, se escolheria o conselho diretivo e seriam aprovados os estatutos da sociedade, que teria por escopo: 1. o vínculo fraternal; viva manifestação do espírito de nacionalidade; a ordem e a economia; 2. a instrução, a educação e o mútuo socorro moral e material; 3. todo italiano, geograficamente falando, bem como o filho deste, nascido fora da Itália, poderia fazer parte da sociedade; 4. o símbolo da sociedade seria a bandeira nacional italiana. A comissão organizadora era composta dos Srs Luís Olivieri, Nicola Marini e Luigi Capobianchi. A sociedade ficou definitivamente fundada 21 de agosto de 1897, presidida, então, pelo Sr. Donato Donati, tendo como secretário o Sr. Nicola Marini. E foi assim que nasceu a benemérita associação, que hoje tem a sua sede à Rua Tamóios em prédio próprio.” (BARRETO, 1995, p. 539)

Sobre a sua presença na comunidade italiana, percebe-se que, ao menos nos primeiros anos, foi participante ativo da mesma, tendo participado da fundação da *Società Operaria Italiana di Beneficenza e Mutuo Soccorso* e também de eventos da comunidade italiana. Assim seu nome aparece em uma lista de uma comissão estabelecida para organizar as festividades referentes ao centenário de nascimento de Giuseppe Mazzini em 1905, como nos mostra o trecho a seguir, retirado da dissertação

---

<sup>14</sup> BELO HORIZONTE, Prefeitura Municipal. Relatório apresentado ao Conselho Deliberativo pelo Prefeito Francisco Bressane de Azevedo em 1905. Belo Horizonte: Imprensa Oficial do Estado de Minas Gerais, 1905.

de Geralda Nelma Costa, no qual lista os membros da Comissão, de acordo com a autora, italianos das classes média e rica da cidade:

São nomes de membros da colônia que se destacam por pertencem às camadas médias e ricas (Só para citar alguns nomes: Agostino Martini (construtor, comerciante, industrial 2º presidente da Sociedade Italiana de Beneficência); Luiz Olivieri (engenheiro, um fundador da Sociedade Italiana de Beneficência); Nicola Marini (1o. Secretário da Sociedade Italiana de Beneficência, alfaiate); Riccardo Setragni (comerciante); Michele Buffalo (comerciante); Luiz Balena (comerciante); Carlo Albieri (comerciante); Constanzo Mondino (comerciante); Guido Fraccaroli (industrial); Giulio Bianchini (comerciante). A maior parte desses nomes e o ramo de atividade a qual pertenciam os italianos foram identificados a partir dos anúncios públicos nos jornais analisados. (COSTA, 2005, p. 80)

Luiz Olivieri era arquiteto, não engenheiro, mas a inclusão de seu nome na lista de membros organizadores da festa demonstra sua presença ativa na comunidade italiana até, pelo menos, o ano de 1905.

No jornal italiano *Araldo Italiano*, publicado em Belo Horizonte, o nome de Olivieri aparece como examinador em uma prova da escola Dante Alighieri, mas não consta na lista de doadores de recursos da Escola, ou em outras partes do periódico. Algumas questões aparecem neste ponto. Teria ele se afastado da comunidade italiana? Tendo estado presente na criação da *Società Operaria Italiana di Beneficenza e Mutuo Soccorso*, qual seria sua participação efetiva na comunidade? Sabemos que ele se casou com uma brasileira, que seu escritório foi responsável por grande parte das construções particulares de Belo Horizonte nas primeiras décadas da capital, que teve filhas brasileiras, que também fez obras públicas, como o prédio da Estação Central do Brasil, o que demonstra como sua atuação foi marcante na cidade como um todo, mas, fora esses pequenos vestígios, não há evidências acerca de uma atuação marcante na comunidade italiana. Que transformação seria esta pela qual passou esse italiano que, desde o início de sua atuação na ainda nascente cidade de Belo Horizonte, se misturou aos brasileiros?

O que constituiria a identidade italiana? Interessantes observações são realizadas por Costa (2005) e por Cavalieri (2011), baseados no trabalho de Trento (1989), ao tratarem da dimensão da identidade italiana se formando em território estrangeiro, devido à tardia unificação do estado italiano no século XIX. Assim, os inúmeros

italianos que vieram para o Brasil falavam dialetos do território italiano, não a língua italiana tornada oficial com a unificação territorial.

Esse processo de formação da identidade italiana em terras brasileiras desestabiliza a própria idéia de Olivieri como um italiano cuja identidade nacional era sólida e efetiva. Ao tratarmos essa identidade italiana sendo constituída conjuntamente com a identidade de estrangeiro em outras terras, mostramos como o arquiteto reelabora suas referências, em um processo de recriação de sua própria existência. Ele se reinventa nas outras terras, ao atravessar o oceano, deixa de ser o europeu, o italiano, o florentino que era para se transformar em europeu, italiano, florentino, mas com outros significados. Ele foi, sim, arquiteto italiano em terras belorizontinas, mas esta idéia de italianidade, conforme tratada por Cavalieri (2011), foi reelaborada em seu novo território.

Essa percepção da construção da identidade, aproxima-se da idéia de sujeito pós-moderno, fragmentado, sem uma existência absoluta. Retomando a crítica de Arfuch (2010), tratada no primeiro capítulo, vemos como o sujeito Luiz Olivieri é aqui percebido:

Um sujeito não essencial, constitutivamente incompleto e portanto aberto a identificações múltiplas, em tensão com o outro, o diferente, através de posicionamentos contingentes, que é chamado a ocupar – neste ser chamado opera tanto o desejo como as determinações do social –, sujeito suscetível sem dúvida de autocriação. Nesta ótica, a dimensão simbólico/narrativa aparece como constituinte: mais que um simples devir dos relatos, uma necessidade de subjetivação e identificação, uma busca consequente de aquele outro que permite articular, mesmo que temporariamente, uma imagem de autorreconhecimento. (ARFUCH, 2010, p. 65)

Há uma crítica a ser feita a esta abordagem, pois Luiz Olivieri era um sujeito moderno. Sua obra e sua existência eram modernas no sentido de ser produto de um mundo no qual as relações de produção, a percepção do mundo, as relações sociais, as lógicas culturais, estavam em franca transformação, um mundo no qual o novo era marcante, assim como era clara a idéia de progresso deste mundo, um progresso inexorável, marcado por uma idéia civilizacional, de que existiam etapas de desenvolvimento da humanidade a serem cumpridas pelos povos, um mundo no qual a Europa aparecia como o ápice do desenvolvimento da vida humana. Assim, como utilizar de uma visão pós-moderna acerca do indivíduo? Sem anacronismos, a existência de Olivieri possibilita essa leitura. Olivieri é um sujeito entre mundos, nasce em uma

Itália em formação, no momento em que a constituição efetiva de um espaço ao qual se chamava Itália em torno de um Estado Nacional acabara de nascer. Chega ao Brasil (não foram obtidos dados acerca do ano de sua chegada) e se estabelece em Belo Horizonte como desenhista da segunda CCNC e, posteriormente, como arquiteto. Traz uma formação de Florença, aqui utiliza essa formação dentro de uma outra lógica, baseada em planos já estabelecidos pela Comissão Construtora e pelas relações que estabelece no meio arquitetônico da cidade.<sup>15</sup> Ou seja, Olivieri se reinventa na sua existência belorizontina. Há um processo de transformação do “outro estrangeiro” em um brasileiro diferente, o estrangeiro se abrasileira.

#### **2.4 – A criação do escritório**

Em junho de 1897, antes mesmo da inauguração da capital, abriu o primeiro escritório de arquitetura da capital, o Luiz Olivieri, e, a partir de então, passou a receber encomendas de plantas e obras para casas particulares na capital. A primeira notícia que se tem em jornais da capital, ainda não inaugurada, a respeito de Olivieri possuía o seguinte teor: “Luiz Olivieri – Pede licença para construir um comodo para escriptorio no terreno demarcado para escola. – Deferido de accordo com a informação.” (A CAPITAL, Anno I. Bello Horizonte, 15 de Outubro de 1896 n. 37).

A criação do escritório de arquitetura em Belo Horizonte por parte de Olivieri foi uma estratégia de sobrevivência. Assim como é estratégica a adoção de um novo nome, como foi comum acontecer com outros imigrantes.<sup>16</sup>

Carlos Noronha, pesquisador da Fundação João Pinheiro, apresentou projeto de pesquisa à Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de Minas Gerais – FAPEMIG, intitulado Os tempos de Luiz Olivieri em Belo Horizonte 1895-1937, que, infelizmente, não foi desenvolvido. Nesse projeto, encontram-se vários carimbos utilizados pelo escritório do arquiteto. De acordo com lista de edificações assinadas por Olivieri,

---

<sup>15</sup> No capítulo 3 é realizada uma discussão acerca do significado de meio arquitetônico utilizado na escrita desta tese.

<sup>16</sup> Há o caso do italiano Felice Rosso que acaba por ser chamado de Felício Rocho, neste processo de transfiguração cultural pelo qual passam vários imigrantes. O interessante no caso de Felício Rocho é que a fundação que mantém o hospital que leva o seu nome abrasileirado, manteve o nome italiano, Fundação Felice Rosso.

levantadas por pesquisa coordenada por Carlos Noronha, havia mais de 400 obras cujos projetos foram aprovados para construção.



FIGURA 5 - Carimbos do escritório de Luiz Olivieri, presentes em variados projetos arquitetônicos de autoria do arquiteto. Fonte: Projeto de Pesquisa Os tempos de Luiz Olivieri em Belo Horizonte 1895-1937.

A criação do escritório, o primeiro na cidade, e a manutenção de sua produção ao longo de décadas, demonstra que sua fixação na cidade fez com que ele tivesse um lugar privilegiado no nascente meio arquitetônico belorizontino. A inserção de Olivieri e a formação do meio será objeto de reflexão no terceiro capítulo.

Ao longo da existência do escritório, Olivieri publicou anúncios em jornal, como o do seguinte teor: “Luiz Olivieri, encarrega-se de confeccionar plantas de casas, igrejas e tudo mais concernente a architectura. Rua Carijos 356” (JORNAL FOLHA PEQUENA, Belo Horizonte 17,19,20,30 de agosto 1904 p 02. Indicador.).

## 2.5 – A família, vestígios familiares.

Não há muitas referências à existência de Luiz Olivieri no que tange a sua vida privada. No entanto, alguns vestígios nos permitem traçar algumas linhas sobre sua vida em família, sobre relações do âmbito privado.

O primeiro vestígio é pequena nota presente no MHAB sobre a venda de seus pertences para a instituição na década de 1940. Nas fichas dos objetos consta a procedências das obras, vendidas ao Museu por Manoel Marques Ribeiro, cunhado do artista, irmão de sua esposa, no ano de 1944.

A partir dessa venda, podemos refletir sobre alguns pontos. Primeiramente, o lugar ocupado por Olivieri na cidade, tendo em vista ser o então Museu Histórico de Belo Horizonte, espaço que pretendia guardar a memória da jovem capital mineira. Existe, no MHAB, uma coleção de nome Luiz Olivieri, com fotografias do artista e família, com cartões-postais, assim como uma coleção de esculturas feitas por ele. Esta coleção de esculturas é constituída tanto por esculturas catalogadas como tipos populares no acervo do museu, quanto um busto do Dr. Wenceslau Braz P. Gomes, em terracota, e um Medalhão do Barão do Rio Branco. Ele também confeccionou um crucifixo com a cruz em madeira e o Cristo em gesso. Além disso, há ali objetos que pertenceram ao artista como um despertador-cafeteira-máquina de coar café, um cofre artístico com fecho secreto, uma escultura de banana representada em argila policromada, confeccionada por ele, uma escultura de um pimentão, também executada por ele, e um bule.

No MHAB há algumas fotos do artista sozinho ou com a família (FIGURAS 6 e 7). Nas fichas do Museu encontra-se o nome da esposa do artista, Maria Olivieri, mesmo nome que aparece três vezes no livro de Abílio Barreto sobre a história de Belo Horizonte, relatando os acontecimentos do ano de 1896:

A 1º de agosto do mesmo ano realizou-se a inauguração do Externato de Nossa Senhora da Boa Viagem” para meninas, sob a direção da professora Sra. D. Maria Olivieri, à Rua de Sabará, o qual teve curta duração porque, pouco depois, com a fundação efetuada pelo padre Francisco Martins Dias do “Colégio da Imaculada”, de que falaremos adiante, aquela preceptora foi encarregada de administrá-lo. (BARRETO, 1995, p. 630)

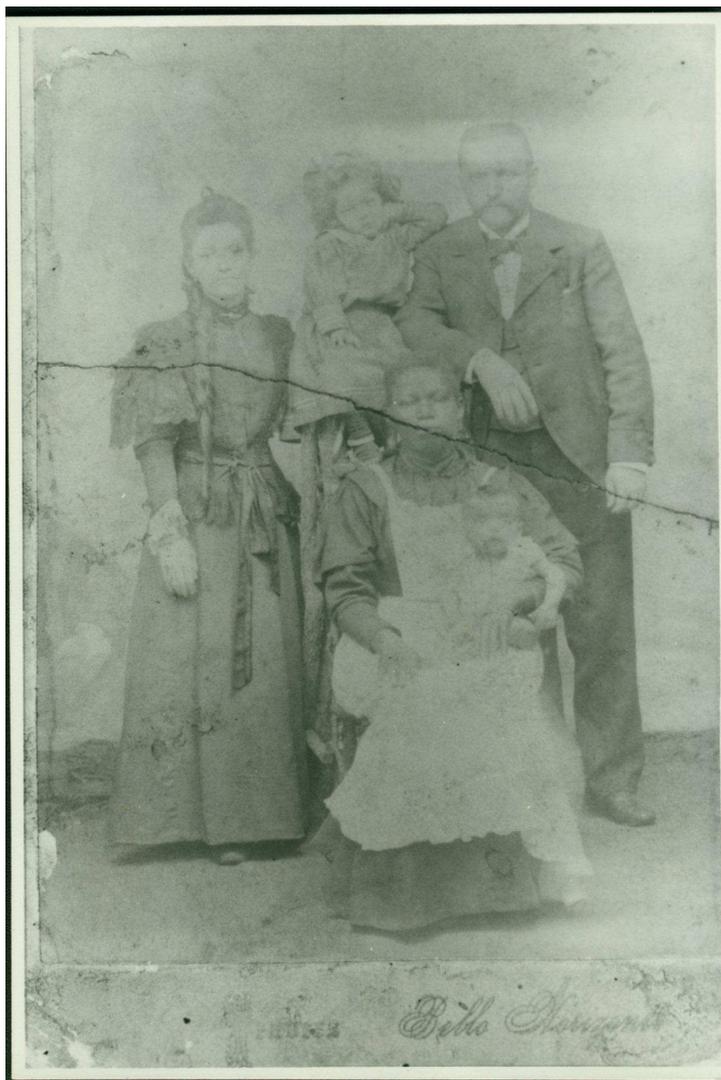


FIGURA 6 - Maria Olivieri e Luiz Olivieri, suas duas filhas e a babá.  
Acervo Museu Histórico Abílio Barreto.

Maria Olivieri inaugurou uma escola para meninas, talvez impelida por uma necessidade familiar, pois uma das fotos que se encontram no MHAB mostra o casal com duas filhas, ainda pequenas, identificadas como Adele Olivieri e Maria de Lourdes Olivieri. Essa necessidade familiar, por si só, não explica a abertura da escola, mas serve para refletirmos sobre a permanência do casal Olivieri na cidade e as estratégias necessárias para sua sobrevivência.

Essa escola iria durar poucos meses, mas logo a educadora iria se tornar diretora de outra instituição:

1º de fevereiro de 1897 instalava-se o Colégio da Imaculada para meninas fundado pelo padre Francisco Martins Dias e dirigido pela Sra. D. Maria Olivieri, auxiliada por quatro professoras, em uma casa velha nas proximidades da Matriz da Boa Viagem. Em 1898 esse colégio transferiu-se para o novo prédio, construído à Rua da Bahia,

esquina da Rua Aimorés, sobrado, onde funcionou durante muitos anos, educando moças e meninas.” (BARRETO, 1995, p. 632)

O colégio cuja construção ocupa, nos dias atuais, a esquina da rua da Bahia com rua Aimorés foi fundado em 1916 pela Congregação das Filhas de Jesus, instituição espanhola, localizando-se inicialmente à Avenida João Pinheiro, 638, e somente em 1940, transferiu-se para o local onde hoje se encontra.



FIGURA 7 – Maria Olivieri e suas duas filhas.  
Acervo: Museu Histórico Abílio Barreto.

Maria Olivieri também participava de outros eventos na cidade e era pianista amadora, mas que chegou a realizar ao menos uma apresentação na cidade:

No 2º e 3º concertos de Dionesi tomaram parte diversos e prestimosos amadores, dentre os quais sobressaiu-se o barítono Ugo Casali, bonita voz de que ele já sabe tirar bastante partido, secundado pela violoncelista Bickerli, tão digno como artista quanto amável como cavaleiro” – dizia A Capital, acrescentando: “No festival em benefício de Dionesi tomamos para a Exma Sra. D.Maria Olivieri, tocando ao piano o Tremulo de Gottschalk. (BARRETO, 1995, p. 663)

Seu nome completo era Maria Marques Ribeiro Olivieri, conforme consta no verso de fotografia pertencente ao acervo do MHAB, onde se lê: “Ofereço esta foto de Maria Marques Ribeiro Olivieri (minha querida mãe, tendo ao colo minha irmã) ao Museu Histórico de Belo Horizonte.” (FIGURA 08). Essa fotografia, um retrato em branco e preto de Maria Olivieri com suas duas filhas, Maria de Lourdes, a mais velha, e a filha mais nova ao colo, Adele Olivieri, foi doada por Maria de Lourdes Olivieri, que então vivia no Rio de Janeiro, cidade que consta na breve anotação no verso da foto.

A Rua de Sabará, onde Maria Olivieri abriu a primeira escola para meninas, foi a mesma rua onde inicialmente Luiz Olivieri instalou se escritório:

Em geral, o projeto dos prédios particulares que se iam construindo eram desenhados pelo Sr. Luís Oliviere, que, no dia 22 de julho instalara o seu escritório de arquitetura à Rua de Sabará, ou pelos arquitetos da Comissão Construtora em horas extraordinárias de trabalho.

Para aquela época, o estilo das cimalthas e platibandas com vários ornamentos, adotado geralmente, constituía a melhor expressão da arquitetura contemporânea, pelo que se fazia alvo dos maiores elogios. Mas isso não impediu que o exigente espírito de Alfredo Riancho, bordando uma crônica na A Capital, de 10 de junho, criticasse o gosto das construções particulares em Belo Horizonte, perguntando a Alfredo Camarate, que era ele próprio, “moço entre maduro e sorvado, que, tendo, um diploma de arquiteto, exerce o lugar de engenheiro frigorífico na Comissão Construtora.” (BARRETO, 1997, p.639)

Como o casal não teve filhos do sexo masculino, o sobrenome de Olivieri acaba por se perder. E pelos dados anotados no reverso de uma das fotografias, percebemos que sua filha não assinava seu sobrenome e mudou-se para o Rio de Janeiro, conforme deduzimos da dedicatória presente na foto, tornando-se difícil a busca por informações de descendentes.



FIGURA 8 – Rua de Sabará onde Luiz Olivieri inicialmente abriu o seu escritório na cidade em criação. Aqui também sua esposa, Maria Olivieri, abriu a primeira escola para moças na capital. Disponível em: [http://comissaoconstrutora.pbh.gov.br/exe\\_dados\\_documento.php?intCodigoDoc=CCFot1896%20002&strTipo=FOTOGRAFIAS#](http://comissaoconstrutora.pbh.gov.br/exe_dados_documento.php?intCodigoDoc=CCFot1896%20002&strTipo=FOTOGRAFIAS#) Acesso: 20 agt 2012

## 2.6 - Luiz Olivieri, arquiteto e artista.

Estas existências múltiplas, profissionais e pessoais, cada uma delas se divide em várias outras. Seu trabalho profissional, requisitado, era também múltiplo. Além das obras arquitetônicas e das esculturas a serem abordadas em sequente subcapítulo, ele também realizou desenhos de importantes eventos da cidade, que se encontram no livro de Abílio Barreto (FIGURAS 9, 10 e 11).

Esses desenhos, dos quais possuímos apenas reproduções, demonstram que o arquiteto experimentava várias linguagens, com um olhar sensível para a cidade, acontecimentos e pessoas.

O primeiro dos desenhos (FIG. 9) retrata o momento da inauguração do ramal férreo e do assentamento das pedras fundamentais dos edifícios público. A publicação de seus desenhos na obra que se tornou referência sobre a história da cidade, escrita por seu contemporâneo Abílio Barreto, expressa o valor que, desde o início, foi dado ao trabalho de Olivieri, também como artista. Seus traços demonstram um bom domínio do desenho, seja do desenho técnico, demonstrado por suas plantas, seja do desenho livre, como nas três reproduções presentes no livro.



*Croquis de solenidade da missa campal desenhados por Luíz Olivieri.*

FIGURA 9 –Croquis de solenidade da missa campal desenhados por Luiz Olivieri.  
 Fonte: BARRETO, Abílio. *Belo Horizonte; memória histórica e descritiva – história média*. Belo Horizonte: Fundação João Pinheiro, Centro de Estudos Históricos e Culturais, 1995.p. 380

A formação de Olivieri não se restringia a uma formação simplesmente técnica. Olivieri é um artista multifacetado, que pode ser visto como um artista único. Um dos enfoques centrais da História da Arte, desde os tempos de Vasari, é a marca individual do artista, é o discurso do único, singular, “o artista único”, “o gênio individual”, que dimensiona a arte e o papel do artista. Não há como desvincular o estudo de obras de arte do estudo do autor dessas obras. Com a arquitetura, o foco não é distinto: construções arquitetônicas passam a ser vistas como obras de uma genialidade artística, como obras de arte, produção de gênios artísticos, sem, no entanto, se perder a especificidade da própria arquitetura. O Abade Batteux, em texto de 1755, “separa as belas artes que teriam apenas o prazer como fim, das artes híbridas, em que prazer e utilidade se misturam. O primeiro grupo inclui pintura, escultura, poesia, música e dança; o segundo, eloquência e arquitetura.” (KAPP, 2003, p. 102). A arquitetura é, então, desvelada em sua especificidade, distinta das artes plásticas e relacionada à engenharia em seu aspecto funcional. Esta duplicidade do objeto arquitetônico utilidade/técnica e arte encontra-se presente até os dias de hoje. A essa transformação da arquitetura, desde o Iluminismo, em uma das artes maiores, junto à escultura e à pintura, vai se juntar a divisão entre o arquiteto, o especialista em projetos artísticos, e o

engenheiro, especialista em projetos técnicos, já no século XIX, momento em que se delimitam os campos de saber de grande parte das profissões modernas.

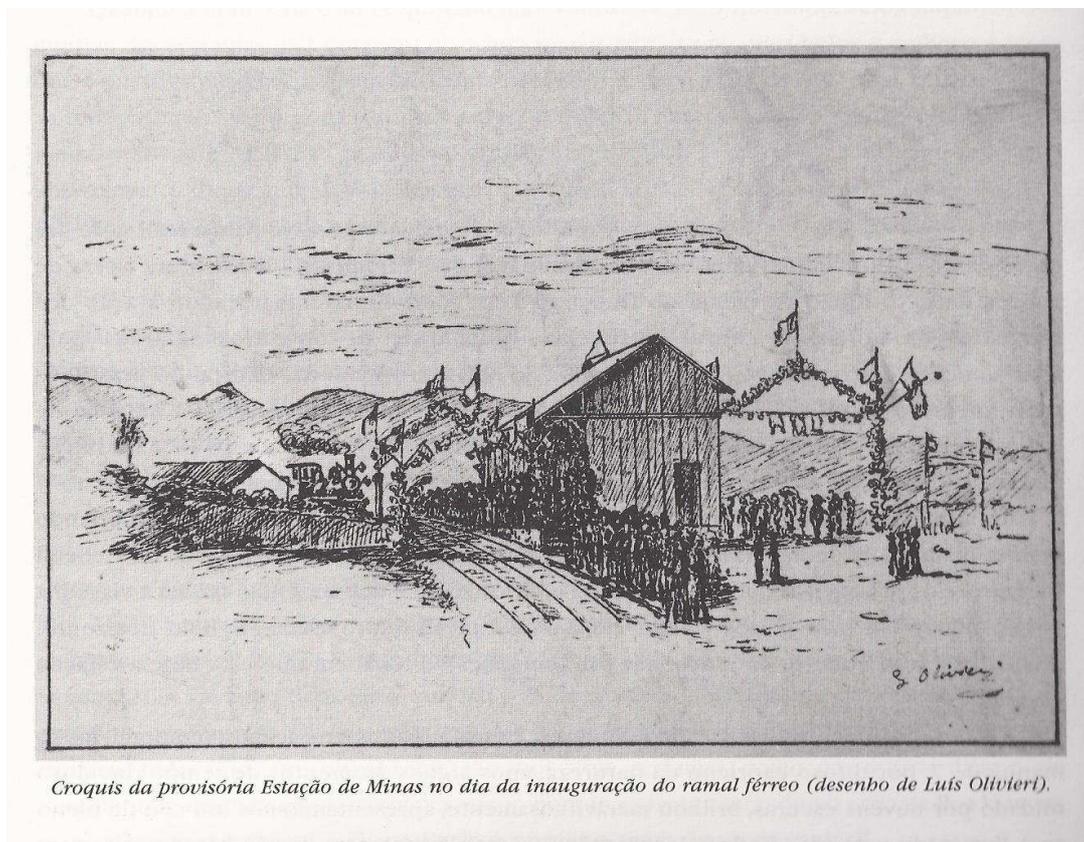
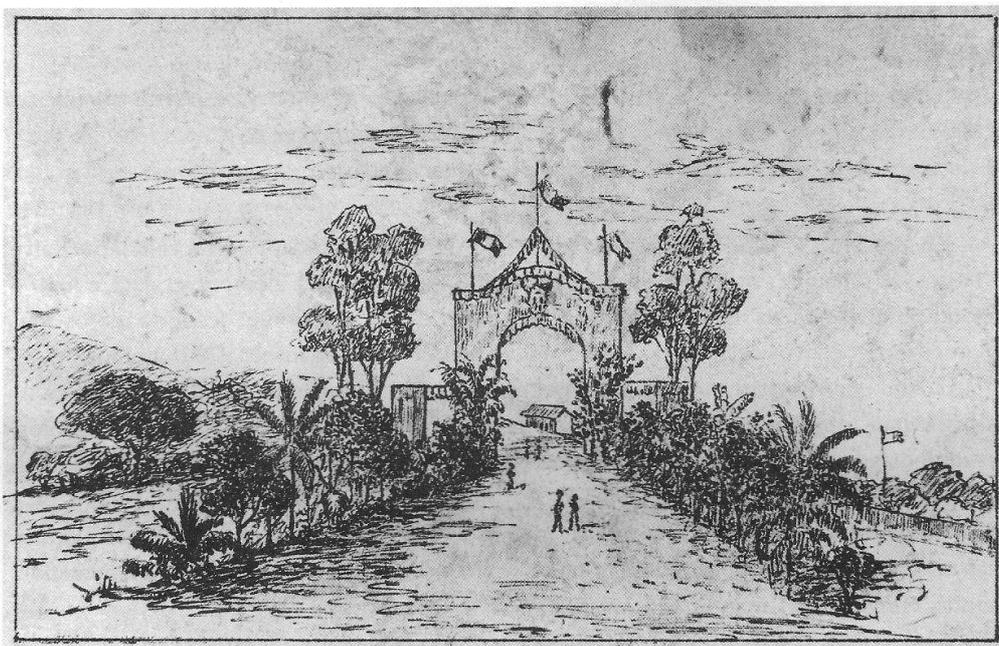


FIGURA 10 –Croquis da provisória estação de Minas no dia da inauguração do ramal férreo por Luiz Olivieri. Fonte: BARRETO, Abílio. *Belo Horizonte; memória histórica e descritiva – história média*. Belo Horizonte: Fundação João Pinheiro, Centro de Estudos Históricos e Culturais, 1995.p. 378

Os conceitos de arte e técnica “pretendem ter um valor absoluto e permanente, mas na realidade funcionam dentro de limites restritos, que dependem das circunstâncias mutáveis da organização social.” (BENEVOLO, 2004, p. 84) Na *Ars medieval* não existe distinção entre arte e técnica, já na Idade Moderna o arquiteto aparece também como artista, mas ainda não existe a distinção arquiteto/engenheiro que se estabeleceria posteriormente. O Iluminismo, ao acelerar o desenvolvimento tecnológico, “critica o valor permanente dos modelos formais até então vigentes (os do classicismo antigo repropostos no Renascimento) e deixa subsistir apenas a possibilidade de uma imitação deliberada do repertório clássico como de todo outro repertório, deduzido de outros períodos do passado.” (BENEVOLO, 2004, p. 87). É este pensamento que vai abrir caminho para o neoclássico, o historicismo, o neogótico, o ecletismo e o art nouveau como linguagens arquitetônicas no século XIX. Estas questões relativas ao ecletismo serão melhor discutidas no terceiro capítulo.



*Croquis da Avenida da Liberdade no dia da inauguração da cidade, a 12 de dezembro de 1897, desenho de Luís Olivieri.*

FIGURA 11 –Croquis de solenidade da missa campal desenhados por Luiz Olivieri.  
 Fonte: BARRETO, Abílio. *Belo Horizonte; memória histórica e descritiva – história média*. Belo Horizonte: Fundação João Pinheiro, Centro de Estudos Históricos e Culturais, 1995.p. 740.

De acordo com informações existentes em biografia do arquiteto no livro *Dicionário Biográfico de Construtores de Artistas de Belo Horizonte; 1894/1940* (1997) e em fichas das obras do artista encontradas no Museu Histórico Abílio Barreto, Olivieri formou-se em Florença, cidade de intensa presença da tradição clássica, e possui em suas obras, ecléticas, claros traços do classicismo florentino. Escreveu, também, um livro de modelos arquitetônicos *O architecto moderno no Brasil* que circulou no Brasil nas primeiras décadas do século XX. Como apresentação do autor desta obra, encontram-se informações referentes à premiação do artista “com medalha de ouro nas exposições do Rio de Janeiro 1908, de Turim, 1911; de Roma e Florença, fora concurso.” (OLIVIERI, 1922)

Além de arquiteto e desenhista, Olivieri era também pintor. Existe uma fotografia do artista em um ateliê, pintando, que pertence ao acervo do MHAB. Há, também, reportagem publicada no jornal *A Capital* acerca de pintura realizada pelo artista:

O distinto artista sr. Luiz Olivieri, assáz conhecido aqui e em diversos pontos de S. Paulo, teve a gentileza de mostrar-nos ha dias um magnifico trabalho seu, feito no Estado de S. Paulo, onde esteve em exposição.

É um retrato a oleo do dr. Prudente de Moraes, cujas feições não guardamos fielmente, pois ha muito não vemos o benemerito cidadão que dirige hoje os destinos da Republica Brasileira.

Entretanto, salvo alguma particularidade de traços de que não nos lembramos, parece-nos que o retrato é reprodução fiel de alguma boa photographia. (A Capital. 13 de abril de 1896.p. 01)

Olivieri havia tido uma formação clássica, mas encontrava-se já inserido em um mundo moderno. Essa formação clássica e humanista, proporcionou-lhe um amplo conhecimento do campo artístico, especialmente das artes plásticas e arquitetura. Como veremos adiante, ele arrisca-se na escultura, uma escultura caricatural. A segunda metade do século XIX com diversos movimentos que aproximavam indústria e artes como o movimento de arts and crafts, o art nouveau, foi um período de grandes transformações nas artes, mesmo com a manutenção do status do artista como diferente do de artesão. Olivieri experimentou diversas artes: arquitetura, desenho, escultura, pintura. Em uma fotografia que temos dele sentado defronte a um cavalete, com um quadro sendo pintado, podemos observar o Olivieri pintor. Foi um arquiteto que não se restringiu à sua larga produção arquitetônica. Mas ainda conseguimos perceber os gêneros das artes clássicas bem definidos em sua produção.

A partir de referências adquiridas durante sua formação, Olivieri deve readaptá-las à realidade de Belo Horizonte, cidade que se desejava moderna e que, no entanto, mostrava-se provinciana se comparada com outras capitais. Dos arquitetos presentes na CCNC, José de Magalhães era o mais conhecido nacionalmente. No momento de construção do meio arquitetônico da cidade, o *architecto* moderno encontrará meio propício na cidade nascente, onde irá construir a sua vida, misturando-se na constituição da própria cidade.

Ao escrever uma obra como *O Architecto Moderno*, Olivieri faz a ponte entre o velho e o novo continente, pois se trata de um compêndio de casas, como vários publicados em solo europeu, publicado em Turim, cuja difusão era para ser feita em território brasileiro. O processo de desterritorialização para o arquiteto foi híbrido, ele permaneceu com algumas ligações com a terra de origem, mas sua existência não permitia mais que ele se fixasse somente na realidade e nos valores simbólicos de sua Itália originária.

Olivieri não era um simples arquiteto no Brasil. Era um arquiteto italiano, representante de uma civilização européia, culta, que muito teria a contribuir para o desenvolvimento da pacata Belo Horizonte. Essa visão era, com certeza, a percepção de muitos dos contemporâneos belorizontinos de Olivieri, que sonhavam com Paris e outras cidades européias. Seu livro de modelos também possuía essa marca, a da autoria italiana, presente na presença de um caráter clássico em parte de suas obras ecléticas. A presença de Olivieri no Brasil tornou a sua identidade florentina mais complexa, fez com que se tornasse mais italiano do que florentino, talvez mais europeu do que italiano. Nas imagens de uma Paris eclética, a povoar o pensamento da elite belorizontina, Olivieri era o arquiteto que trazia a possibilidade de se viver em uma casa européia nos trópicos.

## **2.7– As esculturas no Museu Histórico Abílio Barreto<sup>17</sup>**

Existem sete esculturas de Luiz Olivieri que compõem o acervo do Museu Histórico Abílio Barreto e que retratam habitantes da cidade de Belo Horizonte nas primeiras décadas do século XX: José Jacinto das Neves, Senhor Sevanir, Manoel das Moças, Muquirana, Jaburu, Mingote e Manoel Creoulo.

De acordo com informações das notas biográficas do livro *Um século de História das Artes Plásticas em Belo Horizonte*, Olivieri produziu “estatuetas de tipos populares de Belo Horizonte com base nos desenhos de Alfredo Lavalle.” (RIBEIRO; SILVA, 1997, p. 457). Infelizmente, não foram encontrados os desenhos que teriam dado origem às esculturas.

A análise destas obras mostra-se especialmente importante no desenvolvimento deste trabalho, tendo em vista serem elas as responsáveis pelo início da pesquisa que resultou na análise biográfica de Olivieri. Foi durante o meu trabalho no Museu Histórico Abílio Barreto no ano de 2004 que tais objetos chamaram a minha atenção. Já havia tido contato com esses trabalhos alguns anos antes, quando participei do Projeto *Um século de História da Arte em Belo Horizonte*, como estagiária. Observando os trabalhos que citavam as pequenas esculturas, percebi que não havia nenhuma análise

---

<sup>17</sup> Este texto foi modificado a partir de texto apresentado no Colóquio do Comitê Brasileiro de História da Arte em 2005.

formal dessas, assim como não existia nenhum trabalho sobre o lugar que ocupavam no MHAB. O que teria motivado Olivieri a executá-las? O que representam para a história da cidade, as obras em si, os personagens retratados e o arquiteto que as executou? E mais, qual o sentido delas como parte integrante do acervo do Museu Histórico da cidade?

Apesar de serem representações de personagens da cidade, de serem objetos que fazem parte do acervo do MHAB, de serem esculturas com características próprias de objetos tridimensionais, nos interessa sobremaneira o fato de elas serem obras executadas por Olivieri, significativas como objetos artísticos produzidos pelo arquiteto e que nos dão indícios de interesses e formações do sujeito aqui retratado.

Nas fichas das obras, catalogadas no Museu como objetos tridimensionais, consta a procedência delas, compradas no ano de 1944 do Sr. Manoel M. Ribeiro. Não havia praticamente nenhum dado acerca das figuras ali representadas, sendo que todas as esculturas representavam atores da cidade nas primeiras décadas da capital. As informações presentes nas fichas se referem aos objetos como *“peça representando x, tipo popular que existiu em Belo Horizonte”*, e nas esculturas do Sr. Sevanir, José Jacinto das Neves e Manoel Crioulo, há referências às profissões que estes possuíam. As fichas fazem parte de um banco de dados que, por sua característica de concisão, não permite a profusão de detalhes sobre os objetos. Outro item sem informação detalhada refere-se a *“Características iconográficas”* onde poderia haver uma descrição da obra, mas o item não contém nenhum tipo de informação.



FIGURA 12 – Senhor Sevanir. Escultura de autoria de Luiz Olivieri, início do século XX. Terracota. 26 x 9,5 x 13 cm. Acervo do Museu Histórico Abílio Barreto. Foto: Museu Histórico Abílio Barreto.

É interessante perceber como essas obras são referência do museu para retratar a cidade, ocupando um lugar de destaque no acervo: são, com certeza, obras das mais expostas pela instituição ou das mais emprestadas para exposições. Ao todo, as peças participaram de 5 exposições nos últimos 20 anos, incluindo a exposição, *De outras terras, de outro mar... Experiências de imigrantes estrangeiros em Belo Horizonte*. Quatro destas exposições tratavam especificamente da história da cidade e duas do Museu, uma da coleção específica do Museu e outra dos 60 anos de história do Museu e da cidade.

Assim sendo, a minha empreitada inicial constituiu em uma busca por informações básicas a respeito dos personagens representados. Ainda que as esculturas tenham sido bastante expostas, essas informações não constavam nas fichas. Há, no

Museu, uma pasta com reportagens sobre os tipos populares e/ou as estatuetas, como são chamadas as esculturas. Pesquisei também em obras literárias que se referiram aos tipos. Neste ponto uma outra questão se revela: Como estabelecer o diálogo entre duas linguagens distintas, a literária e a escultórica? Além da análise das obras em sua existência material pontuada pelas referências literárias a essas e aos personagens da cidade, há também que ser feita a reflexão sobre a análise escultórica que é traduzida em palavras.

Pertencentes ao Museu Histórico Abílio Barreto, o Museu Histórico da Cidade, as esculturas traduzem a conjunção entre arte, história, memória e cotidiano. Representações de atores da cidade, nos mostram como os tipos populares eram percebidos pelo olhar de Olivieri. Talvez a referência a essas imagens como “tipos” não seja a mais adequada, especialmente se considerarmos as esculturas retratando José Jacinto das Neves e Sr. Sevanir, que não se enquadravam como tipos populares marcantes nas ruas da cidade. Era dessa forma, entretanto, que eram vistas pelos contemporâneos de sua elaboração e é essa a forma como se encontram catalogadas no Museu.

Essas obras, ainda que retratem personagens de corpo inteiro, não deveriam ser denominadas estatuetas, devido ao peso negativo que esse nome traz, ao se relacionar aos monumentos do século XIX. A palavra escultura caracteriza melhor tais obras e as insere fora da imagem congelada de obras celebrativas, que trazem em si um sentido, hoje, pejorativo.

Até hoje não foi realizado nenhum estudo estilístico dessas esculturas, que mostrem as referências dentro do campo da história da arte que nortearam a sua elaboração. Desde o início, a aproximação entre elas e a caricatura me chamou a atenção. Mas um problema se apresentou: não conheço nenhum estudo aprofundado que se refira à existência de esculturas caricaturais ou caricaturas tridimensionais.

Existiria alguma forma de inserir essas obras em algum movimento artístico, em uma tradição artística? Ao analisar os movimentos artísticos do século XIX, podemos ver nas obras traços do realismo, ainda que aqui não haja por parte do escultor intenção de retratar a classe trabalhadora, tônica do movimento realista. Não há nelas traços de esculturas Art Nouveau, a não ser o tamanho reduzido. Talvez possamos relacioná-las, mas não todas, às esculturas de Honoré Daumier, considerado por alguns o maior caricaturista de todos os tempos. Suas esculturas Charles Philipon ou Homem desdentado sorrindo e Guizot, assim como outras de sua autoria, são pequenas na

dimensão e buscam retratar pessoas reais, claramente sob uma linguagem caricatural. Em Olivieri não encontramos um dos traços característicos do caricaturista francês, o uso das obras como instrumentos políticos, elucidativas para compreender os conflitos de interesses da Paris oitocentista. Parece-me que, assim como as de Daumier (DUBY, 1996), as obras de Olivieri não se ligam à tradição neoclássica. No entanto, claro está que as obras de Olivieri não possuem o peso de crítica social presente nas obras do francês.

A relação de suas obras com a arte de Daumier nos remete à outra questão: seria possível a existência de uma caricatura tridimensional? Características desta arte urbana estão presentes nestas obras: a caricatura como algo feito para caracterizar, como nos diz Hermman Lima

“caricatura para caracterizar, para sublinhar algum gesto, para notar algum jogo de fisionomia, para unir tão intimamente todos os aspectos inesperados, inéditos, da máquina humana, que o envoltório da carne e dos ossos revele todos os seus segredos... a própria deformação intencional não seja mais do que o reconhecimento de alguma particularidade superior, essencial do modelo.” (LIMA, 1963, p. 06-07).

Existe uma relação imediata da realidade com a caricatura, exagerada por Hermman Lima: “... é preciso não esquecer também que não é a caricatura que torna os homens ridículos: eles é que são ridículos por si mesmos...” (LIMA, 1963, p.07). Uma realidade constituída por uma teia de significados, compartilhada por pessoas que vivem em um mesmo tempo. É necessário historicizar a caricatura, mostrar a marca do tempo. Mostrar a sua relação com o cotidiano e com o mundo urbano, do qual desde o início Luis Olivieri fez parte, inicialmente como desenhista da Comissão Construtora e posteriormente como arquiteto de diversas construções da capital.

Não compartilho da percepção da caricatura somente como uma forma gráfica de humor. Na origem da palavra existe a noção de *caricare*, carregar, exagerar, acentuar certos aspectos da pessoa retratada.<sup>18</sup> Existe uma dimensão social da caricatura, “o artista (eu) estabelece uma relação de solidariedade com o que ri (tu) e de adversidade com o referente ou o modelo (ele).” (BELLUZZO, 1992, p. 12). É uma imagem, representação mental, desenvolvida pelo artista, uma das imagens possíveis, simplificação do retratado. “O caricaturista concentra sua atenção nos movimentos

---

<sup>18</sup> A maior parte destas observações se baseou no seguinte trabalho: BELLUZZO, Ana Maria de M. *Voltolino e as raízes do modernismo*. São Paulo: Marco Zero: Programa Nacional do Centenário da República e Bicentenário da Inconfidência Mineira, 1992. pág. 12.

expressivos.” (BELLUZZO, 1992, p. 12). São os trejeitos, as caretas, os movimentos que escapam ao controle do retratado, os gestos involuntários, que são explicitados pelo caricaturista. A distância entre o retratado e o retratista se mostra mais acentuada à medida que Olivieri se afasta dos atores representados. Existe uma distância social e cultural entre o artista e os personagens nomeados como “tipos populares”, que viviam na rua, que andavam pelas ruas da cidade.

Existe um problema ao se estabelecer esta definição de caricatura tridimensional. No oitocentos, a caricatura

“se inseria dentro de um movimento em que toda uma geração de artistas, veiculada por uma imprensa cada vez mais ágil, soube estabelecer um modo de observar, descrever e julgar aquilo que consiste em atualidade na acepção moderna do termo, com o alcance, impacto e desdobramentos midiáticos que mantém até hoje.” (BRUCHARD, 1995, p. 14).

As esculturas não podem atingir um grande público, isso as separa da caricatura, que atinge este público a partir da imprensa escrita. Mas as esculturas analisadas também estiveram presentes na imprensa de Belo Horizonte. Sobre elas já encontramos referências em jornais de 1929. Fotografadas pelo próprio artista, a foto de três dessas esculturas foi enviada a alguns jornais da capital. Os tipos populares retratados eram figuras conhecidas, uns mais, outros menos, mas todos fizeram parte do imaginário de parcela da população da capital. Segue a descrição de três dessas figuras em jornal de 1929:

Os Abílio Barreto que vierem daqui a cinquenta ou cem anos recordar o passado da cidade, não podendo esquecer esses três vultos: Jaburu, Muquirana, Manoel das Moças. Sem serem políticos, conseguiram popularidade e nem um só inimigo. Enchem a cidade os três. Numa capital de panoramas nostálgicos, de planta cadastral irritantemente regular e perfeita como um soneto de Alberto de Oliveira, essa trinca – Jaburu, Muquirana, Manoel das Moças, por destacar do resto, ganha prestígio. ... Se um deles morresse, como Belo Horizonte ficaria diferente! Nem poderia ser mais Belo Horizonte sem as medidas do Manoel das Moças, os insultos obscenos e genealógicos do Muquirana e a gargalhada gengival do Jaburu.<sup>19</sup>

Além dessa reportagem, existem outras duas do mesmo ano nas quais consta a fotografia das obras.

<sup>19</sup> O Diabo os fez e Olivieri os ajuntou. Diário mineiro. Belo Horizonte, 03 de agosto de 1929.

Outras duas reportagens referem-se à presença destas no Museu. Como o relato que se segue:

O sr. Luiz Oliveira, arquiteto e escultor, grande artista, os perpetuaria em três magníficas estatuetas que felizmente não se perderam. Elas estão no Museu da cidade. Fazem parte da história humana de Belo Horizonte de outrora, porque a história de um povo se compõe também disso.<sup>20</sup>

Mas não só de referências saudosistas enaltecedoras e conservadoras vivem as lembranças desses tipos na cidade. Drummond também relembra uma destas figuras:

Tua essência ‘Curral-del-Rei’ dorme em alguma trave da casa da Fazenda do Leitão; deixa-a dormir... é folhear a história do bom Abílio Barreto, e essas mágicas se operam... Nem disso careço. Fecho os olhos e vejo Manuel das Moças, mesureiro, no Bar do Ponto...<sup>21</sup>

Manoel das Moças, Muquirana e Jaburu aparecem quase sempre juntos nos relatos literários. Como nesta passagem de Moacyr Andrade, cronista de coisas da capital, sob o pseudônimo de José Clemente:

Três tipos populares, pela longa permanência, passaram até além de 1930 a fazer corpo com a planta da capital: Manuel das Moças, Muquirana e Jaburu. Esse trio ficou mesmo a simbolizar a capital. Todos três querendo comunicar-se, mas acontecia que dois deles odiavam o apelido que carregavam e que lhes estava indelevelmente pesgado. Eram de natureza cordial, mas os apelidos constituíam a barreira para a comunicação, porque, enunciados, despertavam neles ira tremenda. E lá vinham palavrões horríveis...Meninos e os estudantes gostavam de despertar tal cólera. E estavam sempre os meninos, vendo um ou outro a gritar: Jaburu, Muquirana... Então a defesa oral deles obrigava as famílias a fechar as janelas. E a moças, todas, muito pudibundas na época, corriam e escondiam-se. Tinham um vocabulário sujíssimo para se resguardarem. Entretanto, chamados pelo próprio nome, como eram dóceis, amenos... Até conservadores... O nome bastimal de Jaburu era Horácio... O de Muquirana – Messias.<sup>22</sup>

<sup>20</sup> ANDRADE, Moacyr. Coisas da Capital já passada. Tipos Populares. *Revista do Arquivo Público Mineiro*. Ano XXXIII. Belo Horizonte: Arquivo Público Mineiro, 1982.

<sup>21</sup> ANDRADE, Carlos Drummond de Andrade. Canção sem metro. In: MIRANDA, Wander Melo. Belo Horizonte, a cidade escrita. Belo Horizonte: Assembléia Legislativa do Estado de Minas Gerais, Editora UFMG, 1996.

<sup>22</sup> ANDRADE, Moacyr. Coisas da Capital já passada. Tipos Populares. *Revista do Arquivo Público Mineiro*. Ano XXXIII. Belo Horizonte: Arquivo Público Mineiro, 1982. Publicada no jornal Estado de Minas, sob o pseudônimo José Clemente, esta crônica data de 25/10/1973.

Nesse trecho mostra-se a relação entre esses atores e a cidade, uma relação nem sempre cordial e que coloca o habitante da urbes em contato com o outro, outro que ocupa o mesmo espaço, mas que é diferente da grande maioria. Em cidades pequenas existem tipos populares, mas não constituem objeto de crônicas e tampouco de obras artísticas.

Em outro trecho da mesma crônica, mostra com toda a força o lado negativo desses tipos populares, inadaptados à lógica produtivista:

Todas as cidades têm seus tipos populares. Fazem parte da sua paisagem humana. São de diversos gêneros. Os engraçados que divertem a população. Os que ela teme pelas irreverências, pelo destabocamento de linguagem. Em geral são inofensivos. Uns são produto da própria terra. Outros, estranhos. Um dia lá aparecem e ficam. Sempre, mais ou menos dementes. Têm, porém, popularidade. Passam até a situação de símbolos da terra. E são elos da comunidade. Não se encontra cidade alguma que não os possua. Da formação social, do seu fabrico, são como as peças que nas indústrias saíram mal feitas, não podem servir e jogam-se para um lado como inúteis. Eles também não podem, pelas deficiências, participar do metabolismo da sociedade em que vivem. Marginalizam-se. Acontece, entretanto, que, mesmo marginalizados têm o papel de unir a comunidade no interesse por eles: contemplativo, piedoso ou até amoroso. Quando desaparecem, a falta é sentida.<sup>23</sup>

Esses tipos são relegados à margem da sociedade: peças malfeitas, inúteis, ainda que sejam elos dessa cidade, não como parte da comunidade cidadina, mas como animais exóticos, diferentes dos que compõem o quadro de Belo Horizonte. Podemos, a partir destes tipos, tentar observar as tensões sociais existentes no mundo urbano, ainda que este não tenha sido o objetivo do artista. Mas essa definição não serve para todos os tipos que ora apresentamos. É, antes, matéria dos quatro que se seguem.

A história de Manoel das Moças (FIGURA 13) liga a antiga capital, Ouro Preto, à moderna Belo Horizonte.

Era measureiro, cumprimentador e achava todas as moças bonitas. E elas gostavam dele. Muitas supunham que desse fanatismo pelas moças é que lhe viera o apelido: Manoel das Moças. Não era, entretanto, essa a origem do apelido até poético. Seu Manoel veio de Ouro Preto, com a capital. Foi lá que o apelido surgiu.

---

<sup>23</sup> Idem.

Surgiu por um motivo degradante: havia sido acusado de ter seduzido duas sobrinhas, “*era o tio monstro.*” Defendido por um advogado da cidade, Dr. Gesteira:

Houve o júri e a defesa do dr. Gesteira foi completa. Gritou da tribuna que os responsáveis estavam soltos e que as duas sobrinhas de seu Manoel foram industriadas pelos seus sedutores para incriminar o tio. Os doze jurados, eram doze no tempo, se convenceram. O advogado fora brilhante. Seu Manoel foi absolvido unanimemente.<sup>24</sup>



FIGURA 13 – Manoel das Moças. Escultura de autoria de Luiz Olivieri, início século XX.  
Terracota. 28,5 x 9,5 x 10 cm. Acervo do Museu Histórico Abílio Barreto.  
Foto: Museu Histórico Abílio Barreto.

Manoel das Moças é retratado sem dentes, com trajes deselegantes, adequados a uma pessoa que vivia na rua quase todo o tempo. Percebemos no objeto o olhar de Olivieri sobre o personagem retratado.

Muquirana veio também de fora de Belo Horizonte, fora relojoeiro em Sabará.

---

<sup>24</sup> Idem.

.... Um dia deram-lhe um relógio para consertar em sua tenda, pois era tenda a denominação de oficina de ourives e relojoeiro. O relógio do freguês foi roubado de sua oficina pobre e ele não o pôde restituir. Levaram-no à delegacia. Bateram tanto nele, para confessar onde estava o relógio, que ficou maluco. Os soldados perguntavam: ‘Cadê o relógio?’ e o desgraçado não sabia, apanhava mais. Não pôde continuar no ofício que era seu ganha-pão. Deixou Sabará, perturbado. Ficou vagando pelas ruas de Belo Horizonte. Sujo demais apelidaram-no Muquirana. Era o primeiro oprobrioso. Quem a ele se dirigisse – seu Messias – fazia-o sorrir e seria bem recebido.<sup>25</sup>

Muquirana (FIGURA 14) não suportava a pergunta ‘*Cadê o relógio?*’ e segundo José Clemente, pseudônimo de Moacyr Andrade, “Bastava perguntar-lhe pelo relógio, para o indagador ver sua árvore genealógica conspurgada com os palavrões mais soezes...”<sup>26</sup> Muquirana foi esculpido encurvado, junto a uma bolsa. Figura diminuída pela acusação a ele feita, a visão do artista corrobora a imagem de outros acerca dele.



FIGURA 14 – Muquirana. Escultura de autoria de Luiz Olivieri, Início do século XX.  
Terracota. 28,5 x 10,5 x 10 cm. Acervo do Museu Histórico Abílio Barreto.  
Foto: Museu Histórico Abílio Barreto.

<sup>25</sup> ANDRADE, Moacyr. Coisas da Capital já passada. Tipos Populares. *Revista do Arquivo Público Mineiro*. Ano XXXIII. Belo Horizonte: Arquivo Público Mineiro, 1982.

<sup>26</sup> ANDRADE, Moacyr. Coisas da Capital já passada. Tipos Populares. *Revista do Arquivo Público Mineiro*. Ano XXXIII. Belo Horizonte: Arquivo Público Mineiro, 1982. Publicada sob o pseudônimo José Clemente

Jaburu (FIGURA 15) era assim apelidado devido ao seu formato fisionômico. De acordo com relato de José Bernardino Vieira:

Cabelos crespos, pele grossa, pés inchados, chapéu todo encebado, roupa toda suja, três dentes na boca. Gostava de ficar no Bar do Ponto, esquina de rua da Bahia com Av. Santos Dumont. Jaburu não pedia esmolas, mas o povo sempre dava. Não se podia chama-lo de Jaburu pois corria-se o risco de apanhar, pois ele corria atrás. Só não conseguia pegar porque tinha os pés inchados e não conseguia correr. Almoçava sempre na Pensão do Papai onde se pagava oitocentos réis pelo prato. Jaburu era de natureza tranqüila, se não mexessem com ele. Gostava de ficar nas árvores perto da Praça da Estação. Ele vendia bilhetes de loteria, só gasparinos. Nunca teve outra função senão a de xingar os moleques. Também estes só se preocupavam em insultá-lo. Jaburu era o apelido afrontoso. Ele resistia porém galhardamente às investidas com o arsenal mais completo de nomes feios, desses que deixam bem agravadas as famílias, tanto ascendentes como descendentes até colaterais. Corria ao encalço dos garotos, ameaçando-os com sua bengala. Nunca os alcançava, porém os nomes feios eram certos.<sup>27</sup>

Jaburu é, dos tipos estudados, o mais cômico, com a boca sem dentes, sempre sorrindo, como relatam os escritores contemporâneos do artista e do retratado.

---

<sup>27</sup> Informante: José Bernardino Vieira – Idade: 66 anos. ANDRADE, Moacyr. Coisas da Capital já passada. Tipos Populares. *Revista do Arquivo Público Mineiro*. Ano XXXIII. Belo Horizonte: Arquivo Público Mineiro, 1982. Publicada sob o pseudônimo José Clemente



FIGURA 15 – Jaburu. Escultura de autoria de Luiz Olivieri, início do século XX.  
Terracota. 33 x 10,5 x 10 cm. Acervo do Museu Histórico Abílio Barreto.  
Foto: Museu Histórico Abílio Barreto.

Outra escultura, da qual não temos muitas informações, fecha este primeiro grupo de quatro. É o Manoel Crioulo (FIGURA 16), vendedor de jornais, habitante de origem pobre, que ao vender suas revistas gritava o pregão: “quem não sabe ler, olha as figuras.”<sup>28</sup>

---

<sup>28</sup> Esta informação consta na ficha do objeto.



FIGURA 16 – Manoel Crioulo. Escultura de autoria de Luiz Olivieri, início do século XX.  
Terracota. 30 x 14 x 9 cm. Acervo do Museu Histórico Abílio Barreto.  
Foto: Museu Histórico Abílio Barreto.

Outro tipo popular de Belo Horizonte, também freqüentador das ruas, mas com casa para morar, era Mingote (FIGURA 17), filho de tradicional família da capital, freqüentador da zona do meretrício e do Bar do Ponto. Ao que tudo indica, estamos diante de um dos primeiros viciados da cidade, protagonista de cenas inusitadas para a época: “Era quase o único viciado em drogas da cidade, pois, além da cachaça e da cerveja, gostava de cocaína, a única droga conhecida na época. E, mesmo assim, apenas poucos viciados a conheciam, pois não havia ainda o tráfico como existe atualmente.”<sup>29</sup>

<sup>29</sup> LIMA, Benvindo. *Canteiro de Saudades*. Belo Horizonte: Promove, 1996.

Outra crônica nos mostra a sua condição de drogado, relacionando-a à sua origem social, deixando perpassar uma imagem superior desse boêmio da capital comparado a outros boêmios, marginais freqüentadores da zona boêmia:

Faleceu há dias o Mingote – apelido familiar, que ficou sendo para toda gente quase o nome oficial de Domingos Amaral de Paula Lima, filho de acatada e ilustre família mineira . [ ...] O velho dr. Miranda Lima, advogado ilustre, procurou desviar o Mingote da boemia, querendo-o empertigado e severo dentro dos cânones do convencionalismo social. Parece-nos que uma das frases do Dr. Miranda, muito divulgada na época, era esta, que ele usara, falando a um comerciante no Mercado, do qual indagara se o Mingote ali vendera um peru, que, para suas sortidas de boêmio, tirara do terreiro doméstico: 'Inquiro-o, não pelo valor intrínseco do semovente, mas porque o galináceo foi oferta amiga a nosso lar, não se devendo, pois, almoeda-lo ... E a sua boemia foi a mais original de todas: Mingote não se embriagava. E jamais promoveu uma desordem ou se meteu em conflitos.[...] Outra particularidade de seu caráter: conhecia a classe social a que pertencia, tinha zelo pelo nome de sua família e jamais na convivência boêmia se misturou aos desclassificados....<sup>30</sup>

Pedro Nava também cita Mingote em suas andanças por Belo Horizonte, passando pelo Bar do Ponto: “O Mingote fazia gestos de demonstrar e pedir a um grupo de que um por um sacudia a cabeça dizendo não. Inútil a conversa fiada porque o Sílvio Romélio, o Camardel, o Calábria, o Lucindo e o Dolabela estavam inflexíveis.” (NAVA, 1985, p. 269)

---

<sup>30</sup> CLEMENTE, José. Mingote. *Estado de Minas*. Belo Horizonte, 7 de maio de 1952.



FIGURA 17 – Mingote. Escultura de autoria de Luiz Olivieri, início do século XX.  
Terracota. 27 x 8 x 8,5 cm. Acervo do Museu Histórico Abílio Barreto.  
Foto: Museu Histórico Abílio Barreto.

O Mingote já é aqui retratado de modo a explicitar a classe social a que pertencia. O corte impecável do seu terno, o jeito de malandro com classe, mostram uma diferença no tratamento dado ao personagem pelo artista Olivieri. Esse tratamento não era dado somente por Olivieri. O Mingote, efetivamente, pertencia a outra classe.

José Jacinto das Neves (FIGURA 18) foi um artista plástico, pintor da cidade, funcionário da Secretaria do Interior.<sup>31</sup> Pintou diversas obras e participou das exposições: I e IV Exposição Geral de Bellas Artes de Minas Gerais e da VII Exposição Geral de Bellas Artes de Minas Gerais, tendo sido nesta última homenageado com a

---

<sup>31</sup> Informação presente na ficha do objeto, que consta no banco de dados do Museu Histórico Abílio Barreto.

publicação de uma foto sua com os dizeres: *Homenagem dos artistas mineiros ao pintor J. J. das Neves*. Faleceu em 1931, ano dessa homenagem. Artista negro, atingiu reconhecimento no meio artístico da época, sendo pintor dos mais requisitados. Se não estava todo o tempo presente no espaço público da cidade, em suas ruas, fatos inusitados a seu respeito foram relatados por escritores da capital:

Como se sabe, na estrada que ia de Ouro Preto ao rio nas proximidades de Conselheiro Lafaiete, havia uma hospedaria chamada Varjinha, onde várias vezes pernitoou Tiradentes. Dizem os cronistas que os inconfidentes mineiros aí se reuniram mais de uma vez. O solar abandonado, quando se fazia a propaganda da República, era freqüentemente visitado por caravanas de propagandistas do novo regime... José Jacinto das Neves, sabendo que o edifício estava em ruínas encheu sua mala de tintas e pincéis e rumou para a Varjinha, lá ficando um mês a trabalhar tenazmente. No fim desse tempo, deu por terminada a sua tela, considerada pelos mestres obra de real merecimento artístico e histórico.<sup>32</sup>

---

<sup>32</sup> ANDRADE, Djalma. *História Alegre de Belo Horizonte. Comemoração do Cinquentenário*. Belo Horizonte: Imprensa Oficial, 1947. pág. 37.



FIGURA 18 – José Jacinto das Neves. Escultura de autoria de Luiz Olivieri, início do século XX. Terracota. 30,5 x 9 x 9 cm. Acervo do Museu Histórico Abílio Barreto. Foto: Museu Histórico Abílio Barreto.

Também é retratado de modo mais formal, como deveria ser tratada uma figura mais “respeitável”. Foi uma homenagem ao retratado, artista como o retratante. A respeito da nossa última obra analisada, não temos muitas referências: Senhor Sevanir, guarda civil de Belo Horizonte.<sup>33</sup> O Sr. Sevanir (FIGURA 12), guarda civil, é retratado de forma mais sóbria, sem arroubos próprios das caracterizações dos tipos realmente populares, forma adequada à função que esse exercia para a segurança da cidade.

A que respostas podemos chegar, postas as questões relacionadas no início da parte referente às esculturas? Vendidas ao Museu nos anos 40, essas pequenas esculturas inserem-se como objetos artísticos, representantes de um mundo moderno,

<sup>33</sup> Informação presente na ficha do objeto do Banco de Dados do Museu Histórico Abílio Barreto.

urbano, tanto pelos personagens que representam como pelo lugar ocupado pelo autor desses objetos na cidade. Além disso, sua presença nos jornais reflete o significado a elas atribuído por parcela letrada dos belo-orientinos. Olivieri retratou os personagens com a visão do outro, principalmente os quatro personagens mais distantes da realidade social do escultor. Os traços são mais exagerados, a forma acentua os trejeitos, as caretas, os movimentos que escapam ao controle do retratado, os gestos involuntários. Quatro das obras mostram tipos populares que viviam nas ruas e pertenciam a uma classe social baixa. As outras três representam pessoas que possuíam uma profissão, guarda civil e pintor, ou o boêmio de classe elevada, filho da elite da capital e são retratos de maneira mais sóbria.

Além do significado atribuído às esculturas pelo fato de serem os atores pessoas da cidade, existe um valor artístico nas obras. O seu lugar no Museu Histórico de Belo Horizonte justifica-se pela presença dos representados no passado da nossa cidade, mas também porque oferece ao presente a possibilidade de lembrar personagens urbanos que não foram figurões da política ou da economia da cidade, normalmente retratados em bustos e estátuas públicas. Além disso, é necessário constantemente repensar o lugar dessas pequenas esculturas tanto no Museu da cidade como na própria cidade, ressignificando-as e trazendo-as para serem discutidas no presente.

## **2.8 – Imagens da Itália, imagens do Brasil: os cartões-postais de Luiz Olivieri no Museu Histórico Abílio Barreto**

Outra parte essencial da coleção de Luiz Olivieri no MHAB são os cartões-postais. O cartão-postal tornou-se importante meio de envio de imagens e mensagens a partir da segunda metade do século XIX. Ele teria se originado a partir da carta postal, ou bilhete postal, criada no Império Austro-Húngaro em 1869, tornando-se importante meio de difusão de imagens. Inicialmente, o cartão-postal era monopólio dos Estados que o criavam (OLENDER, 2011, p. 39). Posteriormente, com o desenvolvimento da técnica de reprodução de imagens a partir da fotografia, o custo de produção diminuiu e houve um aumento na tiragem e na circulação dos postais. Mudanças ocorreram também na forma dos postais. Inicialmente, o texto das mensagens vinha junto da imagem, posteriormente ele passa para a parte posterior do cartão-postal.

Interessa-nos aqui refletir sobre a presença das imagens de edificações nos cartões-postais. Aliás, a grande maioria dos postais era ilustrada por paisagens urbanas, com a arquitetura tendo lugar de destaque nos cartões-postais que normalmente se referiam a cidades, como podemos perceber pela coleção de Luiz Olivieri. Os cartões-postais eram enviados para amigos, parentes, assim como eram colecionados por outros.

A circulação das imagens arquitetônicas contribui para a formação da visão das pessoas sobre outras cidades, sobre outras arquiteturas, trazendo imagens antes inacessíveis a um público cada vez mais amplo, fazendo com que Paris, Londres, Turim, Milão se tornassem visíveis para homens que lá nunca haviam pisado. No entanto, essas imagens eram recortadas, vistas sob o olhar do fotógrafo, do editor do cartão-postal, e, de acordo com Olender, “as fotografias das edificações, difusas pelos cartões-postais, criam novos hábitos, de usufruto das próprias edificações que retratam.” (OLENDER, 2011, p. 44). A fruição da arquitetura passa a existir de outra forma, a partir do momento em que ela se torna uma superfície bidimensional pela fotografia: “A recepção ótica fornecida pela fotografia privilegia as superfícies das edificações, as suas cascas externas, bidimensionalizando-as.” (OLENDER, 2011, p. 44). A transformação não se restringe ao acesso a outras paisagens, a forma como as pessoas enxergam a arquitetura na própria cidade sofre mudanças.

Olivieri nos deixou vestígios de paisagens que faziam parte do seu imaginário nos cartões postais pertencentes no acervo do Museu Histórico Abílio Barreto. Esses cartões nos mostram imagens de construções arquitetônicas na Itália, de monumentos, de lugares na Itália, de alguns poucos lugares na Alemanha, de personagens históricos, de personagens exóticos, de algumas poucas paisagens brasileiras, de uma fábrica da Philips e de uma criança da Argentina. Ao todo são 37 cartões-postais.

As paisagens italianas faziam parte do repertório profissional e pessoal de Olivieri. Em alguns dos cartões postais podemos perceber as relações entre Olivieri e a Itália. Além das paisagens italianas representadas nos postais, interessantes para estabelecermos uma comparação com as construções do arquiteto em Belo Horizonte, o reverso de alguns dos cartões nos oferecem interessantes textos para discutirmos questões referentes ao uso das línguas italiana e portuguesa e à existência de Olivieri entre dois mundos. Existem textos escritos por Olivieri em português e em italiano, demonstrando que ele se tornara fluente na escrita em português. Grande parte dos postais refere-se à viagem realizada por Olivieri em 1911 e 1912 à Itália.

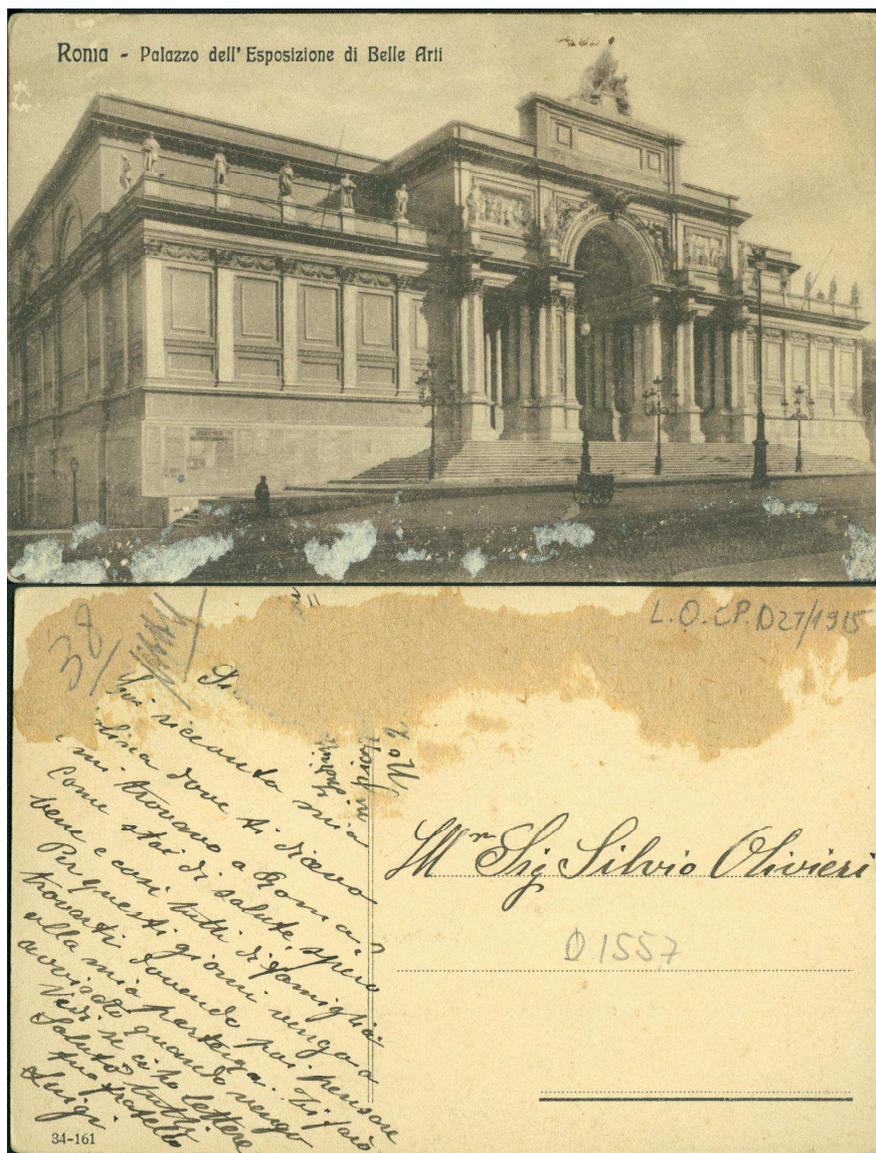


FIGURA 19 – Cartão-postal destinado ao irmão de Luiz Olivieri, Silvio Olivieri. Acervo Museu Histórico Afílio Barreto.

Dentre os cartões são poucos os que possuem textos manuscritos no reverso, os poucos existentes nos oferecem interessantes aspectos das relações pessoais que Olivieri manteve na Itália, incluindo cartão enviado ao irmão (FIGURA 19). Ao lermos as palavras em italiano escritas para o irmão, nem todas legíveis, percebemos a manutenção dos laços familiares, mesmo distantes. Além disto, o cartão é de Roma, capital italiana, o que remete à idéia de italianidade, já falada anteriormente. A edificação retratada é o Palácio de Exposição de Belas Artes, em estilo eclético, com clara influência neoclássica, estilo das obras de Olivieri. O texto não possui datas, nem local de escrita, mas deduz-se que o local é Roma.

Outros cartões possuem também trechos em italiano, mas outro interessante texto é o de um cartão-postal de Arezzo, escrito em português para a senhora Palmyra Fragelli, com endereço de Piaggine Soprano em Nápoles (FIGURA 20). O texto, datado de 06 de setembro de 1912, deseja saber se se Palmyra ainda estaria lá. Datado deste mesmo dia é o cartão enviado ao Sr. Salvatore, endereçado de Troina, Catania, na Sicília. Infelizmente não foram encontrados dados acerca destas pessoas para as quais os cartões foram escritos. Outro aspecto a ser considerado é a presença destes cartões no acervo do próprio arquiteto uma vez que, a princípio, eles foram enviados para os destinatários. Ou será que não foram e Olivieri os guardou ao longo da vida?



FIGURA 20 – Cartão-postal destinado à Senhora Palmyra Fragelli. Acervo Museu Histórico Abílio Barreto.

Além de cartões referentes à paisagem arquitetônica urbana de cidade italiana, existem também alguns que retratam monumentos como o de Monumento a Leonardo

da Vinci (FIGURA 21), enviado ao Sr. Guido Selva, datado de 07 de outubro de 1912 e com o endereço de Veglio Intelvi, Provinzia di Como. É interessante observar que esse cartão, com monumento escultórico em homenagem a Leonardo da Vinci, foi endereçado a um “scultor”, residente na Sicília.



FIGURA 21 – Cartão-postal destinado a Guido Selva.  
 Acervo Museu Histórico Abílio Barreto.

Alguns cartões falam de curiosidades, como o do mais alto soldado do mundo, medindo 2 metros e 39 centímetros. Outro cartão, vendido para angariar fundos para

financiamento de viagem, traz a foto de viajante que realizava viagem de volta ao mundo.

Outros cartões referem-se a paisagens brasileiras, um deles com paisagem do Rio de Janeiro e outro com vista do Porto de Belém (FIGURA 22). Este último foi enviado para Olivieri, trazendo texto de autoria de A. Costa, o nome não se encontra totalmente legível. O cartão está datado de 25 de junho de 1924.

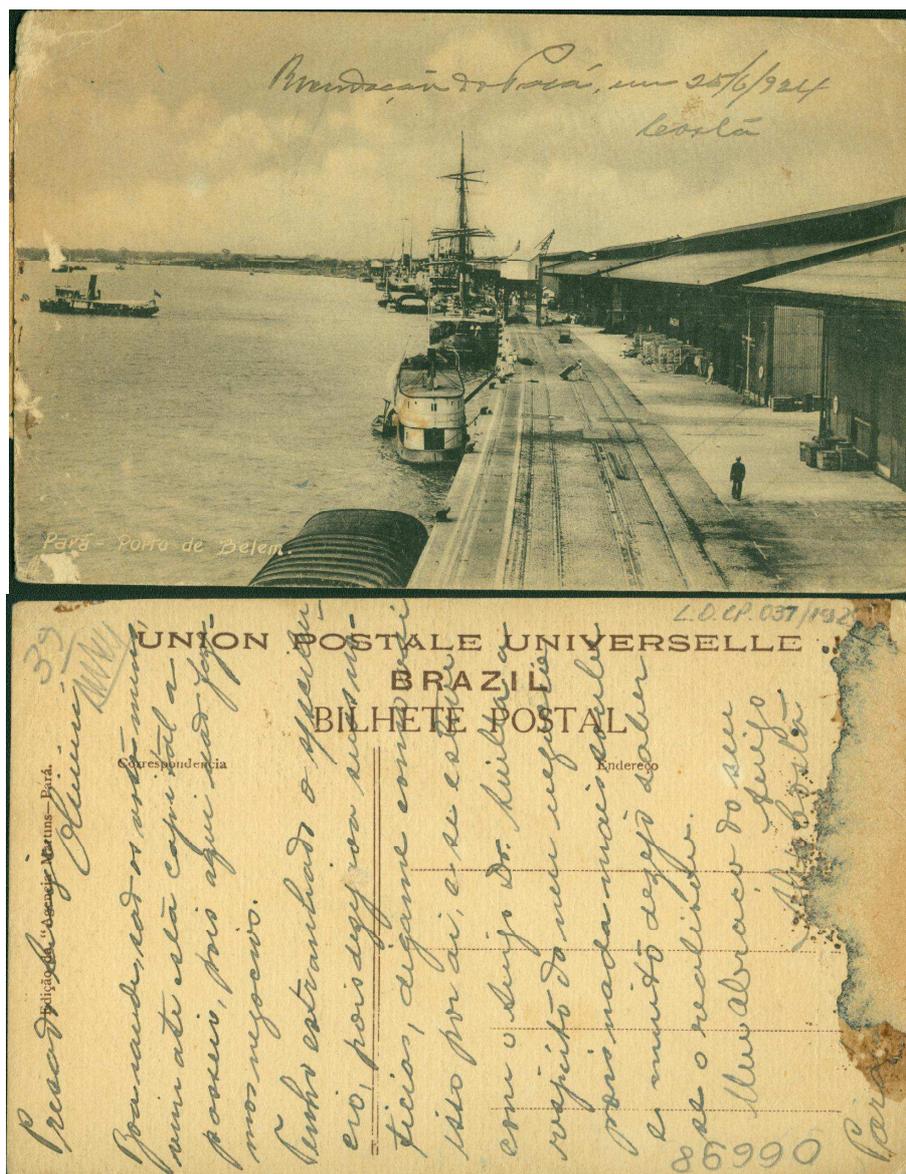


FIGURA 22 – Cartão-postal destinado a Luiz Olivieri.  
Acervo Museu Histórico Abílio Barreto.

Em outro cartão enviado a Olivieri, escrito em italiano na parte da fotografia do postal e não no reverso, no qual um amigo explica o motivo de não ter se encontrado com ele. O postal possui imagem de uma casa ao fundo, com duas pessoas, um homem e uma mulher, árvores, arbustos e um espelho d'água. (FIGURA 23) Constitui-se em

uma paisagem bastante distinta da dos demais cartões. A preferência nos outros cartões claramente dava-se por cartões que colocavam os monumentos erigidos e a arquitetura como centro, exceto pelos de temática exótica e um ou outro de paisagens naturais.



FIGURA 23 – Cartão postal destinado a Luiz Olivieri.  
Acervo Museu Histórico Abílio Barreto.

Esses cartões-postais servem como testemunhos da presença de Olivieri entre os dois mundos, entre as duas línguas, entre uma existência no Brasil e os laços mantidos com a Itália. Mas que Itália era esta? A de Olivieri, uma Itália recém unificada, pouco vivenciada por ele, reconstruída em sua existência brasileira. Lúcia Lippi Oliveira nos fala desta transformação empreendida em terras brasileiras, a transformação dos homens nascidos na Itália em italianos. A autora, ao falar sobre as dificuldades e preconceitos vivenciadas pelos imigrantes italianos, diz terem sido estas dificuldades e preconceitos “o que os levou a reforçar ou mesmo a criar um sentimento de identidade nacional italiana.” (OLIVEIRA, 2006, p. 46). E isso a leva à conclusão: “Foi no Brasil que eles se tornaram italianos.” (OLIVEIRA, 2006, p. 46). Olivieri não era apenas italiano, era florentino. Nascera em Florença, de largas reminiscências renascentistas, da Academia

de Artes, de Dante Alighieri, da língua nacional, cidade que, a partir da unificação, torna-se das mais representativas da italianidade, da história italiana. Italianidade expressa no Monumento a Leonardo da Vinci, erigido em Milão, conforme consta na FIG. 21. Leonardo havia produzido em Milão parte de sua obra, mas iniciara toda a sua formação em Florença, onde foi discípulo de Andrea del Verrocchio e fez parte da efervescência renascentista da cidade. Leonardo, considerado gênio da Renascença é aqui visto como símbolo possível da italianidade, uma italianidade criada para além da própria Itália, com referências no território italiano. Essa italianidade cria o sentimento de pertencimento a uma comunidade, assim como é criada por esse sentimento. Uma comunidade vista como muito mais civilizada do que a brasileira, originária do local do surgimento do Renascimento, momento crucial para a evolução da civilização ocidental, momento de aparecimento de artistas considerados grandes gênios, um dos momentos áureos de desenvolvimento da arte, da cultura e do refinamento na Europa. Essa leitura da forma de auto-representação dos italianos no Brasil, como representantes dessa civilização, é uma das leituras possíveis. Essa leitura que pode ser vista ao lado de outra, a dos italianos como ríspidos, sem refinamento, como deveria ser a grande maioria dos italianos que aqui aportavam, por não terem tido acesso ao estudo e a essa civilizada Itália, presente em parte do imaginário que se forma com a unificação. Como já foi dito, eram várias as itálias possíveis e presentes no Brasil.

A escolha pela abordagem desta idéia de Itália civilizada para definição do sentimento de Olivieri passa pela formação de arquiteto. Olivieri, ao longo de sua existência, e ao menos por esse vestígio do cartão com o monumento a Leonardo, único artista presente nos cartões-postais da sua coleção – deveria nutrir por Da Vinci larga admiração, o que se explicitava nas suas intenções artísticas de pintor, desenhista e escultor, além de ter uma formação na arquitetura, espaço não ocupado por Da Vinci. Talvez fossem essas as permanências de uma formação humanística ampla, originária de solo florentino, na qual as artes se encontravam com outros saberes.

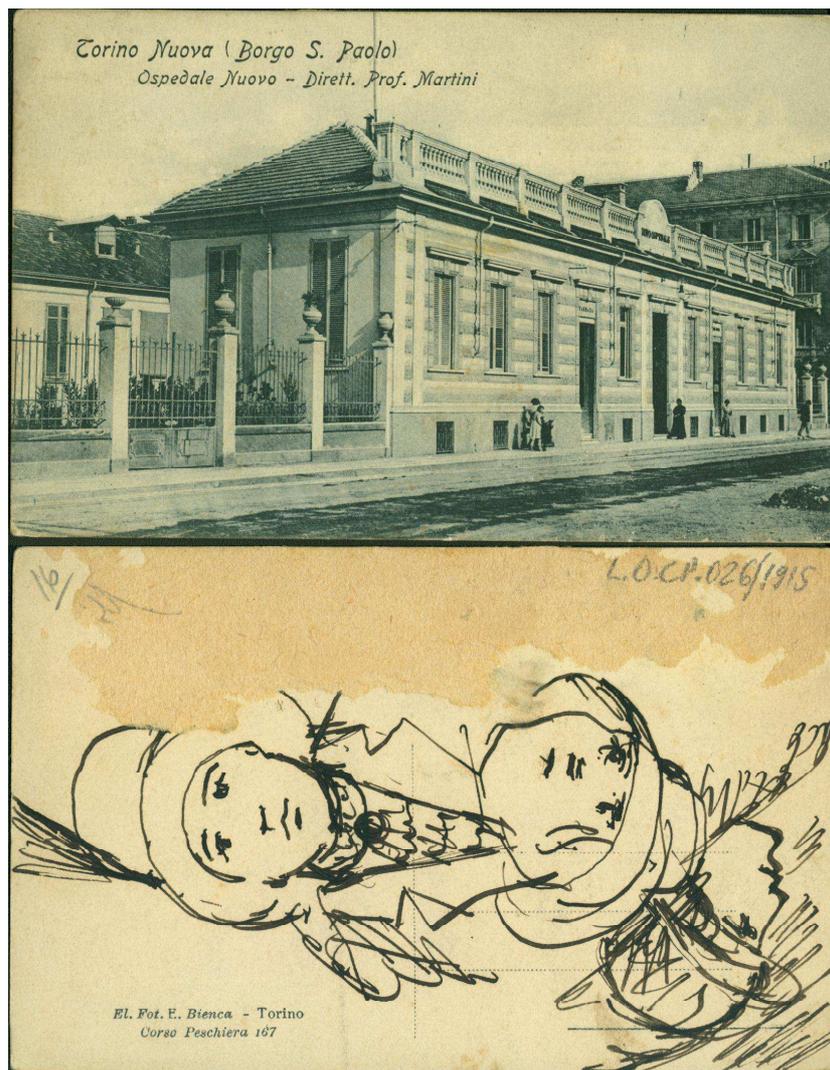


FIGURA 24 – Cartão-postal da coleção de Luiz Olivieri.  
Acervo Museu Histórico Abílio Barreto.

O cartão-postal de um hospital em Turim, cujo reverso traz esboços de rostos, também aproxima Olivieri desse humanismo italiano personificado em Leonardo da Vinci. Esses desenhos remetem à idéia de um artista que não se limita a fazer arte em espaços formais, ele respira a arte, faz com que ela invada as pequenas partes de sua vida.

Olivieri é representativo da busca da formação de um artista integral, de um homem que mesmo se formando em Florença mais de 350 anos após a existência florentina de Da Vinci, traz valores dessa origem renascentista de Florença que marca a presença de Florença na formação da identidade italiana.

É nesse mesmo cartão-postal que encontramos determinadas formas que farão parte do repertório arquitetônico eclético de Olivieri, presentes no hospital da fotografia e que se encontrarão em construções de Belo Horizonte.

## CAPÍTULO 3

### LUIZ OLIVIERI E O MEIO ARQUITETÔNICO

A reflexão sobre o início do meio arquitetônico na cidade de Belo Horizonte pode ser feita a partir da participação de Luiz Olivieri na conformação desse. Com seu plano urbanístico inicial definido pela Comissão Construtora, Belo Horizonte vai se desenvolver, em seu núcleo central, cercada pela Avenida do Contorno, e também em bairros fora desse limite, que irão abrigar inicialmente a mão-de-obra que veio para a construção da cidade.

Os habitantes da nascente cidade vieram de outros lugares, marcados por representações de arquitetura que se encontravam já presentes em outros espaços e tempos. Tanto a ideia de arquitetura, já presente nas representações de mundo das pessoas, quanto a materialidade das obras presentes na existências dos homens, constituem objeto deste capítulo. Deve-se refletir sobre os modelos de construções e também sobre as obras efetivamente construídas na capital.

O corpus documental deste capítulo constitui-se principalmente da obra *O Architecto Moderno no Brasil*, em suas duas edições e de algumas plantas de obras que existiram na capital de Minas Gerais e que fazem parte do acervo do Arquivo Público da Cidade de Belo Horizonte. Para a análise deste material, o conceito de meio arquitetônico é central, para uma reflexão sobre a presença do arquiteto Luiz Olivieri na conformação deste meio.

#### **3.1 – A problematização do conceito de campo arquitetônico e o conceito de meio arquitetônico<sup>34</sup>**

---

<sup>34</sup> As referências gerais acerca do uso da aplicação do conceito de campo ao campo arquitetônico foram retiradas da obra de Gary Stevens (2003), *O círculo privilegiado*. Este autor, a partir de um dicionário de arquitetos produzido por arquitetos do mundo inteiro na segunda metade do século XX, que contém mais de 1000 nomes, busca mostrar, através de uma abordagem sociológica a forma como os arquitetos de renome tem a sua posição no campo definida pelo pertencimento a determinados grupos (há um grande número de mestre e pupilos no dicionário), pelo espaço em que produziram suas obras (principalmente o continente europeu), ou seja, pela legitimação pelos pares

Para se definir meio arquitetônico, várias referências ao conceito de campo cultural de Pierre Bourdieu foram realizadas, por se compreender a importância da análise do sociólogo francês acerca da conformação dos campos culturais, especialmente o campo literário, ao longo do século XIX. Ademais, várias características do conceito de campo são fundamentais para se compreender o que se pretende estabelecer com o conceito de meio arquitetônico.

Bourdieu estabelece o conceito de campo cultural a fim de compreender o modo como a sociedade ocidental, a partir do século XIX, determinou a autonomização desse campo. Para Bourdieu<sup>35</sup> cada campo cultural possui princípios de organização próprios. Uma das características do campo cultural é que ele pode ser visto como um mundo econômico às avessas. Além disso, fundamenta-se em uma capacidade de auto-reflexão, de consciência de si, com o presente relacionando-se com o passado. Como terceira característica aparece o fato de eles não serem juridicamente codificados. (CHARTIER, 2002). Outra característica essencial de cada campo é a existência de lutas, de conflitos dentro desses campos. Existem lutas de representação para determinar quem merece o título de artista em um determinado campo. E existem lutas de classificação dos produtos do campo e dos artistas produtores.

Pierre Bourdieu constata que a produção da obra de arte parte de uma “*alquimia simbólica*” (BOURDIEU, 1996, p. 196) em que devemos considerar o conjunto de agentes. De acordo com Bourdieu, devemos pensar no conceito de campo artístico: como podemos estabelecer as relações objetivas entre as posições relativas que uns e outros ocupam no campo, ou seja, a estrutura que determina a forma das interações. Temos que perceber a lógica propriamente mágica da produção do produtor e do produto como fetiches. A teoria geral da economia das práticas deveria escapar a todas as formas de reducionismo, a começar pelo economismo. Devem-se analisar os campos diferentes nas diferentes configurações de que podem revestir-se segundo as épocas e as tradições nacionais, tratando cada um deles como um caso particular no sentido verdadeiro, isto é, como um caso entre outras configurações possíveis. (BOURDIEU, 1996, p. 209)

Apesar de realizar as suas observações sobre o campo literário e não sobre o campo da arquitetura, os apontamentos de Bourdieu (1996) servem para se refletir sobre o campo arquitetônico. Há uma luta para a classificação, assim como há uma luta para

---

<sup>35</sup> CHARTIER, Roger. Pierre Bourdieu e a história. *Topoi*, rio de Janeiro, mar. 2002, p. 139-182.

se estabelecer qual a linguagem arquitetônica dominante em um dado momento. O campo arquitetônico define-se a partir dos indivíduos envolvidos na construção de artefatos, de estruturas sociais em que esses indivíduos se encontram inseridos e no discurso produzido no campo.

O estabelecimento da linguagem eclética como a linguagem da Comissão Construtora se dá em consonância com a linguagem adotada em outras partes do mundo: Europa, outros países da América do Sul. No entanto, essa linguagem eclética não é única. Logo nas primeiras décadas da capital, o *Art Déco* já começa a ser utilizado na capital de Minas e, nos anos de 1940, a arquitetura moderna aparece como importante força no meio arquitetônico. Entretanto, não se pode deixar de perceber a existência de permanências arquitetônicas que devem ser buscadas dentro de um meio em que as lutas por significação estão ocorrendo. Procurar por permanências do ecletismo na capital serve para refletirmos como ocorre a luta dentro do campo. Chartier<sup>36</sup> aproxima-se desta visão de embate existente no campo, ao definir história cultural como “a história da construção de sentido a partir das tensões existentes entre um sistema de pensamento e as formas grupais ou individuais de dito pensamento.” (RUIZ GUADALAJARA, 2003, p. 43)

A partir das reflexões de Bourdieu, Garry Stevens (2003) realiza uma leitura do campo arquitetônico. Diz esse autor que uma das principais funções do sistema de ensino arquitetônico é a de

produzir indivíduos cultos, que a função central da disciplina da arquitetura é produzir instrumentos de gosto, que manifestações de criatividade arquitetônica de alto nível podem ser mais facilmente explicadas pela mera existência de estrutura característica de mestre e pupilos. (STEVENS, 2003, p. 9)

Ao se estudar o campo arquitetônico, deve-se observar os aspectos sociais presentes na criatividade e não refletir acerca de um gênio artístico individual detentor, em si, de todas as explicações possíveis sobre a genialidade de sua obra. A arquitetura insere-se no campo da cultura. Como a cultura, serve a funções sociais. Bourdieu bebe em Weber para afirmar que “a desigualdade é mantida pelo uso do poder simbólico, pelos meios culturais.” (STEVENS, 2003, p. 84). O gosto aparece como “o principal mecanismo pelo qual os grupos privilegiados podem manter sua coesão e se separar dos

---

<sup>36</sup> As observações sobre Chartier foram inspiradas no seguinte artigo RUIZ, Juan Carlos. Representaciones colectivas, mentalidades e historia cultural: a propósito de Chartier y el mundo como representación. *Relaciones*, invierno, Vol. 24, número 93. el colégio de Michoacán, Zamorra, México, p. 17-50.

de fora.” (STEVENS, 2003, p. 87). É o discurso de que o arquiteto produz obras para pessoas de bom gosto, porque estas sabem apreciar as suas obras, como se gosto fosse algo nato.

O campo da arquitetura é constituído por “arquitetos, críticos, professores de arquitetura, construtores, todo tipo de clientes, parcela do estado envolvida com as construções, instituições financeiras e mais o discurso arquitetônico e as exigências legais quanto a edificações, entre outras coisas.” (STEVENS, 2003, p. 91) . O campo artístico significa tanto um campo de batalha (campo de luta) quanto um campo de força (forças atuam sobre seus membros e no qual cada membro exerce uma força proporcional à composição e natureza do capital específico que controla naquele campo) para Bourdieu. Assim, os arquitetos individuais existem porque existe um campo que os determinou e os legitimou como tais.

Gary Stevens enumera algumas razões para que o campo arquitetônico não seja receptivo aos estudos sociológicos: 1 – os sociólogos são críticos; 2 – os arquitetos não estão preocupados com o social; 3 – o discurso arquitetônico evita o social e 4 – acredita-se que não pode existir uma sociologia da criatividade. Sobre a arquitetura, existem alguns estudos sociológicos que englobam a sociologia das profissões e sociologia das artes.

Como já foi observado anteriormente, o livro de Garry Stevens, *O círculo privilegiado*, aborda o conceito de campo artístico de Bourdieu e o transfere para a arquitetura, mostrando como campo “é um conjunto de instituições sociais, indivíduos e discursos que se suportam mutuamente. A sociedade é composta por inúmeros campos que se superpõem: os campos da educação, da religião, das relações de classe e assim por diante” (STEVENS, 2003, p. 90). Stevens torna complexa essa percepção ao mostrar que existem dois campos, divisões internas no campo arquitetônico, o de massas e o restrito. O primeiro refere-se à produção em larga escala, a projetistas anônimos, a clientes com recursos médios versus clientes ricos, a critérios econômicos e funcionais e à produção para satisfazer demandas econômicas de consumidores externos ao campo. Já o segundo campo, o mais restrito, refere-se àqueles que possuem um discurso próprio e valores compartilhados pelos eleitos, a arquitetos de renome, a clientes ricos, a objetos únicos, a critérios estéticos e simbólicos e à produção estética para satisfazer demandas simbólicas de consumidores inseridos no campo.

No campo da arquitetura existem aquelas partes que se encontram mais suscetíveis à influência de outras esferas da vida humana, como é o caso da parte do campo mais

sujeita às influências das demandas do mercado geral. O motor que impulsiona o campo é o conflito entre os que alcançaram o topo, fração dominante e vanguarda estabelecida e aqueles que não conseguiram, a fração subordinada. Os membros do campo mais passíveis de promover uma “heresia” são os possuidores de capital simbólico e capital econômico reconhecidos. (STEVENS, 2003, p. 119).

Com relação ao momento em que há a autonomização do campo arquitetônico, podemos refletir sobre a existência de um movimento rumo a esse processo que se inicia no século XVI. Pierre Bourdieu (1996) empreendeu um estudo sobre as mudanças ocorridas no campo de fazer das artes desde o Renascimento, que serve de base para uma reflexão sobre as transformações que tiveram lugar nesse ambiente. Segundo ele, com a separação entre a obra de arte e as suas funções mágicas e religiosas, ocorrida no Renascimento, surge uma categoria socialmente distinta de profissionais da produção artística que tem condições de libertar sua produção e seus produtos de outros campos da vida humana. Será no período Barroco que na *Académie Royale d'Architecture* os arquitetos conquistam uma autonomia do campo. A existência desta Academia

... permitiu que os arquitetos obtivessem o controle oficial das dimensões simbólicas e estéticas da arquitetura. Após uma breve dissolução durante a revolução essa academia ressurgiu como a *École des Beaux Arts*, preservando assim a concepção do papel do arquiteto como o de um especialista na elaboração de códigos estéticos ao longo processo de desintegração do Ancient regime até o período moderno.(STEVENS, 2003. p. 30-31)

Se, desde o Renascimento, as construções arquitetônicas passam a ser vistas como obras de uma genialidade artística, ligada a uma forma de se enxergar a obra arquitetônica como obra de arte, produção de gênios artísticos, vai ser em fins do século XVIII que o campo arquitetura passa a se tornar diferenciado de outros campos como a engenharia. A arquitetura difere-se das artes plásticas e também da engenharia. Esta duplicidade do objeto arquitetônico utilidade/técnica e arte encontra-se presente até os dias de hoje, com variações dependendo do tempo e dos autores. À transformação da arquitetura, desde o Iluminismo, em uma das artes maiores, junto à escultura e à pintura, vai se juntar à divisão entre arquiteto, o especialista da projeção artística, e o engenheiro, o especialista da projeção técnica, já no século XIX, momento em que se delimitam os campos de saber de grande parte das profissões modernas.

A Revolução Industrial trouxe novas tensões para o papel do arquiteto. Como especialistas em estética, os arquitetos foram confrontados com o problema cada vez mais difícil de dar expressão adequada aos novos e diferentes tipos de edifícios demandados pela industrialização. A tradição clássica nada tinha a dizer sobre fábricas, armazéns ou estações ferroviárias. Além da especificidade do papel do arquiteto internamente no campo, é necessário se pensar a formação inicial desse campo como um momento de conflito entre aqueles que possuem um ensino formal e aqueles que, mesmo não o possuindo, são capazes de conceber obras indistinguíveis das formuladas pelos arquitetos:

A substituição da pupilagem nas corporações de ofícios pelo ensino formal teria sido o método adotado para padronizar as competências arquitetônicas. O problema fundamental que incomodava a profissão era então a sua incapacidade de construir um monopólio do mercado... uma vez que os produtos dos arquitetos e dos não arquitetos são funcionalmente indistinguíveis. (STEVENS, 2003, p. 31)

A questão da formação do profissional nas Escolas de Arquitetura, campo da sociologia das profissões, é essencial para compreendermos o surgimento do campo, mas é insuficiente para compreender a forma como o campo atua em termos de relações de força, de lutas por significado que se estabelecem nas práticas existentes no campo, com a atuação dos diversos profissionais participantes, não somente os arquitetos.

De acordo com Bourdieu, o que uma pessoa diz e faz é sempre influenciado por sua posição e localização social no campo. Como já foi frisado anteriormente, no caso do campo arquitetônico, existem dois campos: o de massa e o restrito. No próprio campo arquitetônico, a posição dos indivíduos é determinada pela atuação: ou o arquiteto vai ser associado a uma produção única, individualizada ou vai ser responsável pela produção de objetos em massas. Assim, podemos estabelecer algumas oposições que dimensionam a posição dos arquitetos no campo arquitetônico: Produção em larga escala versus objetos únicos; projetistas anônimos versus arquitetos de renome; clientes com recursos médios versus clientes ricos; critérios econômicos e funcionais versus critérios estéticos e simbólicos; produção para satisfazer demandas econômicas de consumidores externos ao campo versus produção estética para satisfazer demandas simbólicas de consumidores no interior do campo. (STEVENS, 2003, p. 101)

Com o conceito de campo definido, torna-se essencial definir o porquê da necessidade de se problematizar tal conceito ao utilizá-lo no presente trabalho. Muitas

das características do campo pontuadas servem para que reflitamos sobre a existência da arquitetura, enquanto modo de fazer e de ser, no mundo contemporâneo a Olivieri. As questões a serem objeto de reflexão referem-se às relações entre os arquitetos no campo arquitetônico, em termos de localização no sistema classificatório proposto, ao estabelecimento das linguagens mais utilizadas, assim como à formação de uma vanguarda no próprio campo que teria mais liberdade de atuação.

No entanto, se existem vários pontos de reflexão pertinentes ao nosso trabalho, há um ponto fundamental de crítica ao conceito de campo que não permite a sua plena utilização neste estudo. É a lógica de reprodução que se apresenta como rígida demais, não permitindo outras soluções senão as prescritas no campo, sejam soluções do campo mais restrito ou do campo mais extenso. E, desse modo, torna-se, inclusive, difícil a reflexão sobre o nascimento do campo arquitetônico. Por isso, ao invés de aqui ser tratado o conceito de campo arquitetônico em Belo Horizonte, será utilizado o termo meio arquitetônico de Belo Horizonte, que considero menos rígido e que permite uma tensão maior entre o meio arquitetônico e os outros meios, permitindo uma permeabilidade maior de visões de mundo e dos chamados campos. Para compreensão mais adequada desse conceito de meio arquitetônico, a aproximação com o conceito de redes de sociabilidade é também essencial.

### **3.2 – De meios e redes**

Uma ideia a ser trabalhada é a de estruturação do mundo em redes e não em campos fechados e previamente definidos, ideia que se mostra mais adequada à escrita deste trabalho. A ideia de redes é aqui utilizada aproximando-a do conceito de meio arquitetônico estabelecido previamente.

O campo da arquitetura se constituiria por “arquitetos, críticos, professores de arquitetura, construtores, todo tipo de clientes, parcela do estado envolvida com as construções, instituições financeiras e mais o discurso arquitetônico e as exigências legais quanto a edificações, entre outras coisas.” (STEVENS, 2003, p. 91). Entretanto, essa noção, como tratada por Bourdieu e Stevens, acaba por congelar as possibilidades de relação sujeito e contexto. Como o objeto primeiro de nossa tese é a relação entre o indivíduo Luiz Olivieri e sua vida em Belo Horizonte, optou-se pela não utilização do

conceito de campo. O campo arquitetônico, tal qual visto por Bourdieu e Stevens, não permite a leitura da ação de um arquiteto que não se enquadra no campo restrito da arquitetura, que se aproximaria do chamado campo de massas, pela própria utilização da linguagem eclética, já utilizada desde meados do século XIX no continente europeu.

A ideia de sociabilidade, presente nas reflexões de Trebitsch (1992) servem mais ao nosso propósito de estudar as relações existentes no meio arquitetônico da cidade de Belo Horizonte e também na relação e inserção de Olivieri como parte de um grupo e, ao mesmo tempo, como indivíduo, habitante dessa cidade. Ao tratar da noção de sociabilidade entre os intelectuais, Trebitsch nos fornece traços a serem também utilizados na nossa ideia de meio arquitetônico. Se a questão central para ele passa pela relação entre sociabilidades e subjetividades, esse também é o mote principal do nosso trabalho. Se para Trebitsch, “O problema principal é, entretanto, buscar articular a especificidade das formas de relações internas ao meio intelectual com a especificidade dos seus modos de intervenção na cidade, notadamente sobre o plano político” (TREBITSCH, 1992, p. 12), essa questão é facilmente transplantada para o meio arquitetônico. Com um fator que a torna ainda mais presente, em sua materialidade. Os arquitetos constroem a cidade, materialmente falando. Assim, há uma outra reflexão de Trebitsch que nos aproxima dessa materialidade e da necessidade de abordá-la, pois o uso puramente metafórico do conceito de sociabilidade faz com que a definição de lugares e redes de sociabilidade não possuam mais do que trazer uma série de dificuldades metodológicas.

Trebitsch (1992) critica a noção de campo de Bourdieu em função da necessidade de se espacializar o conceito de campo, pois, ao se realizar uma aproximação em termos puros de polarização e estratégias, não é possível dar conta da especificidade das formas de sociabilidade intelectual que são recolocados em uma perspectiva histórica, precisamente diacrônica, que se interroga sobre os fatores de evolução, de legitimidade intelectual. Devemos, então, historicizar a tipologia, para compreender por que e como certas formas de sociabilidade dominam ou desaparecem, como se coloca o problema do nascimento e da formação de um meio intelectual. Assim, é necessário historicizar o campo e a análise dos momentos de emergência nos fornecem os indícios da mudança histórica.

No primeiro capítulo abordamos o conceito de espaço biográfico, como um espaço interdiscursivo, no qual o relato de vida do sujeito deve ser conjugado com as temporalidades da sua existência. A cidade de Belo Horizonte aparece como o espaço

de ação deste sujeito – Luiz Olivieri –, mas seu espaço de ação não se restringe ao espaço físico da cidade. Olivieri é premiado em outros lugares, publica sua obra em Turim, realiza viagens à Europa, se corresponde com italianos, como podemos perceber nos cartões postais pertencentes ao Museu Histórico Abílio Barreto, lê jornais em italiano produzidos em Belo Horizonte, convive com brasileiros, italianos, de diversas classes sociais. Essa complexa rede constitui o espaço biográfico, de existência do sujeito escolhido pelo biografado. A espacialização da existência de Olivieri, nos oferece elementos para melhor delimitar a historicização de suas ações e produções. Assim como a ideia de redes pressupõe a presença desses espaços interligados, a inserção do sujeito no espaço e na história nos permite a sua percepção de forma mais ampla e integrada em diversos espaços e tempos.

Outro ponto fundamental aqui tratado é a relação entre público e privado. O objetivo desta tese é fazer uma biografia da existência pública de Luiz Olivieri, especialmente profissional, mas como homem atuante no espaço público, não somente político. Não se pode esquecer que a emergência do espaço público vai em conjunto com a constituição do par indissociável público/privado. A intersubjetividade aparece como um modo de representação que os indivíduos e grupos fazem para eles mesmos no seio de um espaço político, como integrantes de uma mesma cultura política, percebendo-se a existência de um conjunto de discursos concorrentes ao interior do campo, mas aceitando referências idênticas. Trebitsch refere-se a isso no momento em que trata da necessidade de se fazer uma História Social dos Intelectuais (TREBITSCH, 1992). Essa relação entre indivíduo e grupo, entre valores individuais, valores do grupo e a relação entre esses valores, constituem ponto fundamental do trabalho, que busca explicitar a inserção de Olivieri na rede de sociabilidades existente na cidade de Belo Horizonte, a sociabilidade do arquiteto, o papel que o arquiteto possuía na cidade, em uma cidade canteiro de obras nas primeiras décadas de sua existência.

As ações de Olivieri, com mais de quatrocentas obras particulares aprovadas para construção na capital nas suas primeiras décadas, foram centrais para a formação do meio arquitetônico. Ele trouxe para a capital práticas que foram reelaboradas ao longo de sua permanência na cidade. Foi responsável pelo maior número de projetos construtivos na cidade nas primeiras décadas, de acordo com o levantamento realizado na pesquisa de Carlos Noronha sobre as construções privadas na cidade de Belo Horizonte.

Desse modo, a escrita sobre sua vida indica-nos parte da construção da cidade, da configuração de sua paisagem, da forma que a cidade teve durante seus primeiros anos e da forma que tem nos dias atuais com suas construções remanescentes. A biografia de Olivieri, sua participação na construção da cidade, como indivíduo, nos leva à relação entre biografia e contexto, tratada no primeiro capítulo a partir de Giovanni Levi, que mostra a soma infinita das interrelações estabelecidas, sendo que, nessas interrelações existe um espaço de liberdade para cada indivíduo, espaço este que nasce das incoerências sociais. Nesse espaço de liberdade agiu Luiz Olivieri, inserido em redes que ultrapassam o meio arquitetônico e que mostram ser a existência humana extremamente complexa, multidimensional.

Na tessitura da escrita da vida de Olivieri, o espaço biográfico, construído por quem escreve, é também, na abordagem que aqui é feita, construído a partir do espaço material da cidade. É na cidade que ele age, em uma rede de sociabilidades que existe em âmbitos profissionais, o meio arquitetônico, em âmbito público, com suas ações dentro do espaço público, como profissional da Comissão Construtora e também como arquiteto na cidade, e dentro do espaço privado, com suas redes familiares. A sua condição de italiano em terras brasileiras deve ser aqui enunciada, entre estes dois mundos, privado e público, no caso do universo privado por suas relações pessoais, de amizades e, no caso do público, ao se reunir em associações como a *Operaria Italiana di Beneficenza e Mutuo Soccorso*.

### **3.3 – Reflexões sobre o meio arquitetônico e a cidade de Belo Horizonte**

O sentido dos movimentos que conduzem de uma posição a outra (de um posto profissional a outro, de uma editora a outra, de uma diocese a outra etc.) evidentemente se define na relação objetiva entre o sentido e o valor, no momento considerado, dessas posições num espaço orientado. O que equivale a dizer que não podemos compreender uma trajetória (isto é, o envelhecimento social que, embora o acompanhe de forma inevitável e independente do envelhecimento biológico) sem que tenhamos previamente construído os estados sucessivos do campo no qual ela se desenrolou e, logo, o conjunto das relações objetivas que uniram o agente considerado – pelo menos em certo número de estados pertinentes – ao conjunto dos outros agentes envolvidos no mesmo campo e confrontados com o mesmo espaço dos possíveis. (BOURDIEU, 1996/2, p. 190)

De que forma deve ser feita a reflexão relativa ao meio arquitetônico na cidade de Belo Horizonte? O ponto de partida é a percepção de que a cidade insere-se também em

um meio, já internacionalizado, da arquitetura. No século XIX, com a circulação de modelos, a troca de informações, a profissionalização dos arquitetos, foram abertos caminhos para o discurso arquitetônico se tornar especializado, formando-se um grupo detentor do conhecimento necessário para valorizar as produções. A questão aqui é o lugar do especialista, que domina códigos específicos do meio arquitetônico que são aprendidos.

No momento inicial de formação da cidade de Belo Horizonte, a discussão sobre modelos e formas do modo como foi posteriormente elaborado no meio arquitetônico não é percebido nos jornais. A crítica vai aparecer posteriormente na cidade, com a coluna A Casa Moderna no Jornal Estado de Minas em 1937. Existiam periódicos específicos sobre o meio arquitetônico, mas nenhum deles com publicação em Belo Horizonte.

Nosso objetivo aqui é trabalhar com a análise microscópica, pensando como o meio arquitetônico da cidade de Belo Horizonte comporta-se a partir da análise densa da vida de um sujeito e da forma como ele atua nesse meio. Luiz Olivieri chegou a Belo Horizonte antes mesmo de sua existência como capital do estado, visto ter esta sido inaugurada somente em 1897 e ele ter chegado aqui para a sua construção, como desenhista da Comissão Construtora. O ano da inauguração da capital foi o ano da abertura do seu primeiro escritório de arquitetura, o escritório de Luiz Olivieri.

A compreensão do nascimento do meio arquitetônico da capital, como este meio passou a funcionar, é um dos objetivos da análise a partir de Olivieri e de uma reflexão sobre como esse meio iniciou-se na cidade de Belo Horizonte, marcado pela questão urbanística de organização da capital a partir do plano estabelecido pela Comissão Construtora. Não me encontro aqui em busca de uma gênese de todos os meios, mas do meio arquitetônico de uma cidade nascente, refletindo sobre as representações de arquitetura que se encontravam já presentes nas pessoas que na cidade chegavam e sobre a forma como essas representações ocuparam materialmente o espaço da cidade. Mas, para além do meio, cuja análise é central para a compreensão da criação da própria cidade, existe a materialidade expressa pelas obras presentes no espaço urbano. Esta análise deve ser realizada observando-se as características estilísticas de suas obras e a posição que tais linguagens possuem no discurso dominante existente no meio. As características estilísticas encontram-se no discurso do que chamo meio restrito da arquitetura: os iniciados no saber, os próprios arquitetos. Encontram-se também no espaço da cidade, integrando o dia a dia das pessoas.

Entender o modo como as formas artísticas são legitimadas ou não pelo meio é tema central para compreendermos o que chamamos arquitetura. E também para compreendermos o momento em que formas que eram chamadas de modernas por seu autor, quando de suas construções na capital, tornam-se formas do passado que merecem ser substituídas. Entender como essas obras são, posteriormente, retomadas como parte importante de um passado ou de um estilo que merece ser conservado e preservado, já ressignificado como patrimônio. Este processo de ressignificação é central para compreendermos como ocorre a dinâmica interna do meio, como as transformações tomam corpo no campo arquitetônico. Entretanto, devemos compreender que existem demandas por parte da população consumidora dos projetos, valores muito mais difíceis de se apreender, tendo em vista não constarem em livros de modelos ou mesmo em jornais.

Esse tema, o dos usos e o da refuncionalização dos espaços construídos por Olivieri será tratado no capítulo seguinte. Algumas reflexões servem para percebermos a existência do meio arquitetônico ao longo do tempo, as lutas de representação existentes interna e externamente, assim como a efetiva materialidade das obras no solo da cidade. A ressignificação do objeto efetivamente erigido ocorre ao longo do tempo, com mudanças específicas relativas ao meio restrito da arquitetura, assim como mudanças mais gerais, relativas ao gosto comum.

A especificidade da arquitetura quando comparada com outras artes vem a ser a sua funcionalidade: a obra é construída para ser habitada, ela é feita para ter a presença de outros inúmeros seres que não somente o arquiteto. Ela é habitada, ela é transformada pelo dia a dia, pela ação de outros homens. É a dinâmica de um espaço construído para ser palacete, prédio de estação de trem ou fábrica de cerveja, mas que acaba por se transformar em secretaria de cultura, em museu ou em shopping popular.<sup>37</sup> As questões relativas a processos de patrimonialização integrarão o capítulo seguinte. Mas, por se tratarem de questões relativas ao meio mais amplo da arquitetura, merecem neste momento serem citadas.

Sendo imigrante italiano, formado na Academia de Florença, trabalhando em uma capital erigida a partir de um plano construtivo de clara influência francesa, será que, em Belo Horizonte, as suas referências, especialmente neoclássicas, transformam-se em

---

<sup>37</sup> Refiro-me aqui a construções cuja planta inicial foi de autoria do arquiteto Luís Olivieri: O Palacete Dantas, situado na Praça da Liberdade, o prédio da Estação Central do Brasil, situado na Praça da Estação e a fábrica da Antiga Cervejaria Antártica, situado na Avenida Oiapoque.

um ecletismo à francesa? Seria essa uma linguagem internacional, que ultrapassaria as formações primeiras dos arquitetos e construtores que chegaram à capital? Essas referências nacionais dos imigrantes, que se tornam inter-nacionais no convívio com outros, se apagam ou continuam presentes em vestígios de suas obras? O discurso da predominância do estilo francês na cidade de Belo Horizonte esbarra na real existência dos homens, arquitetos, engenheiros, mestres-de-obras, operários, habitantes da cidade, cuja grande maioria, especialmente os menos qualificados, não conhecia a Europa, nem os Estados Unidos, nem a França. Não se pode deixar de ressaltar que mesmo sem ter estado fisicamente na Europa, esta parcela da população possuía ideias de como seria a realidade das cidades europeias, tidas como modelo pelos primeiros urbanistas. É necessário também frisar que a Europa não é única, existem várias europas. Sobre a origem dos mestres de obras e construtores, é fundamental constatarmos que grande parte destes eram provenientes da Itália, como consta no Dicionário Biográfico de Artistas e Construtores de Belo Horizonte (1997).

Se a sua formação e primeiros anos de vida ocorrem em Florença, o foco da tese é a presença de Olivieri em Belo Horizonte. A análise das obras de Olivieri na cidade é realizada a partir do conceito de meio, refletindo-se sobre espaço de autonomia de ação que ele teria, ou não, internamente no meio, nas inúmeras inter-relações entre o meio (microscópico) da cidade de Belo Horizonte e o meio arquitetônico internacional. As linguagens arquitetônicas são estabelecidas em diversos, principalmente na Europa, no momento de existência de Olivieri. O deslocamento das linguagens arquitetônicas serve-nos para a reflexão sobre a forma como o poder é repartido internamente no meio, e sobre a existência de uma autonomia maior ou menor dos autores, dependendo do lugar que estes atores ocupam internamente no meio arquitetônico. Existe a necessidade de se trabalhar as relações de dominação simbólica presentes no campo arquitetônico tal qual tratadas por Bourdieu. Olivieri, o indivíduo arquiteto, italiano, casado com uma brasileira, pai de duas filhas, imigrante em terras brasileiras, é aqui enquadrado no meio arquitetônico como arquiteto da cidade nascente, responsável, inicialmente, pelo desenho das edificações projetadas pela CCNC, mas que, ao enxergar possibilidades, fixa-se na cidade onde vai construir a sua vida pessoal e profissional.

Olivieri não propõe uma nova linguagem arquitetônica, não se filia à arquitetura que posteriormente será denominada moderna, mas trabalha com estilemas, com referências da arquitetura historicista e eclética do século XIX. Apropria-se da

linguagem desses estilos arquitetônicos e a partir desses constrói a sua linguagem individual, sempre inserida dentro da linguagem arquitetônica em geral.

As características gerais de suas obras encontram-se presentes no discurso do que se pode chamar meio restrito da arquitetura: os iniciados no saber, os próprios arquitetos. Encontram-se também no espaço da cidade, integrando o dia a dia das pessoas. Devemos compreender a modernidade destas obras no momento da construção da capital, relacionando-as ao momento posterior, no qual se tornam formas do passado que merecem ser substituídas. E em um terceiro momento, quando são retomadas como parte importante de um passado ou de um estilo que merece ser conservado e preservado, já resignificado como patrimônio.

O momento de formação desse meio na cidade é aqui perscrutado, momento em que, pelos indícios presentes nos documentos contemporâneos ao arquiteto, as próprias definições de arquiteto, engenheiro, mestre de obras, encontravam-se em formação.

O estatuto profissional do campo de obras com as funções de engenheiros, arquitetos e construtores, sem se esquecer dos mestres de obras e empreiteiros, foi uma das questões mais discutidas durante a segunda metade do século XIX. (SALGUEIRO, 1997, p. 129). De acordo com Salgueiro, a questão de união entre a arte e a técnica foi a dialética sobre a qual se construiu a identidade do século XIX nesse meio das construções urbanas. As formações de engenheiro e arquiteto são centrais para a compreensão das relações sociais existentes no canteiro de obras:

As duas formações profissionais possuíam nesta conjuntura histórica aspectos em comum. O campo de ação das classes de engenheiros, arquitetos e mestres de obras era, às vezes, a mesma. Entretanto, a mistura entre as funções não se faz sem polêmicas, preconceitos e afrontamentos entre os campos, que se fazem entre os profissionais habilitados ou entre estes e os mestres de obra práticos. (SALGUEIRO, 1997, p. 129, tradução da autora)

No Brasil dos tempos de Olivieri, o lugar do arquiteto era ainda precário nas relações que se estabeleciam sobre as funções referentes às construções de moradias e cidades. A formação na Escola Politécnica dava aos engenheiros o status de conhecedores da técnica, enquanto os arquitetos, formados em Academia de Belas Artes, ficavam relegados a segundo plano. De acordo com Salgueiro (1997, p. 130), citando palavras de Schreiner, para um grupo de engenheiros, a formação dos arquitetos era considerada falha, não correspondia às transformações necessárias para um mundo cheio de descobertas em todos os campos da indústria e das ciências exatas. A

preferência no campo de obras dos responsáveis privados se daria pelos práticos. Se detivermos nosso olhar na formação da Comissão Construtora da Nova Capital, a preferência pelos engenheiros é clara, sendo o cargo principal da Comissão Construtora ocupado por um engenheiro-chefe, inicialmente por Aarão Reis e posteriormente por Francisco Bicalho. No entanto, em Belo Horizonte, nas primeiras décadas da capital os arquitetos terão participação fundamental na realização de obras, pois, ao longo de quase 40 anos de atuação, Luiz Olivieri foi responsável por mais de 400 projetos privados.

A relação entre arquitetos e engenheiros, entretanto, não é somente de oposição. Há também complementaridade entre estas funções, haveria também a busca de conciliação entre a arte e ciência:

... propõe-se no Rio a conciliação entre a arquitetura e a engenharia, “pois as duas partes – a artística e a científica – são bem desenvolvidas”. Luiz Schreiner desejava separar a Escola de Arquitetura da Academia de Belas Artes e a anexar à Politécnica – o que falta a uma, a outra suprirá, e vice-versa-, os estudos científicos e técnicos se completam com o ensinamento artístico. (SALGUEIRO, 1997, p. 131, tradução da autora)

De acordo com a mesma autora,

Em 1886 no Brasil, a existência de uma revista nomeada Revista dos Construtores vem confirmar a vontade de unir os esforços de todos os construtores (de onde vem seu nome), o engenheiro, o arquiteto, que partilham a responsabilidade de intervir na organização urbana, notadamente do ponto de vista da higiene e da prática das construções. (SALGUEIRO, 1997, p. 132, tradução da autora)

O grande nome da arquitetura da Comissão Construtora foi José de Magalhães, formado na Escola Politécnica do Rio de Janeiro e posteriormente em Paris. José de Magalhães compartilhava da necessidade de se conjugar os lados artístico e científico no fazer do campo de obras. (SALGUEIRO, 1997, p. 131). Mesmo tendo a formação de engenheiro-arquiteto, seu papel na Comissão foi o de arquiteto. A arquitetura clássica foi objeto de transformação ao longo do século XIX, com a divisão das tarefas no campo de obras por arquitetos, engenheiros e mestre de obras, cada um escolhendo “as partes que lhe convem para compor as fachadas que, de tão parecidas, não são entretanto eco das regras acadêmicas mais comumente admitidas.” (SALGUEIRO, 1997, p. 136, tradução da autora).

De acordo com Salgueiro, o mais interessante da formação arquitetônica da cidade de Belo Horizonte não é a questão do plano, mas “o caráter híbrido dos edifícios que se elevam como peças montadas.” (SALGUEIRO, 1997, p. 136, tradução da autora). É necessário frisar que o interesse aqui recai sobre o momento em que o meio arquitetônico próprio da cidade, que passa a existir em uma dinâmica própria, toma corpo. Em um momento inicial o meio arquitetônico era marcado pela forte presença da Comissão Construtora, mas aos poucos adquire feições próprias, mais complexas, com iniciativas para além do poder público.

Se nos detivermos nas obras realizadas por Olivieri, observamos que as obras de maior dimensão, públicas ou privadas, eram colocadas a cargo de construtores. As residências menores, por sua vez, normalmente, não possuem a identificação do construtor. Isso nos leva a duas possibilidades: a primeira, de que o próprio arquiteto se encarregaria da construção; a segunda, de que construção ficaria a cargo de mestres de obras. As redes de sociabilidade do arquiteto se encontravam também nas relações do meio arquitetônico, situando-o em uma condição primordial de projetista, de desenhista das edificações, como veremos à frente a partir de sua larga produção.

Aspecto central no ecletismo e que diz respeito às relações existentes no canteiro de obras é a questão da decoração das fachadas, a ornamentação arquitetônica. Essa ornamentação era fundamental para o ecletismo, com procura por escultores capazes de interpretar os estilos do passado (MENEGOTTO, 2011). Havia também, nas construções, a utilização de elementos pré-moldados, realizados por oficinas de escultores e pequenas indústrias. Interessante interpretação sobre esta presença de elementos decorativos no ecletismo nos é dada por Sérgio Ferro (2006), a partir de uma visão, ancorada no marxismo, sobre o canteiro de obras. A presença maior da ornamentação nas construções significa um maior status dos proprietários das construções. É de fato sintomático que, das obras de Olivieri que ainda hoje ocupam o território da cidade, o Palacete Dantas seja o mais amplamente decorado. Construído ao lado do Palácio da Liberdade, na área mais nobre nas primeiras décadas da capital, a construção demonstra em sua parte externa, a ser vista por todos os habitantes da cidade, o grande labor necessário para sua construção, necessidade de trabalho de vários homens para que se chegasse àquele resultado construtivo final. Se na arquitetura moderna o que prevalece é a ideia do arquiteto – desaparecendo o labor individual do operário no canteiro de obras – com superfícies planas que poderiam ser vistas como

padronizadoras e igualitárias, especialmente em obras que visam a coletividade, no ecletismo, por alguns visto como estilo burguês, o que vale é a diferenciação.

Os signos dessa diferenciação dizem respeito à localização da casa, ao tamanho da construção e também à capacidade decorativa. Os signos de status para a arquitetura moderna, também existentes, dizem respeito ao trabalho do arquiteto, que mostra, em suas obras, um estilo próprio, reconhecidos por uma forma essencial e não em elementos decorativos.

No trabalho de Menegotto (2011) sobre a cultura arquitetônica italiana em Porto Alegre no momento de vigência da arquitetura eclética naquela cidade, o autor denomina arquiteto tanto o que projeta as obras quanto o que se responsabilizava pela construção, devido à dificuldade de se utilizar termos e formas que são hoje usuais no campo de obras para outros momentos históricos, que, nesta tese, colocamos como sendo o momento de nascimento do meio arquitetônico de Belo Horizonte. Se, como Bourdieu bem disse acerca do campo artístico, considerarmos o século XIX como o momento de formação de campos autônomos da arte e de diversos campos profissionais, esse será o momento também de maiores definições dos papéis atribuídos a engenheiros e arquitetos. No entanto, a tensão anteriormente citada por Salgueiro permanece ao longo do tempo, no estabelecimento de papéis no canteiro de obras.

Não se pode, nesta tese, deixar de se considerar as diferenças existentes nas produções das habitações das mais diversas classes sociais. O trabalho de Olivieri como arquiteto era remunerado, seja inicialmente como desenhista da CCNC, seja posteriormente por meio do pagamento de seus clientes. Aqueles que contratavam seus serviços possuíam condições para remunerá-lo, ao contrário da grande maioria da população. As técnicas construtivas também fazem parte de saberes populares, não acadêmicos, e constituem parte de nosso patrimônio cultural. No entanto, pelo lugar ocupado pelo arquiteto, deve-se pensar sobre a sua presença no meio arquitetônico, um meio profissional restrito, que possuía regras internas cujas transformações são realizadas internamente, mas interrelacionadas com os outros diversos meios existentes. Essas regras são estabelecidas no meio arquitetônico e servem para diferenciar, socialmente, aqueles que podem adquirir o trabalho de especialistas ao contrário daqueles que não podem pagar por estes signos de distinção.

Se Belo Horizonte foi construída inicialmente pelo estilo eclético, é necessário falarmos dos outros arquitetos que dividiram o meio arquitetônico relacionado à produção com Olivieri. Eduardo Frieiro, em texto presente na publicação *Minas Gerais*

em 1925 relata aspectos relativos às artes em Minas Gerais, fazendo uma análise da arquitetura civil e religiosa do passado e do presente no Estado. Diversos nomes de arquitetos, engenheiros, construtores, que fizeram parte da construção das cidade em suas primeiras décadas, aparecem em seu texto: “Todos os gabos têm sido feitos, merecidamente, aos que projectaram e lhe iniciaram a construção. Aarão Reis, Francisco Bicalho, Adalberto Ferroz, Francisco Soucaseaux, Bernardo Monteiro, Coronel Julio César Pinto Coelho...” (FRIEIRO; SILVEIRA, Victor (org.), 1925, p. 543)

José Magalhães, de acordo com Frieiro, é menos lembrado. Mas é interessante que ele aparece como “engenheiro pernambucano” e logo depois a referência a ele é como “architecto da comissão construtora da nova capital”. Frieiro refere-se também às edificações públicas de sua autoria, “os prédios das Secretarias do Interior, Finanças e Agricultura, confortáveis e elegantes construções de boa architectura moderna, e o Palácio da Liberdade em estilo Renascença, apresentando também agradável aspecto, posto que baixo.” (FRIEIRO; SILVEIRA, Victor (org.), 1925, p. 543)

Após se referir aos profissionais que inicialmente construíram a capital, ele menciona “outros architectos de merecimento” que “vincularam seus nomes a historia da desenvolvimento e da esthetica da cidade.” Dentre estes ele salienta os seguintes nomes: “Luiz Olivieri, Edgar Nascentes Coelho, Joaquim Bejarano, João Morandi, Francisco Isidro Monteiro.” (FRIEIRO; SILVEIRA, Victor (org.), 1925, p. 543).

Especificamente sobre Olivieri, diz ser ele “Architecto diplomado em Florença. Reside em Bello Horizonte desde a sua fundação. Auctor de innumeros projectos architectonicos, para edificações publicas e particulares, a esthetica da cidade develhe excellentes serviços nesse particular.” Refere-se também ao seu projeto da estação “da Estrada de Ferro Central do Brasil, uma das mais sumptuosas.’ E à sua obra, “muito procurada”, O Architecto Moderno no Brasil.(FRIEIRO; SILVEIRA, Victor (org.), 1925, p. 542)

Note-se a ausência do nome do arquiteto Luiz Signorelli na lista. Signorelli atua na cidade, de acordo com as datas de suas construções presentes no Guia de Bens Tombados de Belo Horizonte, a partir de 1925, o que explica sua ausência nessa lista. Signorelli é de interesse para nosso trabalho na medida em que faz a transição do estilo eclético, marca de suas primeiras construções, para o estilo art déco, que vai caracterizar, especialmente, sua produção ao lado de Raffaello Berti, outro arquiteto do art déco na capital.

### 3.3.1 – A influência francesa e a presença italiana

Nas abordagens realizadas sobre a arquitetura da cidade de Belo Horizonte em seus primeiros anos, normalmente frisa-se a influência francesa<sup>38</sup>. Um dos objetivos deste trabalho é problematizar tal referência, mostrando a multiplicidade de influências que existiram na cidade. Os italianos, presentes na cidade como mestres de obra, arquitetos, operários, trouxeram formas de vida, técnicas e outras contribuições que nos levam a questionar a ideia de que esta marca inicial, de um planejamento primeiro, voltado para o urbanismo, marcadamente francês, torna-se a camisa de força dentro da qual os demais homens desenvolvem a sua existência.

Um dos únicos textos levantados que trata especificamente da influência italiana na arquitetura da cidade, de autoria de Marcel de Almeida Freitas (2007), mostra a presença dos italianos na construção da cidade, mas o enfoque é dado às construções art déco, sendo somente citadas, baseadas principalmente no livro de Abílio Barreto, as construções de autoria de Luiz Olivieri. O ponto fundamental desse texto para o nosso trabalho vem a ser, justamente, a iniciativa em se pensar para além da influência francesa.

Várias obras tratam dessa influência italiana em outras cidades brasileiras, mas sobre Belo Horizonte não existe nenhum livro sobre esta presença. Existem obras com textos sobre a arquitetura eclética nos quais encontram-se indícios da arquitetura feita por italianos, não tratada nesta tese como arquitetura italiana, em função de suas várias filiações.

A presença de arquitetos italianos nas construções das cidades brasileiras na virada do século XIX para o século XX é marcante. Percebemos esta presença em cidades mineiras como Juiz de Fora e São João d'El Rei, somente para citar algumas, e também em outras capitais brasileiras, como a então capital federal, o Rio de Janeiro, mas também em capitais como Porto Alegre e São Paulo. Como uma das questões centrais de nossa tese são as obras arquitetônicas de Luiz Olivieri na cidade de Belo Horizonte, a sua formação em terras italianas e, mais do que isso, as suas referências

---

<sup>38</sup> Aqui toma-se como referência a obra *La Casaque d'Arlequin* de Heliana Angotti Salgueiro (1997).

italianas mostram-se essenciais para a compreensão central da utilização de modelos e práticas para além da influência do ecletismo francês.

Dada a necessidade de se realizar um recorte sobre a participação italiana na arquitetura no Brasil, presença marcante no momento de configuração das cidades sob a estética eclética, optou-se, aqui, por falar de algumas obras que falam sobre os italianos em São Paulo e no Rio Grande do Sul, perscrutando semelhanças e diferenças tanto no canteiro de trabalho do arquiteto, quanto nas formas adotadas que perduram para além do tempo do trabalho do arquiteto-projetista.

A tese de Renato Menegotto (2011), *Cultura Arquitetônica Italiana na construção de residências em Porto Alegre: 1892-1930*, nos aponta interessantes reflexões acerca da arquitetura dos italianos em Porto Alegre. Essa tese foi fundamental para se pensar a presença de uma cultura arquitetônica italiana em cidades brasileiras neste momento. O autor se propôs a investigar, identificar e analisar, realizando um panorama da cultura arquitetônica da Itália, formas e espaços desta arquitetura presentes em edificações residenciais e de uso misto em Porto Alegre. Para isto, realiza um estudo da produção italiana em fins do século XIX pontuando a presença de traços de uma arquitetura historicista classicizante, como arquitetura que se utiliza de elementos formais do passado clássico. Como o olhar de Menegotto recai sobre a produção residencial e principalmente sobre a presença de uma cultura arquitetônica italiana, seu trabalho se tornou central para pensar estas relações entre arquitetura e cultura italiana. Ao buscar informações, especialmente compositivas, sobre a produção italiana em fins do século XIX e nas primeiras décadas do século XX, o autor nos oferece preciosos dados sobre a troca de informações entre os dois continentes, especialmente a partir de manuais e revistas de arquitetura.

Dentre os livros sobre arquitetura italiana em São Paulo, dois foram aqui analisados, a título de se observar a presença de italianos nos canteiros de obras e na elaboração das paisagens urbanas de cidades no Brasil. O primeiro, produzido na década de 1950, de autoria de Anita Salmoni e Emma Debenedetti, trata da presença da arquitetura italiana em São Paulo nos últimos 25 anos do Século XIX, chegando até a arquitetura moderna.

Carlos Lemos (1980) em seu livro *Alvenaria Burguesa* também trata do ecletismo na cidade de São Paulo, mostrando a forte presença dos italianos na configuração eclética da paisagem de São Paulo. Como o próprio nome diz, o seu propósito é tratar da alvenaria burguesa, refletindo sobre o uso da técnica construtiva de

alvenaria por novas camadas médias constituintes do cenário da cidade em franca transformação econômica e territorial.

A influência italiana faz-se sentir no canteiro de obras pela presença dos arquitetos, mestres de obra, escultores, decoradores e operários italianos, mas também por obras de referência como a obra de Vignole, *Cinque Ordini di Architettura*, traduzida para o português por José da Fonseca, “com um apêndice de Thillet Filho, onde havia esclarecimentos e aplicações práticas a respeito de portas, janelas” (MENEGOTTO, 2011, p. 61) que é considerada fonte fundamental para o estudo das trocas existentes entre os modelos presentes em território italiano e as construções no Brasil (SALGUEIRO, 1997; MENEGOTTO, 2011). Salgueiro trata do uso do Vignole pelos membros da CCNC, tendo em vista a formação destes. De acordo com Menegotto, era um “manual sobre as cinco ordens de arquitetura, inicialmente publicado em 1562” que “acabou sendo uma obra amplamente divulgada e importante para a arquitetura ocidental dos séculos seguintes.” (MENEGOTTO, 2011, p. 61). Essa obra era “de fácil entendimento para os projetistas e construtores, não oferecendo dificuldades quanto à sua aplicação nos projetos. (MENEGOTTO, 2011, p. 62). O livro de Vignole foi usado por pequenos empreiteiros e mestres de obra, “que utilizavam as páginas da obra de Vignola para produzir uma aparência de estilo aos seus elementares caixotes.” (MENEGOTTO, 2011, p. 61)

As reminiscências da Itália presentes nas obras são percebidas ainda hoje. Em apresentação realizada no II Colóquio do LAHES (Laboratório de História Econômica e Social da Universidade Federal de Juiz de Fora), em Juiz de Fora, em 2008, Giovanni Levi ao ouvir falar das obras de arquitetura eclética em Belo Horizonte e ao ver imagens de obras ecléticas de Juiz de Fora e de Belo Horizonte, referiu-se à lembrança que estas obras lhe traziam da cidade de sua infância. Esses comentários, que remetem à lembrança, às memórias afetivas, nos fazem refletir, também, sobre a presença desta marca italiana, que faz com que um italiano, 100 anos depois da construção das obras na cidade de Belo Horizonte, associe imagens próximas à sua cidade natal.

### 3.4 – Os diversos tempos do ecletismo

Não houve, até o presente momento, nenhum estudo realizado de forma sistemática sobre as obras de Luiz Olivieri presentes na cidade de Belo Horizonte, sejam as obras arquitetônicas ou aquelas que fazem parte do acervo do Museu Histórico Abílio Barreto. Antes de falar a respeito de trabalhos que tratam especificamente do arquiteto, é necessário fazer uma análise da forma como a arquitetura eclética tem sido analisada ao longo do século XX.

#### 3.4.1 – O ecletismo

Sobre a arquitetura eclética, é necessário dizer que a palavra eclética não era empregada pelos arquitetos que a utilizaram como linguagem. Só posteriormente essa palavra foi utilizada, já em um momento de crítica à arquitetura moderna e estudo e patrimonialização da arquitetura dita eclética. Como o nome se tornou usual, ele será aqui adotado. Mas é necessário frisar que Olivieri via suas obras como modernas, pois as identificava com obras de um “architecto moderno no Brasil”.

A escolha pelo estilo eclético como estilo inicial das construções da cidade de Belo Horizonte realizou-se em concordância com as inúmeras construções que tomaram o solo europeu do século XIX. O ecletismo aparece como forma predominante nas obras arquitetônicas a partir da reforma de Paris por Haussmann:

De agora em diante, a maior parte dos arquitetos mantém em mente tanto o estilo clássico quanto o gótico, como alternativas possíveis e, naturalmente, não somente esses dois, mas também o romântico, o bizantino, o egípcio, o árabe, o renascentista, etc. (BENEVOLO: 1994, p. 122).

Junte-se a esse discurso eclético historicista o uso de materiais, já conhecidos, mas que teriam seu uso revolucionado de acordo com as novas técnicas construtivas de meados do século XVIII, como o ferro e o vidro. O ecletismo aparece, em outro texto, como a cultura arquitetônica própria do século XIX, “de uma classe burguesa que dava primazia ao conforto, amava o progresso (especialmente quando melhorava suas

condições de vida), amava as novidades, mas rebaixava a produção artística e arquitetônica ao nível da moda e do gosto.” (PATETTA, 1987, p. 13). Essa definição de ecletismo valoriza o estilo como próprio de uma classe burguesa. O ecletismo, no entanto, não se esgota nessa definição. Mesmo porque, em Belo Horizonte, cidade construída para ser capital do Estado, não havia uma burguesia consolidada.

O ecletismo é a arquitetura representativa de um momento em que os valores de uma antiga sociedade dão seus últimos suspiros, caminhando para uma nova realidade, a partir de um movimento contraditório e ao mesmo tempo complementar, em que valores do passado e do presente se unem em uma nova realidade. As inovações técnicas e as linguagens do historicismo unem-se ao urbanismo, nova disciplina, para criar parte das novas realidades urbanas do século XIX.

Noção distinta de ecletismo aparece no texto de Salgueiro que define ecletismo a partir de François Loyer:

... afastando a rubrica de caricatura e o estigma pastiche, é eclética a atitude de liberdade de escolha de estilemas dentro dos repertórios – Clássico, Gótico, Renascença, Luíses e outros. Lembrando que o século XIX é o século da afirmação da História e Arqueologia, compreende-se a composição do novo estilo a partir de recortes conscientes de fragmentos arquitetônicos do passado, adequando-os ao presente como recurso a novos materiais industrializados. Para o autor citado, o Ecletismo não é o pastiche gratuito e aleatório, mas a opção consciente pela diversidade de linguagens, coerentes com a destinação dos edifícios, tanto dos de caráter oficial e utilitário, quanto dos particulares. (SALGUEIRO, 1988, p. 106).

Podemos acrescentar a essa visão do ecletismo a seguinte assertiva, que o considera como “produto de um interesse pela história que se desenvolveu no início do século XVIII – um fenômeno da história do gosto, antes de passar a ser ligado à teoria histórica alemã.” (COUQUHOUN, 2004, p. 30.). A análise de Couquhoun é rica pela relação que estabelece entre a construção do discurso historicista alemão e o relativismo dele derivado que explica a existência das formas dentro de determinados contextos culturais. Ao se considerar que determinados fatos devem ser explicados dentro de contextos específicos, pode-se concluir acerca da impossibilidade de se usar os diversos estilos da forma como a arquitetura eclética acaba por realizar, pois ela descontextualizaria as formas. Opondo-se a esta idéia, pode-se considerar que o ecletismo representa justamente a cultura do século XIX, relacionada a uma busca pelo passado e a existência de novas realidades urbanas em um mundo marcado pela

industrialização, urbanização, novas formas de pensamento e novas relações sócio-culturais.

Não podemos nos esquecer de que o século XIX é o momento em que o sentimento da necessidade de se recuperar e estudar o passado faz-se mais e mais presente, com o desenvolvimento da disciplina arqueologia, já existente, mas que experimenta largo desenvolvimento neste momento. Também é o momento da discussão inicial sobre a restauração, o que podemos apreender a partir de textos de John Ruskin, William Morris e outros. Essa necessidade de recuperação do passado aparece em um momento em que o tempo humano se transforma de forma nunca antes vista. Com o desenvolvimento ampliado do capitalismo que, dentro de uma lógica de produção cada vez em maior escala, pressupõe a substituição de mercadorias por novas mercadorias, dentro de uma lógica de consumo, não podemos nos esquecer que a arquitetura é, também, mercadoria.

Assim, o século XIX redescobre o passado, mas o associa ao presente, retomando-o, retrabalhando-o, a partir dos vestígios materiais procurados e reencontrados naquele momento.

Desde o início da construção do discurso da chamada arquitetura moderna, buscou-se detratar a forma da arquitetura do século XIX. A radicalização do discurso da arquitetura moderna, que se pretende racional, passa pela referência a uma arquitetura que se mostra completamente nova, para os novos tempos, aberta a novas formas e descobertas, a arquitetura moderna, em oposição a um emaranhado de referências arquitetônicas de um passado mal reaproveitado pela arquitetura historicista do século XIX.<sup>39</sup> Internacionalmente esse discurso é construído por arquitetos como Le Corbusier, que emprega os exemplos da arquitetura clássica como modelo, cuja lógica racional busca sua réplica adequada na cidade industrial. Para ele, a arquitetura deveria ser pura, limpa, clara e sã e os estilos seriam uma mentira. O que importa, antes de tudo, são as funções (EVERS, 2003, p. 706) A sua visão também se mostra contraditória, pois agrega a essa visão clássica, uma visão historicista:

---

<sup>39</sup> Giulio Carlo Argan define várias vertentes desta arquitetura moderna: “No âmbito do que podemos chamar de ética fundamental ou deontologia da arquitetura moderna, distinguem-se diversas formulações problemáticas e diversas orientações, ligadas às diversas situações objetivas, sociais e culturais. Assim, podem-se distinguir: 1) um racionalismo formal, que possui seu centro na França e tem à frente Le Corbusier; 2) um racionalismo metodológico-didático, que possui seu centro na Alemanha, na Bauhaus, e tem à frente W. Gropius; 3) um racionalismo ideológico, o do Construtivismo Soviético; 4) um racionalismo formalista, o do Neoplasticismo Holandês; 5) um racionalismo empírico dos países escandinavos, que tem seu máximo expoente em A. Alto; 6) um racionalismo orgânico americano, com a personalidade dominante de F. L. Wright. (ARGAN: *Arte Moderna*, 1992, p. 264.)

É possível e legítimo – ver sua arquitetura [de Le Corbusier], como se vê a pintura, música e literatura de vanguarda do século XX, como produto de uma relação entre o sujeito criativo e um mundo objetivo, mundo este constituído tanto por uma tradição artística internalizada, quanto pela realidade externa. (COUQUHOUN, 2004, p.163).

No Brasil, o debate da arquitetura moderna se inicia com as construções das primeiras casas modernas por Gregori Warchavchik em São Paulo nos anos 20 e com a posterior criação da imagem da arquitetura moderna brasileira fundada por Lúcio Costa e Oscar Niemeyer (WARCHAVDHIK, 2006). Não por acaso, a primeira experiência de cunho urbanístico de Niemeyer teria lugar na capital de Minas. O discurso da arquitetura moderna se efetiva na construção do complexo da Pampulha. Entretanto, antes disso, já se iniciara, em 1937, no jornal *Estado de Minas* uma série de colunas, assinadas ora por Virgílio de Castro, ora por Romeo de Paoli, intituladas *A Casa Moderna*, com projetos de casas modernas de influência art déco<sup>40</sup> e também de influências da chamada arquitetura moderna. O estilo art déco se caracterizava por

... seis características arquitetônicas: composição de matriz clássica (simétrica, axial, tripartida em base, corpo e coroamento), tratamento volumétrico das partes constituintes com predominância de cheios sobre vazados; geometrização e abstração, composição com linhas e planos verticais e horizontais fortemente contrastados; articulação com design e interiores; estruturas em concreto armado; plantas flexíveis, com acesso por hall e iluminação feérica e cenográfica. (CASTRO, 2006, p. 16)<sup>41</sup>

As colunas no jornal assinadas por Romeo de Paoli tinham como modelos as casas art déco, como pode-se perceber na imagem a seguir:

---

<sup>40</sup> Ao longo do ano de 1937 saíram colunas com este título nos jornais Estado de Minas dos dias 03/01/1937, 10/01/1937, 07/03/1937, 14/03/1938, 21/03/1937, 04/04/1937, 02/05/1937, 23/05/1937, 14/11/1937, 28/11/1937.

<sup>41</sup> O capítulo sobre os estilos arquitetônicos é de autoria de Flávio Carsalade.

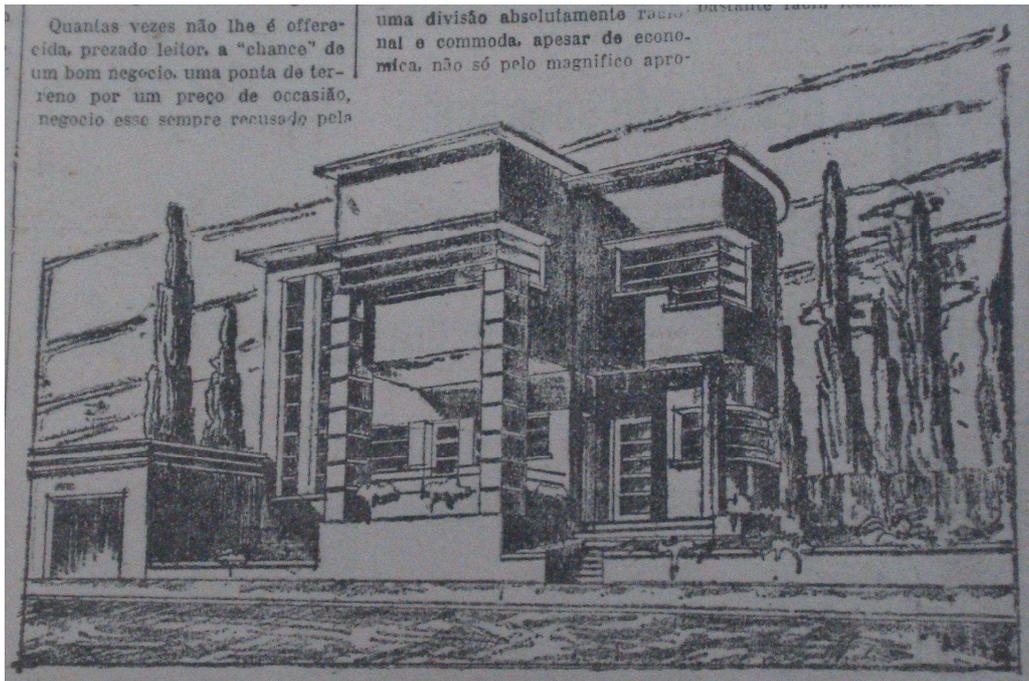


FIGURA 25 – Imagem da coluna A Casa Moderna.

Fonte: PAOLI, Romeo de. Coluna A Casa Moderna. Estado de Minas. Belo Horizonte, 14 nov. 1937, p. 02.

As colunas assinadas por Virgílio de Castro (FIG. 26) trazem casas modernas, já no estilo consagrado por Gregori Warchavchik em São Paulo nos anos 1920:



FIGURA 26 – Imagem da coluna A Casa Moderna.

Fonte: CASTRO, Virgílio de. Coluna A Casa Moderna. Estado de Minas. Belo Horizonte, 02 mai. 1937, p. 02.

O art déco conviveu em Belo Horizonte com o ecletismo e com a arquitetura moderna. Em Belo Horizonte surgem novos arquitetos, que adotaram o novo estilo, como Raffaello Berti e Luiz Signorelli. O art déco “chega a Belo Horizonte nos anos 30, e rapidamente se impõe, vai coexistir aqui com os últimos avatares de um ecletismo pitoresco e os primeiros exemplares de uma variante do modernismo vanguardista” (BERTI, 2000, p. 19) Essa relação entre a existência concomitante de construções em estilo eclético, art déco e da arquitetura moderna amplia a discussão acerca de um discurso de arquitetura moderna que se mostra como a arquitetura dos novos tempos e a permanência de características de estilos anteriores.

Historiadores da arquitetura europeus ainda vão, ao longo dos anos 60, ver a arquitetura eclética como algo que não passa de um estilo que domina a superfície, sem ir a fundo na dinâmica da sociedade que se estabelecia: “A arte da construção cultiva uma pluralidade de opções estilísticas, que permanecem na superfície dos artefatos e se tornam muitas vezes uma simples decoração permutável.” (BENEVOLO, 2004, p. 87). Em fins dos anos 1970, a arquitetura eclética passa a ser vista como objeto específico de estudo dos historiadores da arte e da arquitetura no Brasil.<sup>42</sup> O livro *O ecletismo na Arquitetura Brasileira* é constituído de textos de estudiosos das mais diversas regiões do Brasil acerca do ecletismo. O ecletismo não vai aparecer agora como um estilo a ser superado, aparece já como um estilo do passado, representativo de uma época e que merece, em razão disto, ser estudado e preservado.

### 3.4.2 – A Comissão Construtora e o ecletismo em Belo Horizonte

O artigo sobre o ecletismo em Belo Horizonte no livro *O ecletismo na Arquitetura Brasileira* é de autoria de Heliana Angotti Salgueiro, uma das primeiras a escrever sobre o ecletismo na cidade de Belo Horizonte. A Construção Construtora e o

---

<sup>42</sup> Desde os anos 40 a história da arquitetura em Minas Gerais torna-se objeto de estudo do historiador e arquiteto Sylvio de Vasconcellos. Em seu texto *Contribuição para o Estudo da arquitetura Civil em Minas Gerais*, analisa as construções da Comissão Construtora sem se deixar levar pela defesa da arquitetura moderna a priori. Assim se refere ao Palacete Dantas, de autoria de Luiz Olivieri: *Falemos em palacetes e muitos ainda existem na capital para serem vistos e examinados. Passemos pela Praça da Liberdade e olhemos o Palacete Dantas na sua grande riqueza neorenascentista ou neorococó.* (LEMOS: 2004, p. 45) Entretanto, ainda não havia sido definida a noção de arquitetura eclética.

ecletismo como linguagem arquitetônica predominante são a tônica do texto. Para tanto, a autora mostra as diversas relações que aparecem na construção da cidade, a decisão pela mudança da capital, a escolha do terreno, o planejamento da construção, o papel central de Aarão Reis e as diversas características do estilo eclético na capital. Enumera as características dos edifícios públicos, das casas tipo, do neogótico, os palacetes-comércio, os prédios de esquina, o neocolonial. (SALGUEIRO, 1988). Nesse texto já se configura o que seria o seu trabalho de doutorado, *La casaque d'Arlequin*. (SALGUEIRO, 1997)

E a cidade de Belo Horizonte? Não se pretende retomar aqui as diversas discussões acerca dos planos de construção da capital e de todas as relações político-sociais que desencadearam a mudança da capital e sua transferência para o local onde se encontrava o Curral D'El Rei.

Vários foram os trabalhos que versaram sobre a transferência da capital para Belo Horizonte. Há os textos contemporâneos de atores nesse processo de construção da Nova Capital como o texto do engenheiro-chefe da Comissão Construtora, Aarão Reis, que demonstra a filiação positivista de suas idéias. Há também o trabalho de Abílio Barreto, destacando-se a obra *Belo Horizonte, Memória Histórica e Descritiva*, de 1936 (edição consultada de 1996), que acaba por se constituir mais como fonte documental do que como obra de análise (sem deixar de se observar que as escolhas do sujeito-historiador são essenciais na seleção de determinados acontecimentos ao deixar inúmeros outros de lado, construindo uma história oficial da cidade). Além desta, outras obras buscam enumerar os fatos importantes para a história da cidade. Já em momentos posteriores, análises críticas acerca da formação da cidade aparecem. Na década de 1960 aparece o trabalho de Roger Teulières, que analisa a constituição da cidade sob a perspectiva da geografia urbana, em *Belo Horizonte – Étude de géographie urbaine* (MAGALHÃES, 1989). Nos anos 1970 o trabalho que vai se destacar acerca da cidade é o de Michel Marie Le Ven, na linha da ciência política, no qual analisa as classes sociais e o poder político na formação espacial de Belo Horizonte (LE VEN, 1977). Nesse trabalho o que prevalece é o discurso social. Nos anos 1980 e 1990 predominam questões relativas ao imaginário e às questões simbólicas e de representação. No livro *BH Horizontes Históricos* os trabalhos caminham nessa direção (DUTRA, 1996), assim como as dissertações e teses que versam sobre a cidade naquele período. Outro trabalho que merece destaque é a Revista *Varia História* de novembro de 1997 com um dossiê sobre Belo Horizonte em virtude da comemoração de seu centenário.

É importante marcar a presença do Estado tentando organizar o espaço da capital desde o início, com a elaboração de um plano para a cidade. Mas fica clara também, a partir do estudo da dinâmica que a cidade adquire, a impossibilidade de se possuir o controle absoluto do espaço urbano, ao se refletir sobre as ações humanas determinantes na construção desse espaço. Não há projeto ou utopia que seja capaz de antecipar todas as ações humanas que venham a tomar corpo nas culturas ou nas cidades.

Passos diz que foi a concepção da capital enquanto destinada a uma evolução iniciada sob a marca de um planejamento racional, realizada pela Comissão Construtora, “que permitiu ou instituiu a imagem da cidade enquanto uma forma em metamorfose” (PASSOS, 1996, p. 293). Não é possível concordar com a afirmação de que a concepção do plano feita pela Comissão Construtora permitiu ou instituiu a imagem da cidade enquanto uma forma em metamorfose. A cidade traz, em sua existência, a questão da metamorfose. São os sujeitos, os atores, a população, o poder público que constroem e reconstroem a cidade cotidianamente, através do conflito, da luta por espaços e, poucas vezes, pelo consenso.

Há um capítulo dedicado ao arquiteto na tese de doutorado de Heliana Angotti Salgueiro que versa sobre a arquitetura da cidade no momento de construção da capital e a influência eclética nos primeiros anos de Belo Horizonte. O propósito da obra, segundo a autora seria “... fazer uma história da arte que fosse também uma história da cidade na qual a arquitetura se integra ao espaço urbano e às práticas culturais. Isto nos incita a inscrever a arquitetura em seu espaço humano.” (SALGUEIRO, 1997, p. 419, tradução da autora) Salgueiro, ao trabalhar com a história do urbanismo e da arquitetura em Belo Horizonte nos primeiros anos da capital, inscreve seu discurso em uma história cultural, particularmente a história cultural francesa. Analisa a forma em que se articulam a aparelhagem mental e a conjunção de práticas de engenheiro, de arquiteto e de mestres de obra engajados na construção de Belo Horizonte e como eles se inscrevem nas duas matrizes européias principais, francesa e italiana. Busca realizar um trabalho interdisciplinar comparativo, mostrando, por exemplo, como se deu a apropriação do trabalho de Haussmann em Belo Horizonte e marcando o lugar de Paris como capital cultural do século XIX: “A cultura urbana brasileira se nutriu de modelos franceses durante todo o século XIX” (SALGUEIRO, 1997, p. 09). É dentro desses princípios que a autora estuda a Comissão Construtora, de Aarão Reis a José de Magalhães, perscrutando a formação original de cada um dos atores e os usos dessas formações na construção da nova capital.

Em sua análise acerca das obras arquitetônicas de Olivieri na capital, revelam-se questões interessantes sobre o artista e sua participação no meio arquitetônico:

Em 1900 ele aparece como arquiteto-desenhista entre outros seis nomes em um recenseamento realizado em Belo Horizonte<sup>43</sup> Inventariou-se 25 construtores e um número igual de engenheiros ao lado de ateliers de escultura, de papel de parede e de um atelier de pintura decorativa pertencente ao alemão F. Steckel. Nós já analisamos os limites fluidos das profissões relacionadas à construção, o meio estava pouco institucionalizado e as competências múltiplas sobre o canteiro. (SALGUEIRO, 1997, p. 389)

Sobre a divisão existente nas funções no canteiro de obras, é interessante percebermos que nos Relatórios de Prefeito da cidade de Belo Horizonte analisados de fins do XIX até a década de 1930, não existiam arquitetos contratados em setores responsáveis pela fiscalização das obras na capital. Isso nos leva a concluir que o papel do arquiteto nas instâncias do poder público ainda não se encontrava bem definido.

A participação de Olivieri é vista a partir da relação com o meio, refletindo-se tanto quanto a influência que sua produção vai exercer na tipologia das casas ecléticas de Belo Horizonte em função da publicação do seu livro *O architecto moderno no Brasil*, quanto ao fato de sua vivência na cidade ter influenciado na elaboração de seu livro.

Um problema existente na análise de Salgueiro é que ela analisa a tipologia das obras do arquiteto existentes no livro com o mesmo olhar de quem estuda as análises das casas construídas na cidade, não fazendo distinção entre os projetos e os objetos efetivamente construídos. Compreende-se a dificuldade em se realizar tal comparação em razão do pequeno número de obras de Olivieri que foram preservadas no solo da cidade. No entanto, se compararmos os projetos das construções aprovadas para a construção da cidade com os projetos presentes no livro, a presença da planta da construção no terreno, no caso dos projetos aprovados, além de uma elaboração muito mais detalhada dos projetos, é o que marca a diferença entre os desenhos. Assim, na tese que se apresenta, optou-se por realizar uma análise do livro *O Architecto Moderno no Brasil* e, em outra parte deste capítulo, uma análise dos projetos apresentados para construção na cidade de Belo Horizonte.

---

<sup>43</sup> *Almanack da Cidade de Minas*. Org. Joaquim RAMOS DE LIMA, Imprensa Oficial do Estado de Minas Gerais, 1900.

### **3.5 – De modelos e construções: o livro *O Architecto Moderno no Brasil* de Luiz Olivieri.**

A obra de Olivieri *O Architecto moderno no Brasil* é interessante documento para compreendermos a circulação de modelos de casas e edifícios em Minas Gerais. De acordo com Heliana Angotti Salgueiro, a obra remete a um gênero “florescente depois de fins do século XIX, os compêndios de casas, que correspondem ao fenômeno cosmopolita da necessidade crescente dos habitantes da cidade.” (SALGUEIRO, 1997, p. 390, tradução da autora).

As imagens arquitetônicas presentes neste compêndio permitem-nos a reflexão sobre algumas questões como a relação do desenho arquitetônico com a forma dos objetos construídos, os modelos europeus e o significado destes modelos para os arquitetos e o público consumidor da arquitetura em Belo Horizonte.

O primeiro ponto a ser observado em relação a essa obra e que merece ser destacado como um ponto de diferença em relação a modelos como o Vignole, tal qual foi anteriormente tratado, é o fato de ter sido a obra de Olivieri publicada após 15 anos de atividades do arquiteto em Belo Horizonte, fora os anos anteriores dos quais não temos informações. É, pois, uma obra que não serve, para ele, de modelo, mas sim como retrato de uma experiência como arquiteto na cidade de Belo Horizonte, experiência a ser partilhada com outros arquitetos produtores de edificações ecléticas no Brasil.

Outro aspecto interessante trazido por essas imagens ecléticas refere-se às distintas apropriações nos diversos espaços urbanos brasileiros e latino-americanos que, no entanto, aqui não será tratado em função de não ser objeto da tese. A obra de Olivieri foi publicada em Turim, não se sabe muito bem qual o espaço de sua circulação, mas pode-se, a partir da existência desta obra, pensar sobre os modelos que circulavam na América Latina e que vieram a conformar de forma distinta cidades como Belo Horizonte, Montevideú, Buenos Aires, Rio de Janeiro, São Paulo, dentre outras. A reflexão deve ser feita tendo em mente a idéia de redes sociais de saberes, abordando o sujeito imigrante na cidade e a adaptação de modelos europeus à realidade

belorizontina, assim como a transformação do ser arquiteto Luiz Olivieri ao travar contato com outros seres e saberes.

A percepção da forma como se dava a circulação de modelos no meio arquitetônico é essencial para se refletir como se dava a conformação das obras e quais os valores estético-estilísticos presentes na execução efetiva das obras nos canteiros de obras. Refletindo sobre os estilos e o conceito de gosto, podemos perseguir o porquê da publicação de obra deste viés, um compêndio de edificações: seria para formar um público ou para mostrar modelos de construções para um público com um gosto já pré-existente? Pode-se concluir, pelo fato de a obra ter sido publicada já em momento posterior à existência de construções ecléticas, que a população já possuía o gosto eclético ou, ao menos, já tinha contato, em torno de 15 anos, com obras de arquitetura eclética.

Quais seriam os objetivos do autor ao publicar esta obra? Algumas pontuações são importantes para pensarmos sobre o impacto da obra na realidade da cidade. A obra, tendo em vista a já larga produção arquitetônica do autor na cidade de Belo Horizonte, aparece como o resultado de seu trabalho na cidade, mas com o objetivo de levar a outros arquitetos o seu saber constituído ao longo do tempo. A obra, mais do que uma obra a ter impacto profundo na própria cidade, como uma obra publicada para mostrar os projetos do arquiteto em Belo Horizonte, aparece como um livro a ser difundido em outros lugares do Brasil, sendo seu nome significativo dessa procura de difusão, *O architecto moderno do Brasil* e não somente o *architecto* de Belo Horizonte ou de Minas Gerais.

Outra consideração diz respeito aos interesses de Olivieri pelo desenho e por outras artes, interesses já pontuados no capítulo anterior. A obra possui um grande apuro estético, um grande cuidado na sua organização, cuidado reelaborado na configuração da segunda edição, ampliada com novas plantas, fruto de uma experiência de mais dez anos do arquiteto após a publicação da primeira edição.

Pelos dados presentes nos Relatórios de Prefeito pesquisados para a escrita desta tese no período de 1899 a 1937, período de vida de Olivieri, a década de 1910 é tratada como uma década problemática. Assim como não podemos deixar de constatar que os últimos 5 anos da década anterior o haviam sido em função dos problemas desencadeados pelo alto custo e endividamento do Estado de Minas Gerais no momento de construção da capital. Ao longo da década de 1910, a obra foi publicada em 1911, há

uma queda na construção de edificações privadas, como comprovado pela análise dos Relatórios de Prefeito. Ou seja, apesar de ter sido uma obra publicada possivelmente com o objetivo de servir como um livro de modelos para outros arquitetos, estes indícios nos levam a refletir sobre o impacto real de tal publicação na cidade de Belo Horizonte. Sintomaticamente, o exemplar da primeira edição que conseguimos fotografar e ao qual tivemos acesso encontra-se na Coleção de Obras Raras da Universidade Federal de Ouro Preto. Apesar da intenção aqui atribuída à obra, de fazer circular modelos que servissem para outros arquitetos, deve-se problematizar o uso dessa para efetivas construções feitas por outros arquitetos, por falta de dados objetivos que nos permitam conclusões sobre o impacto da obra na produção arquitetônica. Seria necessária uma análise detida sobre a produção arquitetônica eclética em Minas Gerais após a publicação da obra. Já a relação da referida obra com as construções de Olivieri é direta e efetiva. Há de se ressaltar a publicação de uma segunda edição em 1922, o que demonstra que a primeira edição havia se esgotado.

Ao se ter em mãos uma obra como *O Architecto Moderno no Brasil* e ao se observar na paisagem da cidade as obras efetivamente construídas por Olivieri, que permanecem ainda hoje na cidade, deve-se pensar sobre as obras construídas para uso residencial, ou residencial e comercial, e uso público, presentes em Belo Horizonte, e os modelos existentes no referido livro, de sua autoria, elaborando uma reflexão acerca da presença destas no solo da cidade ao longo do tempo. Dentro de uma perspectiva analítica se pretende, em um primeiro momento, o estudo dos modelos, refletindo sobre a linguagem própria dos modelos de objetos arquitetônicos em um meio como o livro e a relação deste com a possível materialidade de sua existência no espaço físico da cidade. O primeiro passo para a existência desta materialidade é o projeto aprovado para construção na cidade. Como somente algumas obras foram preservadas, não é possível analisar a materialidade efetiva de todas as obras aprovadas. No quarto capítulo, a análise será feita a partir da existência material destas obras na cidade, especialmente as que se mantiveram em solo urbano como patrimônio da cidade de Belo Horizonte

A publicação do livro foi anunciada em jornais, como percebe-se no trecho a seguir:

Está prestes a subir do preço a obra com o título acima, única no gênero, no Brasil. É uma obra de grande utilidade para os srs. Architectos e Constructores. Nesta obra, que está sendo confeccionada

figuram muitos edifícios públicos e particulares, obedecendo os regulamentos de construções em vigor.  
O autor desta obra é o sr. Luiz Olivieri, conhecido e laureado architecto. (A GAZETA, 28 set. 1914)

Apesar de a reportagem ser de 1914, a obra foi publicada, de acordo com o que consta na edição, em 1911. Alguns anos mais tarde, a obra terá uma segunda edição, que também será anunciada em jornal:

Já está à venda a 2º edição augmentada e melhorada desta útil obra, para os srs. Engenheiros, architectos e constructores em geral.  
Projetos de templos, hospitaes, escolas, fóruns, câmaras municipaes, matadouros, palacetes, villas, vivendas em geral.  
Obra indispensável nas Bibliothecas das câmaras municipaes. PREÇO 35\$000  
Encontra-se á venda em todas as livrarias, ou com o autor, Luiz Olivieri, av. Affonso Penna, 360. Bello Horizonte. (A GAZETA, 8 jun. 1923)

O fato de ter sido feita uma segunda edição demonstra que a obra teve a sua primeira edição esgotada, nos oferecendo indícios de que foi obra bastante procurada por profissionais relacionados à área, mas devemos ter cuidado em fazer observações absolutas pois, como mostra a reportagem anterior, em 1914 ainda existiam exemplares da obra a serem vendidos. Desta segunda edição encontra-se, hoje, um exemplar na Escola de Arquitetura da Universidade Federal de Minas Gerais.

### **3.5.1 – Compêndios, modelos para arquitetos: as duas edições da obra *O Architecto Moderno no Brasil*.**

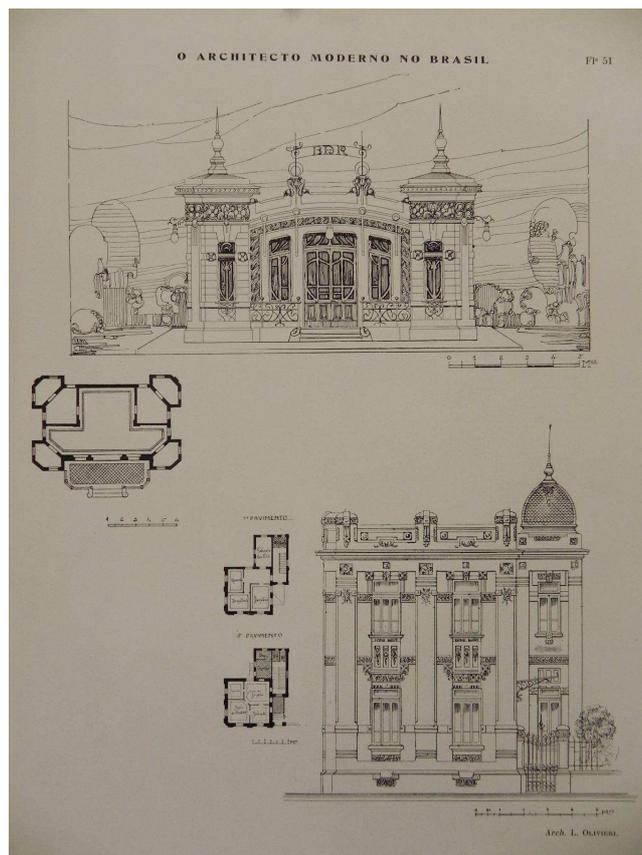


Figura 27 – O Architecto Moderno no Brasil. 2ª edição. Folha 51.

Integrante do título da obra, a palavra moderno merece ser ponto de reflexão, compreendendo-se o que se entendia por moderno em arquitetura naquele momento. A noção de moderno existente ali não é a mesma existente no que posteriormente convencionou-se chamar de arquitetura moderna, como algo completamente novo, libertado de modelos pré-existentes, a ruptura presente na arquitetura moderna. Se retornarmos à noção de moderno de Le Goff (1984), percebemos moderno não como algo completamente inovador, mas como algo que deve possuir uma relação com o antigo. Nessa constatação podemos encontrar a chave para a compreensão do que vem a ser moderno para um arquiteto como Luiz Olivieri e a diferença em relação ao que vem a ser moderno para um arquiteto do que convencionalmente se estabeleceu como arquitetura moderna.

Apesar de Le Goff ter feito essa reflexão sobre o termo moderno referindo-se à própria ideia de idade moderna, é de fundamental importância resgatarmos a polissemia deste termo dentro do próprio meio arquitetônico em distintas temporalidades. No entanto, apesar do recurso discursivo aqui utilizado para mostrar como o ecletismo na obra de Olivieri guarda a relação com modelos passadistas, não há como negar que o

moderno traz já, em si, a ideia de algo novo. Olivieri desejava, naquela obra, trazer esse viés moderno para a sua produção. No entanto, este moderno referia-se não a algo produzido aqui no Brasil, com características nacionais, mas a um moderno trazido de outras terras, um moderno europeu, civilizado, transformador de hábitos e costumes no próprio morar. E assim como Olivieri atravessou os mares, as ideias também o fizeram. Em Minas Gerais, os exemplos de arquitetura neoclássica são escassos e a relação do neoclássico com o passado monumental de grandes civilizações é direta. No ecletismo, os usos de novos materiais e a liberdade de mistura de estilos de outros tempos e espaços possibilitam uma clara tensão entre o antigo e o novo.

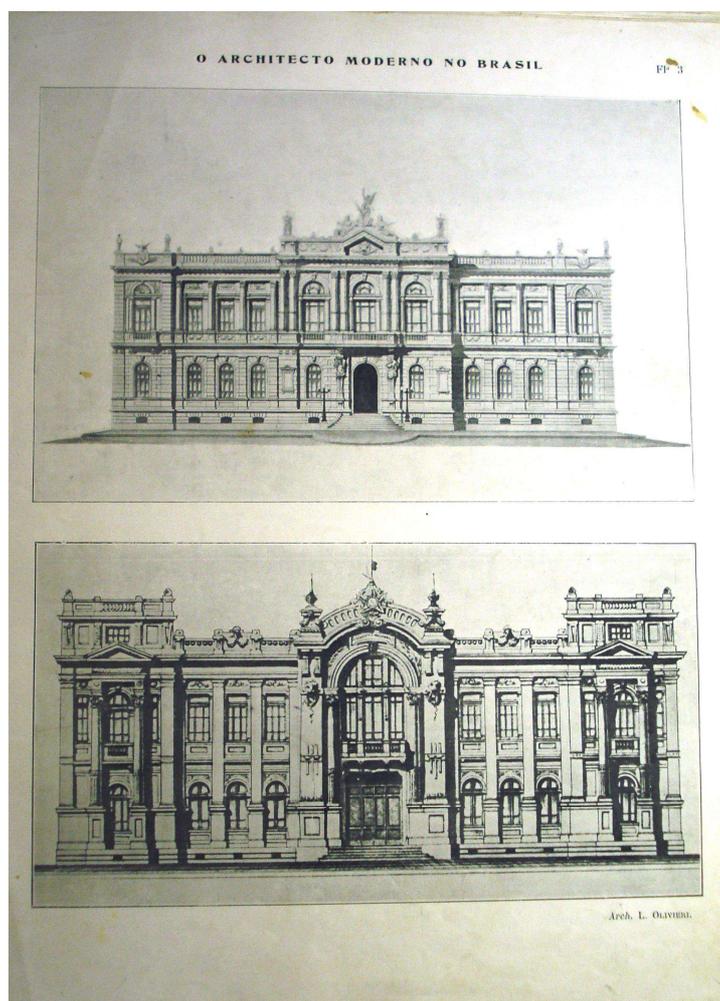


FIGURA 28 – O Architecto Moderno no Brasil. 1ª edição. Folha 03.

De acordo com Heliana Angotti Salgueiro, “A palavra moderno pode ter aqui um duplo significado: de um lado “ser de seu tempo”, de outro pode referir-se a Modern Style, L’Art Nouveau Italien, que inspira grande parte dos desenhos...” (SALGUEIRO, 1998, p. 389, tradução da autora). Moderno pode se referir àquilo que é novo, recente,

conforme o verbete constante no Dicionário da Língua portuguesa de autoria de Antonio Moraes Silva de 1789, largamente difundido no Brasil ao longo do século XIX. Essa contemporaneidade, de pertencimento ao tempo recente, era buscada pelos arquitetos do Modern Style do século XIX. No referido dicionário, é de interesse focar na palavra *modernice*, uma crítica ao próprio moderno, assim definida: “uso moderno: diz-se à má parte para significar, que se adoptou a coisa em razão da novidade; ou que por nova não merece a atenção, que tenha as aprovadas pelo decurso dos annos.” (MORAES, 1922, segundo volume, p. 308), ou seja, na discussão do moderno já existe uma crítica à própria utilização do moderno de forma acrítica. Se a crítica cabe, em palavras derivadas, à palavra moderno, na obra ela é utilizada de uma forma positiva, mostrando esta nova arquitetura, em um estilo cujas construções faziam parte da realidade de arquitetos e habitantes da cidade de Belo Horizonte.

O adjetivo moderno facilmente se confundiria com o adjetivo civilizado. Afinal, Belo Horizonte não era portadora de um lado moderno qualquer, o moderno aqui pretendido era o modelo civilizado, europeu. Presente tempos depois na fala de Jeanne Milde<sup>44</sup>, já na década de 1990, quando diz que havia saído de uma terra onde já estava tudo pronto (Bruxelas) para outra terra onde havia tudo por fazer (Belo Horizonte): “Pensei bem e cheguei à conclusão de que na Europa já estava tudo feito. Não podia dispensar uma oportunidade de ir para um lugar onde estava tudo por fazer.”<sup>45</sup> (ESTADO DE MINAS apud RODRIGUES, 2003, p. 21) Jeanne Milde chega a Belo Horizonte mais de 30 anos depois de Olivieri, em 1929, e a ideia de civilização em construção é marcante em sua fala sobre as diferenças entre continentes.

A obra *O Architecto Moderno no Brasil* é interessante documento para compreendermos a circulação de modelos de casas e edifícios em Minas Gerais. De acordo com Heliana Angotti Salgueiro, a obra “remete a um gênero florescente depois de fins do século XIX, os compêndios de casas, que correspondem ao fenômeno cosmopolita da necessidade crescente dos habitantes da cidade.” (SALGUEIRO, 1997, p. 390, tradução da autora).

---

<sup>44</sup> Jeanne Louise Milde, escultora belga, nasceu em Bruxelas em 1900 e veio como integrante da Missão Pedagógica Europeia, chegando a Belo Horizonte no ano de 1929 e aqui fixando-se. Teve importante atuação no meio artístico da capital nos anos subsequentes e atuou como professora de artes na Escola de Aperfeiçoamento e posteriormente no Instituto de Educação de Minas Gerais. A sua trajetória profissional foi objeto da minha dissertação de mestrado intitulada *Eu sonhava viajar sem saber aonde ia... Entre Bruxelas e Belo Horizonte: itinerários da escultora Jeanne Louise Milde*, defendida no Departamento de História da UFMG e posteriormente publicada com o título *Entre Bruxelas e Belo Horizonte: itinerários da escultora Jeanne Louise Milde* pela Editora C/Arte.

<sup>45</sup> ESTADO DE MINAS. Feminino, 23 novembro 1997, p. 09.

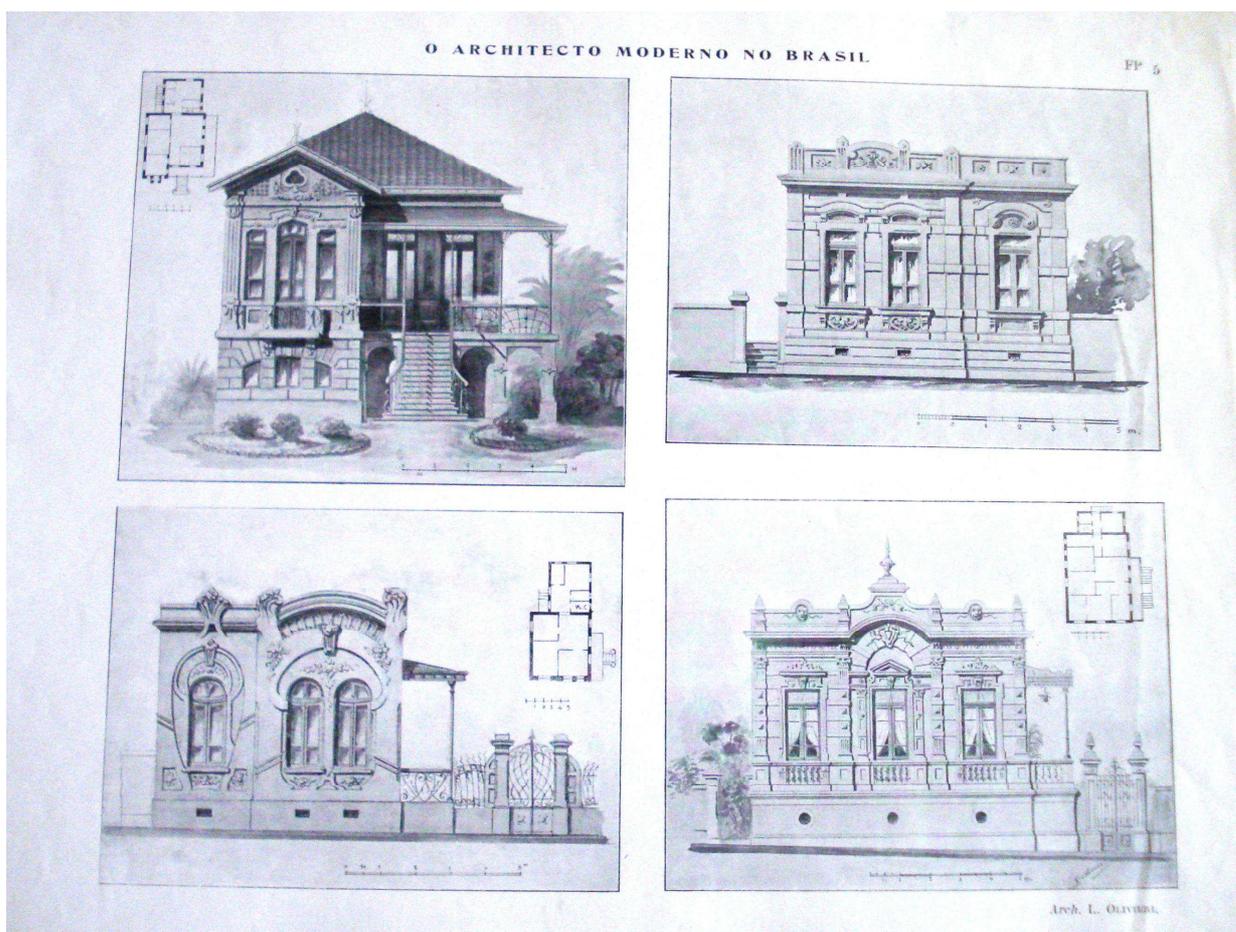


FIGURA 29 – O Architecto Moderno no Brasil. 1ª edição. Folha 05.

Na primeira edição consultada, a princípio constituída de 40 lâminas com projetos, faltam as folhas de número 01, 02, 14, 18, 20 e 21. É um compêndio de casas, com 91 desenhos de fachadas, 29 dos quais acompanhados de pequenas plantas pouco detalhadas. Foi publicado em Turim no ano de 1911, com os breves textos que possui em português, mostrando ser um livro a ser difundido no Brasil. A obra é constituída de projetos de edifícios de uso público, como casas de comércio, escolas, mercado, edificações de 1, 2 e 3 andares. Existem projetos de casas de frente de rua, muito usuais em Belo Horizonte, casas recuadas com jardins e edificações mistas.

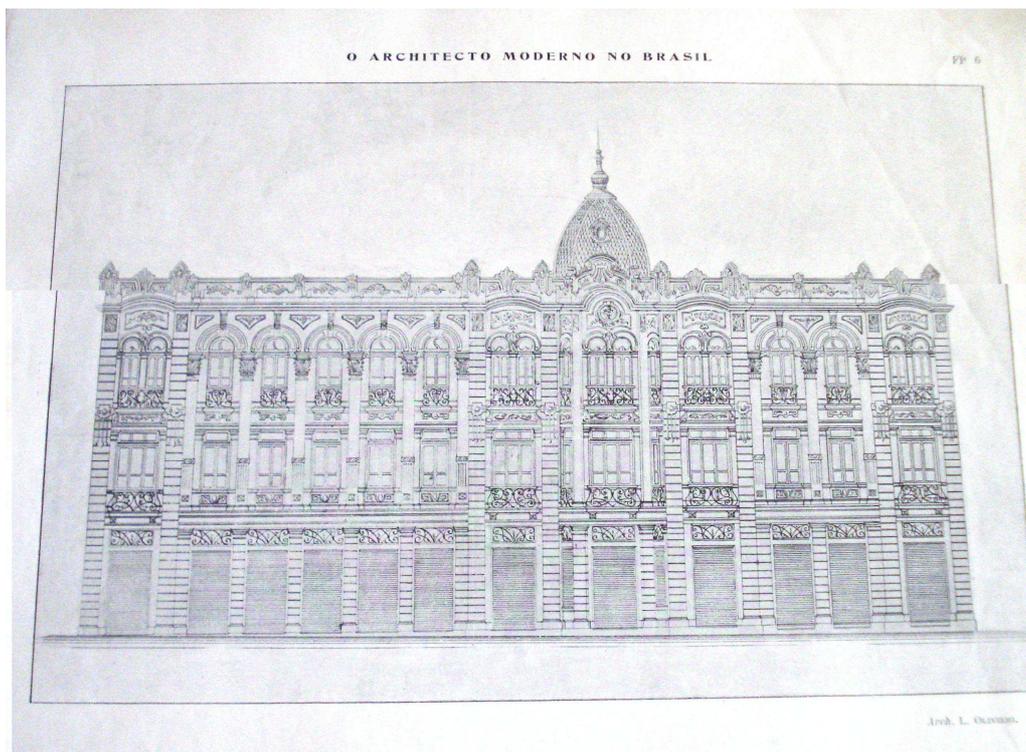


FIGURA 30 – O Architecto Moderno no Brasil. 1ª edição. Folha 06.

Houve, com a publicação em 1922 da segunda edição, modificações na obra. É fundamental percebermos que a existência de uma segunda edição indica que tal obra teve uma boa recepção no mercado editorial daquele momento, sem nos esquecermos que os dados efetivos sobre a circulação da obra em Belo Horizonte não são facilmente palpáveis.

A segunda edição foi aumentada e possui algumas modificações em relação à primeira. Algumas observações acerca do estado de conservação dos livros tornam-se necessárias. Como já foi frisado, na primeira edição consultada faltam algumas páginas e ela é finalizada na folha de número 40. Por não encontrarmos outro exemplar da primeira edição, não sabemos ao certo se a edição possuía somente 40 páginas ou se páginas posteriores à 40 desapareceram. Como são esses os elementos que possuímos, vamos trabalhar realizando uma análise comparativa entre as obras a partir dos vestígios que permaneceram.



FIGURA 31 – Capas das duas edições do livro de Olivieri. À esquerda a capa da primeira edição, de 1911, e à direita a capa da segunda edição, de 1922.

A capa das edições (FIG. 31) é bastante distinta. A da primeira edição é em cor sépia, sem nenhuma imagem e a segunda edição possui a capa de cor vermelha, com a imagem de um dos projetos de fachada. Houve o acréscimo das premiações em Roma e Florença de uma edição à outra, como podemos perceber pelas imagens das duas capas.

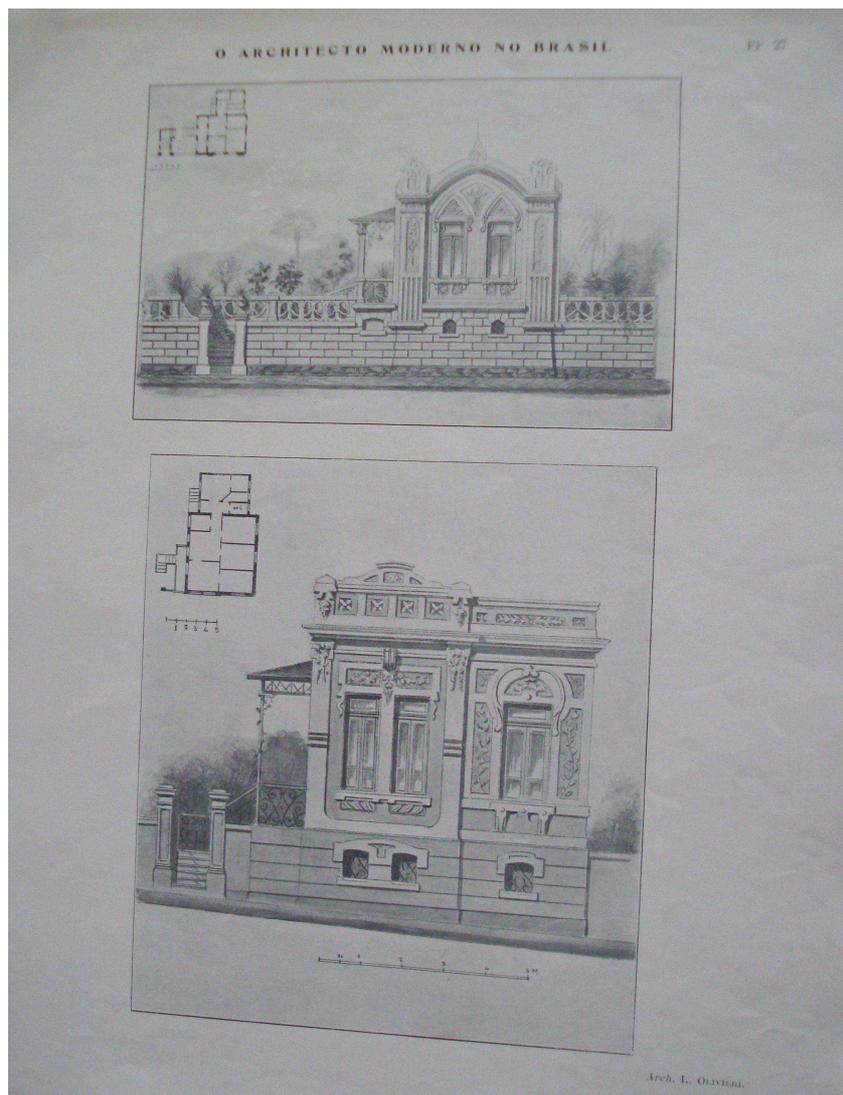


FIGURA 32 – O Architecto Moderno no Brasil. 1ª edição. Folha 27.

Na segunda edição constam 58 folhas com projetos, sendo que a ordem de disposição das plantas comuns às duas edições não é a mesma entre as duas edições. O aspecto que mais chama a atenção é a presença, na segunda edição, de projetos de igrejas e de um projeto de matadouro. São 5 projetos de igrejas e também algumas entradas de cemitério. (FIGURAS 35, 36 e 37). O único projeto em estilo neogótico é o da folha 28 e refere-se a uma igreja. Outro aspecto interessante foi o acréscimo de um projeto de um bar (FIG. 27), que não existe no volume consultado da primeira edição. Pode-se ler o acréscimo deste projeto como uma adaptação da obra de Olivieri às demandas da cidade, pois grande era a presença de bares e cafés em Belo Horizonte (DUTRA, 1996)

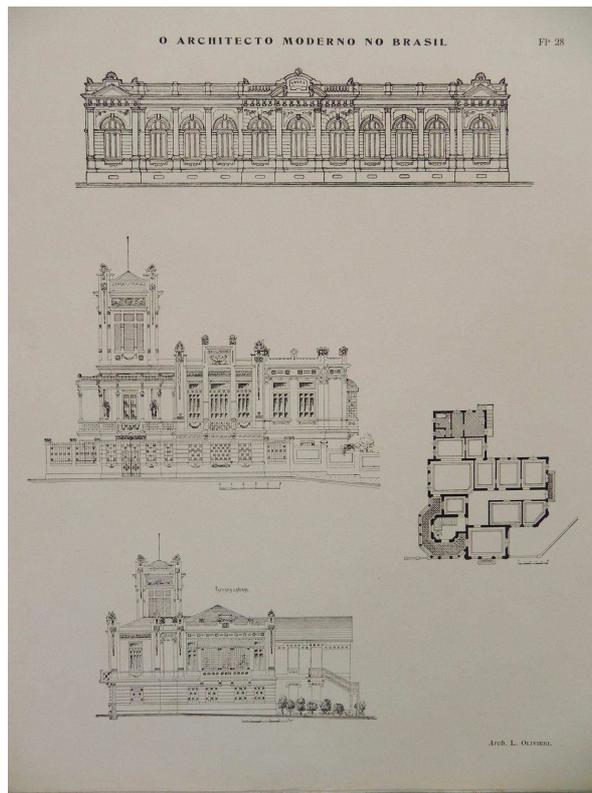


FIGURA 33: O Architecto Moderno no Brasil. 2ª edição. Folha 28

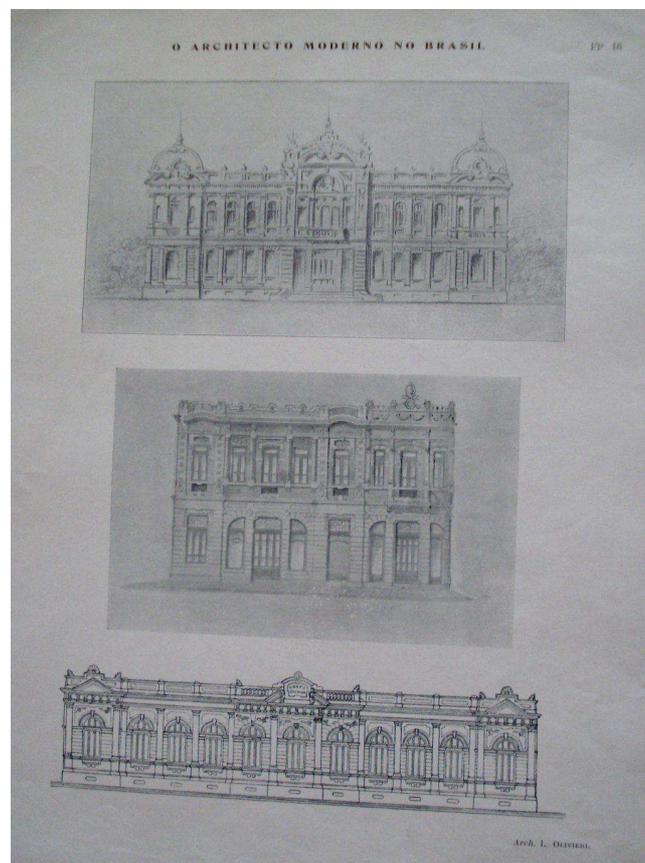


FIGURA 34: O Architecto Moderno no Brasil. 1ª edição. Folha 16

Da primeira edição para a segunda foram totalmente suprimidas as folhas de número 06 (FIG. 30) e 27 (FIG. 32). Outras foram modificadas, como podemos constatar a partir das folhas de número 16, primeira edição (FIG. 34), e de número 28, segunda edição (FIG. 33). Trata-se de interessante projeto de grupo escolar de um pavimento que foi mantido na segunda edição.

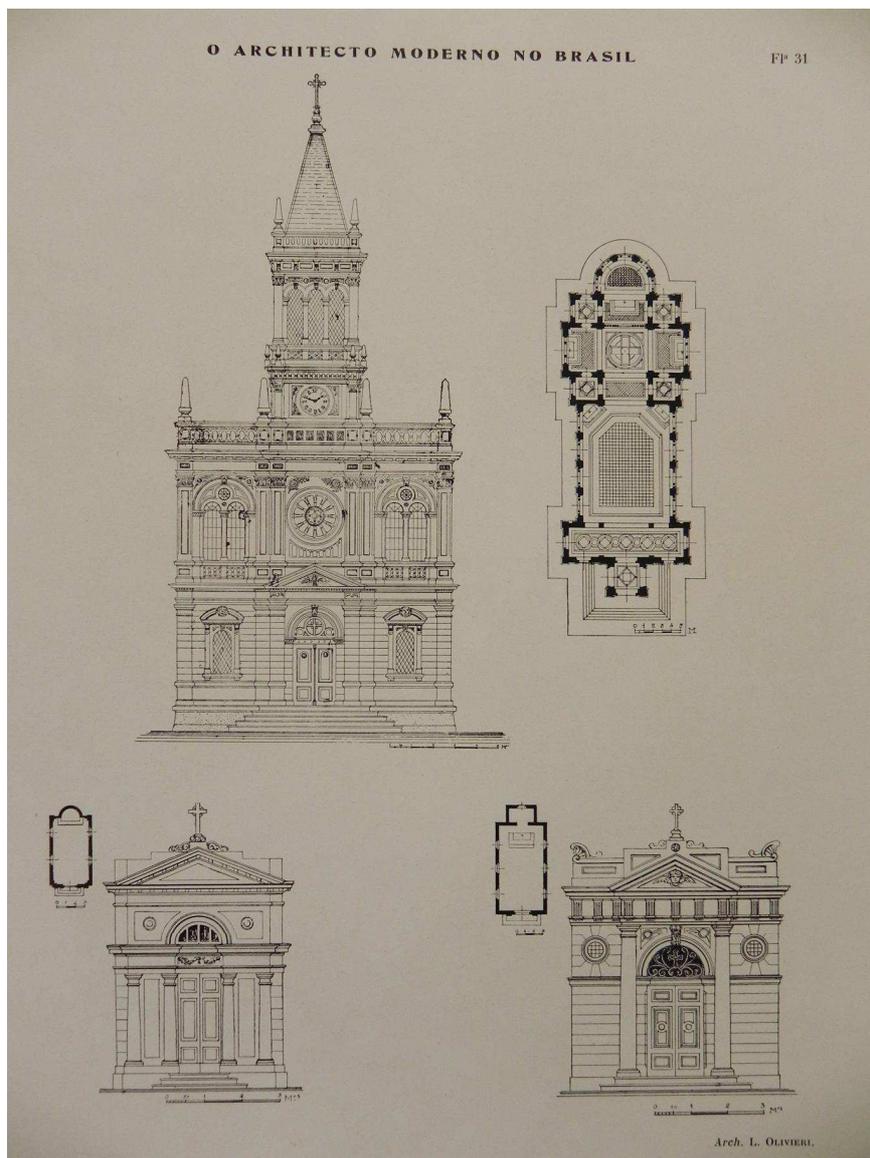


FIGURA 35: O Architecto Moderno no Brasil. 2ª edição. Folha 31

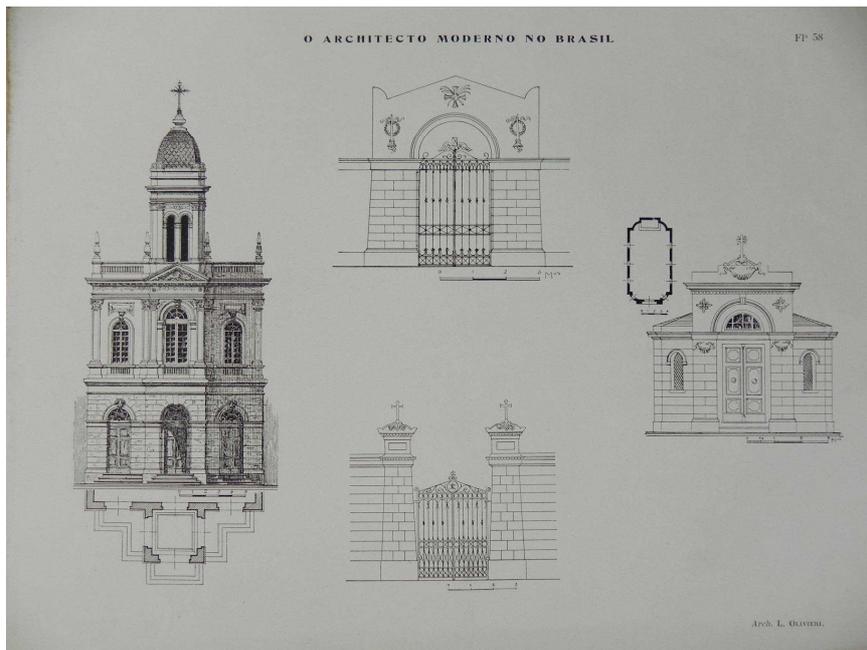


FIGURA 36: O Architecto Moderno no Brasil. 2ª edição. Folha 58

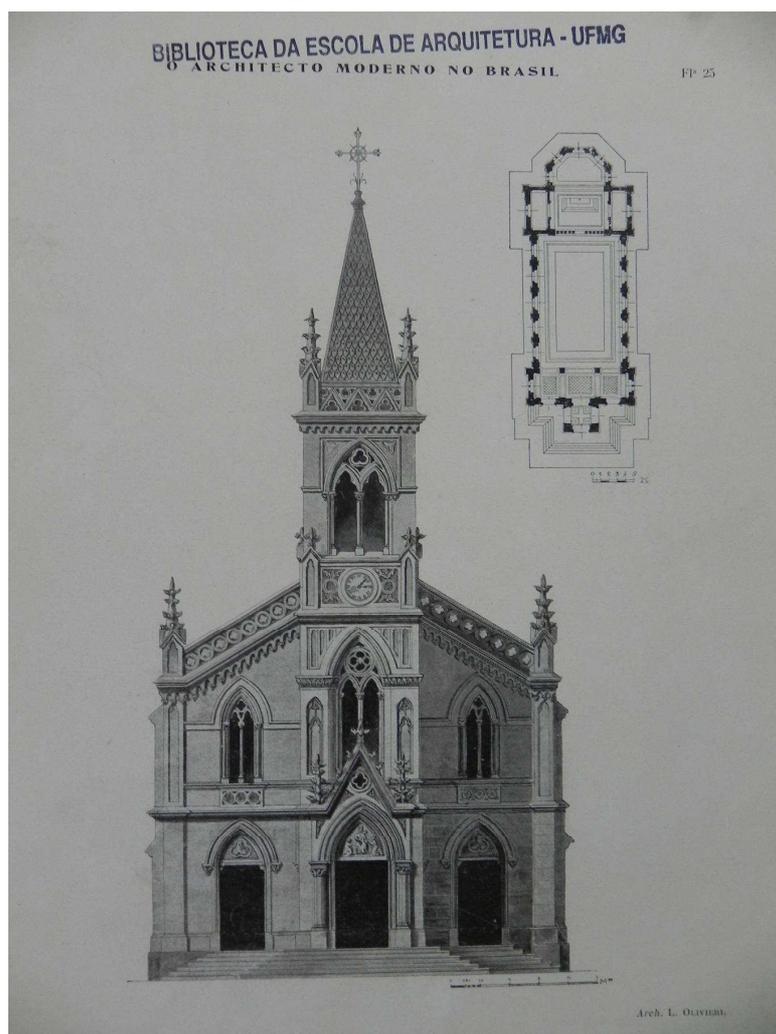


FIGURA 37 O Architecto Moderno no Brasil. 2ª edição. Folha 25

Podemos perceber nas obras reproduzidas a aproximação entre os desenhos e as construções efetivas da cidade. A presença da volumetria neoclássica é marcante, assim como é marcante a presença dos elementos decorativos ecléticos. Olivieri formou-se em Florença, trazendo para Belo Horizonte as referências estilísticas e construtivas de sua terra natal. Além disso, encontrou uma cidade em construção, ambiente propício para desenvolver suas obras.

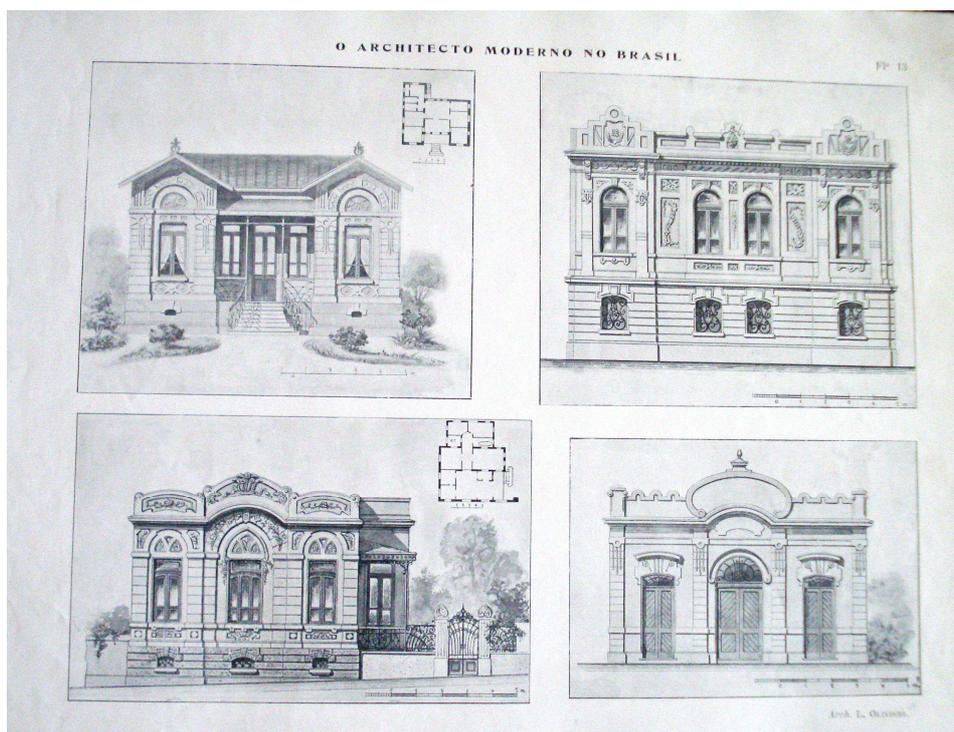


FIGURA 38: O Architecto Moderno no Brasil. 1ª edição. Folha 13

A partir da folha 40 da primeira edição, publicada na folha 17 da segunda edição (FIG. 39), podemos perceber a aproximação entre os projetos de Olivieri para o livro e os projetos de casas tipo presentes no MHAB. (FIG. 03)

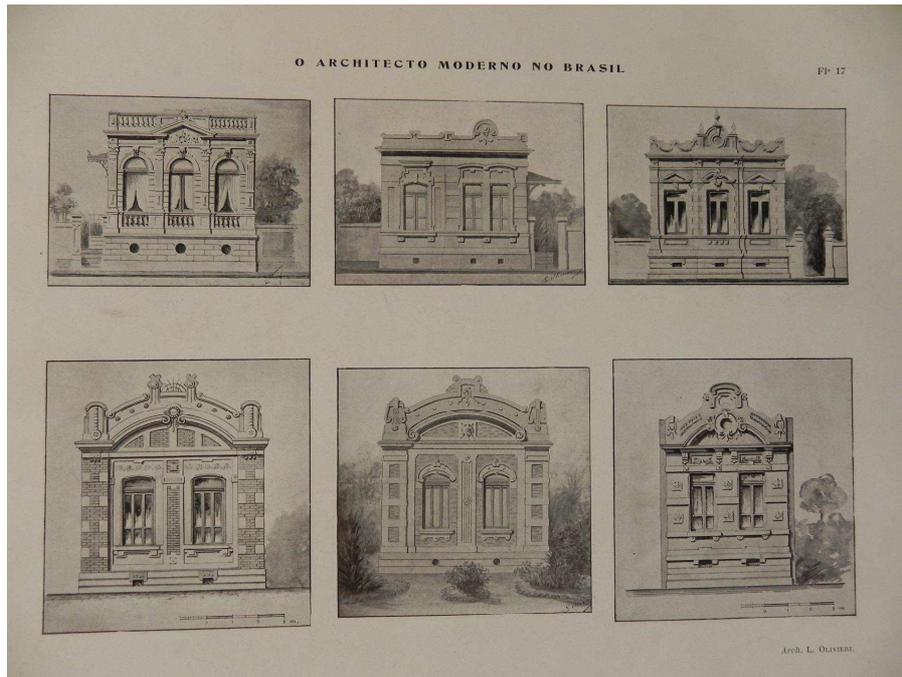


FIGURA 39: O Architecto Moderno no Brasil. 2ª edição. Folha 17

Outro projeto inexistente na primeira edição, que é acrescentado na segunda, é o projeto de um teatro (FIG. 40), no qual consta uma planta com os locais determinados para o palco, a plateia, os camarotes, a galeria, o Hall de Espera, o local da orquestra e a cabina.

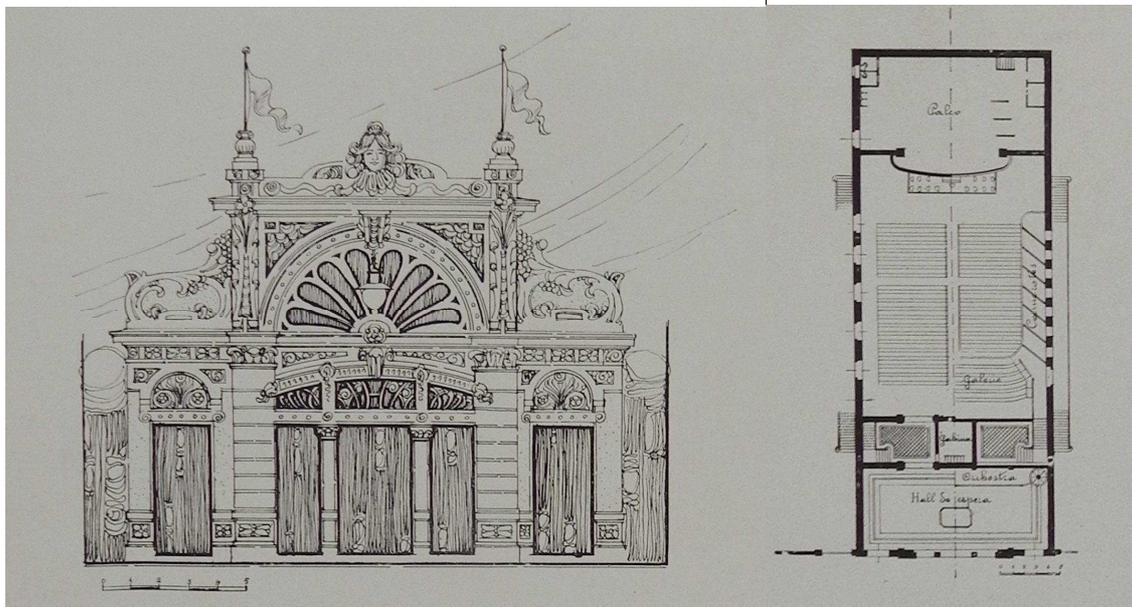


FIGURA 40: O Architecto Moderno no Brasil. 2ª edição. Folha 57

Assim, a obra de Olivieri *O Architecto Moderno no Brasil* é interessante documento que trata da forma como um arquiteto em Belo Horizonte no século XX,

trouxe referências européias ressignificando-as em outro local, com outras gentes, sem deixar de ressaltar o grande valor que era dado às ideias e produtos provenientes do outro lado do Atlântico, da Europa.

### **3.5.2 – Os projetos das construções efetivas na capital**

Ao todo, ao longo de mais de 40 anos de vida na capital de Minas Gerais, Olivieri produziu mais de 400 obras privadas. De acordo com pesquisa coordenada por Carlos Noronha sobre a arquitetura privada na capital, de autoria de Luiz Olivieri foram catalogadas 417 obras. A grande maioria eram projetos de 1 pavimento, alguns de 2 pavimentos, poucos com 3 pavimentos e 1 com 4 pavimentos. As construções encontravam-se espalhados por grande parte da zona urbana da cidade, com algumas na zona suburbana.

Analisamos 59 projetos e plantas de edificações, de autoria de Olivieri, que atualmente constam no arquivo da Prefeitura de Belo Horizonte. Devido ao grande número de projetos, conforme levantado em pesquisa coordenada por Carlos Roberto Noronha, optou-se por analisar os projetos por ano de produção, com exceção das construções de 1897, ano de que analisamos um maior número de obras. As plantas foram escolhidas para demonstrar a grande variedade de tipos que foram projetados pelo arquiteto.

As construções das casas residenciais ocupavam uma pequena parcela do terreno, tendo em vista serem os lotes amplos. O mesmo não ocorria com construções de indústrias ou com construções na região comercial como o Banco Hipotecário, localizado na Praça 7.

Neste subcapítulo objetiva-se analisar tanto o desenho das fachadas, quanto a dimensão e a divisão do espaço interno de algumas dessas construções. Sobre o espaço interno, nos valeremos de estudos realizados por pesquisadores que refletiram sobre as mudanças nas divisões internas no momento em que se estabeleceu a denominada casa burguesa. No final do século XIX, surgem novas divisões inexistentes nas moradias anteriores, como as dependências de empregada e o escritório para o chefe de família.

As construções se constituem de edificações residenciais, edificações comerciais, mercados, teatros, hotéis, escolas, igrejas, prédios institucionais públicos.

Consideraremos também o número de pavimentos existentes e abordaremos os conjuntos que se assemelham, observando, também, as diferenças existentes.

As casas de 1897 eram estabelecidas a partir das chamadas casas-tipo, das quais não restam plantas-modelos originais por questões já tratadas no capítulo 2. As construções de 1897 possuem aprovação da CCNC. Foi grande o número de construções daquele ano que se situavam à Avenida Liberdade. Podemos perceber, pelo projeto e planta das FIGURAS 41 e 42, que as construções nesta avenida, importante via de ligação entre a Praça da República, atualmente Afonso Arinos, e a Praça da Liberdade, eram efetivamente das mais suntuosas da capital. Como foi tratado no capítulo 2, as residências dos secretários situavam-se à avenida Liberdade.

O projeto de fachada da construção da Avenida Liberdade, atual Avenida João Pinheiro, reproduzida aqui na FIGURA 41, é rica em detalhes decorativos, possui pináculos, decorações em formas de guirlandas e conchas, algumas efígies, gradil superior nas portas frontais, sendo extremamente rebuscada. Possui em sua parte superior a data de sua construção, 1897.



FIGURA 41 – Detalhe de projeto de Luiz Olivieri referente à construção erigida na Avenida Liberdade no ano de 1897. Lotes 08 e 09, quadra 28, Seção 05. Acervo: APCBH. Foto: NORONHA, Carlos Roberto. Pesquisa de projetos de arquitetura na área central de Belo Horizonte.

Outras construções nesse mesmo estilo, possuem detalhes dos projetos aqui reproduzidos nas FIGURAS 42 e 43. A figura 42 reproduz as plantas da edificação, sendo o primeiro pavimento destinado a negócio. No segundo andar, escadaria de acesso pela esquerda, a casa é dividida em sala de visita, dois quartos, um dormitório, sala de jantar, w.c., cozinha e despensa, com portão lateral à esquerda. Esta será a divisão adotada em grande parte das casas aqui analisadas que terão como divisão a sala, o quarto, cozinha, despensa e banheiro.

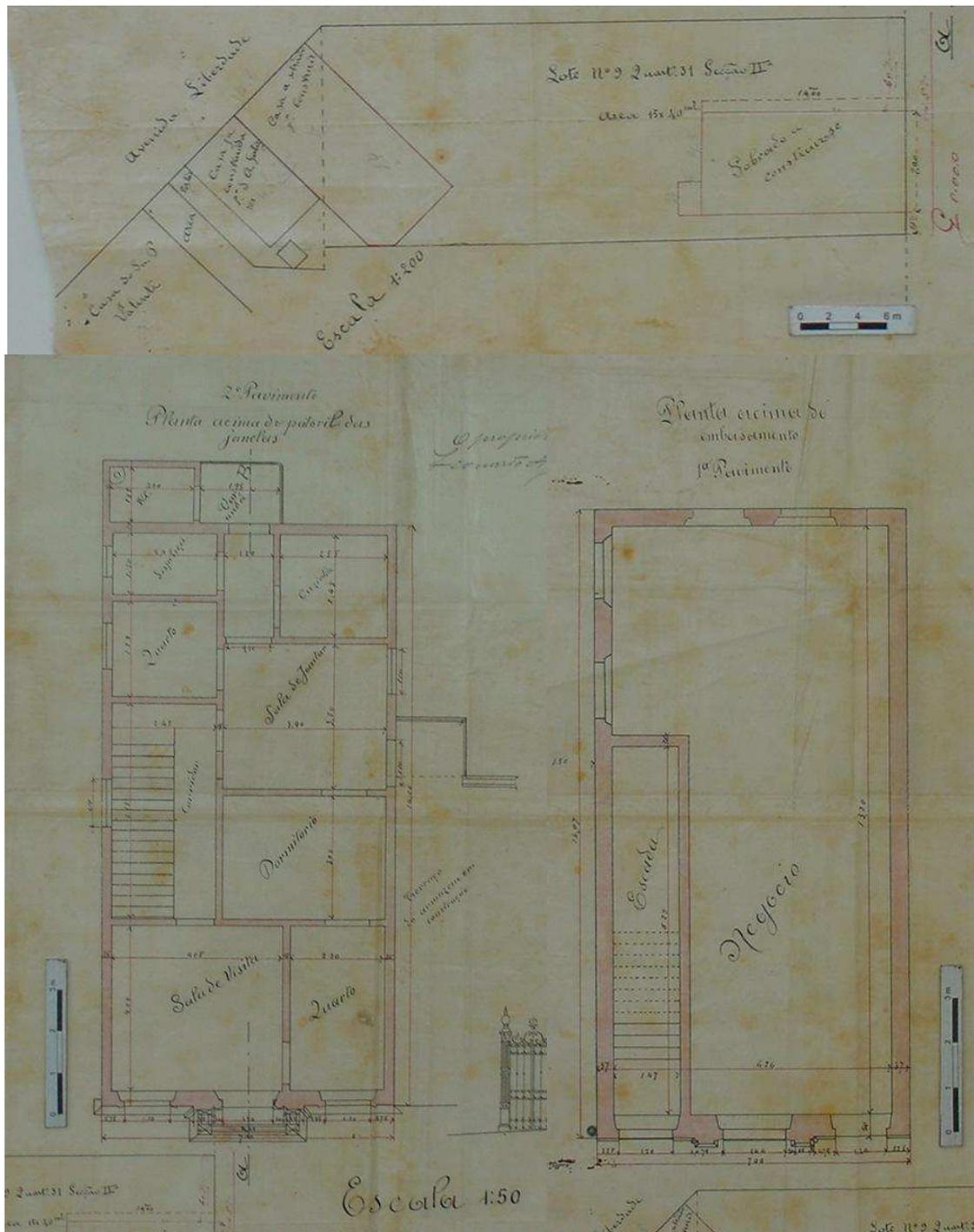


FIGURA 42 – Plantas do projeto de Luiz Olivieri referentes à construção erigida na Avenida Liberdade no ano de 1897. Lote 19, Quadra 19, Seção 04. Acervo: APCBH. Foto: NORONHA, Carlos Roberto. Pesquisa de projetos de arquitetura na área central de Belo Horizonte.



FIGURA 43 – Detalhe do projeto de Luiz Olivieri referente à construção erigida na Avenida Liberdade no ano de 1897. Lote 19, Quadra 24, Seção 04. Acervo: APCBH. Foto: NORONHA, Carlos Roberto. Pesquisa de projetos de arquitetura na área central de Belo Horizonte.

Havia um número razoável de casas de dois pavimentos, construídas inicialmente para comerciantes que habitavam a parte superior e lidavam com o comércio na parte inferior das habitações. No entanto, existiam também várias casas de um piso nas quais existia um cômodo destinado a negócio, na parte frontal da casa, com entrada independente, sendo o restante da construção destinado à habitação do comerciante e de sua família. A entrada para a residência dava-se pela lateral, onde normalmente encontrava-se uma varanda e a porta que dava acesso para a sala de visitas. (FIGURA 46)

Em algumas construções, na fachada principal encontrava-se a entrada para o comércio e ao lado, com janela se abrindo para a fachada principal, encontrava-se o quarto ou a sala. A cozinha, a despensa e o banheiro ficavam nos fundos.

Na planta da casa da FIGURA 44 percebe-se que já havia um cômodo destinado à “creada”, o que vai se tornar usual ao longo do século XX nas cidades brasileiras, tanto nas casas quanto nas construções de prédios de apartamentos.

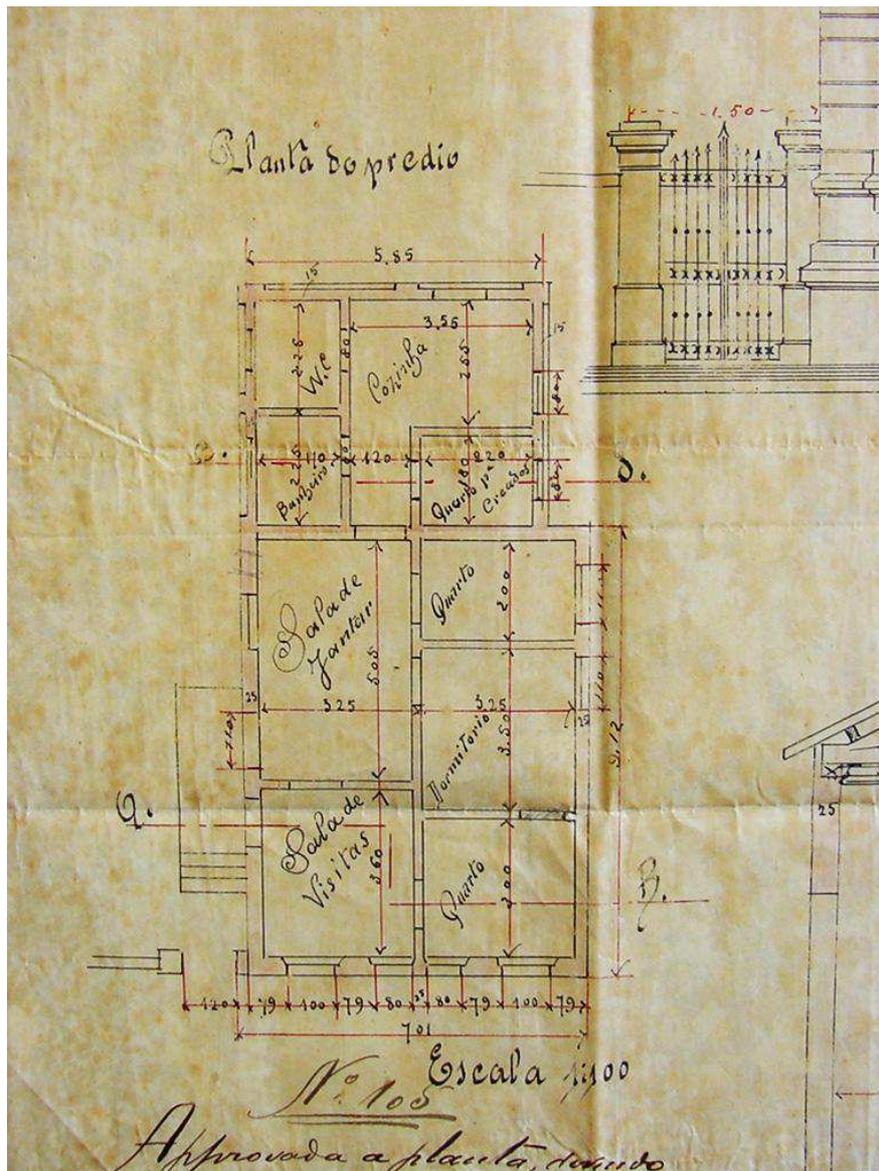


FIGURA 44 – Planta do projeto de Luiz Olivieri referente à construção erigida na Rua Tupis no ano de 1897. Lote 21, Quadra 26.

Acervo: APCBH. Foto: NORONHA, Carlos Roberto. Pesquisa de projetos de arquitetura na área central de Belo Horizonte.

A casa da FIGURA 45, situada à rua Tupis e cuja construção é datada de 1924, é uma das que possui jardim frontal, com recuo frontal,. Sua divisão interna consta com sala de visitas, dormitório, 2 quartos, sala de jantar, cozinha, w.c. e despensa. O seu lote possui pequena parte de face para a rua e largo terreno nos fundos.

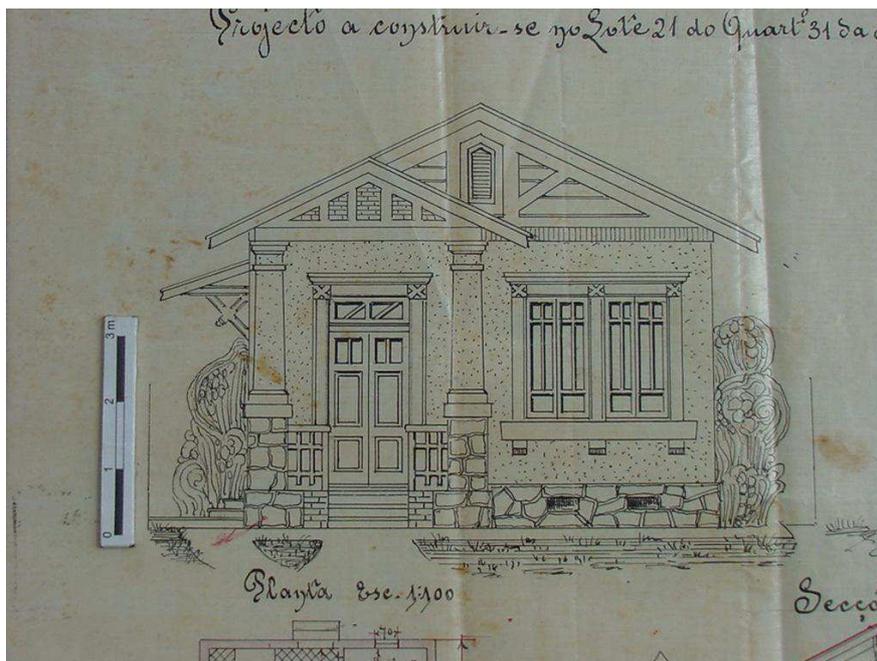


FIGURA 45 – Detalhe do projeto de Luiz Olivieri referente à construção erigida na Rua Tupis no ano de 1897. Lote 21, Quadra 31.

Acervo: APCBH. Foto: NORONHA, Carlos Roberto. Pesquisa de projetos de arquitetura na área central de Belo Horizonte.

É interessante a aproximação feita por Menegotto, em relação à cultura imigrante e a ideia de casa urbana no Brasil:

O fato é que, além de qualificar a mão-de-obra posta à disposição da sociedade, a cultura do imigrante europeu também foi decisiva na referida mudança de feição na implantação da casa urbana no Brasil. Desse modo, mesmo que a fachada principal fosse mantida no alinhamento da rua, herança da colonização portuguesa, a edificação começava a ter, a partir de meados do Oitocentos, recuo em um dos lados pelo menos. Por meio do afastamento, dava-se o acesso principal da moradia. A outra lateral, ou permanecia junto à divisa, ou também recuava. (MENEGOTTO, 2011, p. 71)

Dessa forma, percebemos que essa solução de entrada lateral para as casas, tão largamente utilizada por Olivieri e pelos arquitetos contemporâneos a ele, é herança do imigrante europeu do século XIX, embora a marca da arquitetura colonial portuguesa tenha permanecido no momento inicial da edificação eclética urbana no Brasil, na segunda metade do século XIX, com a fachada principal alinhada para a rua.

No período colonial,

A iluminação e ventilação dos espaços internos da habitação, no período colonial, eram realizadas por apenas dois planos de fachadas: o frontal à via pública e aquele que se voltava ao pátio de fundos. O setor central da planta, onde se localizavam os dormitórios (alcovas)

ficavam sem aberturas para o exterior. É sob essa forma de distribuição programática geral que a casa térrea e o sobrado representavam os dois tipos edifícios encontrados no núcleo urbano dos períodos colonial e imperial. No sobrado, o andar superior era destinado à residência e o inferior, ou a alguma forma de comércio, ou aos aposentos dos escravos e à guarda de animais. (MENEGOTTO, 2011, p. 72)

Assim, as residências mistas, com usos residencial e comercial, eram costume já nos períodos anteriores.

O recuo lateral implantado na passagem do século XIX para o século XX significou mudanças no entorno como “a possibilidade de tratamento paisagístico no afastamento e, segundo, a iluminação e ventilação dos dormitórios, antigas alcovas.” Além disso, “As casas passavam a contar com jardins, que faziam parte do percurso de quem acessava a moradia.” (MENEGOTTO, 2011, p. 72). Assim, jardins laterais enriqueciam a paisagem, sendo que esta novidade “que vinha introduzir um elemento paisagístico na arquitetura residencial, oferecia a essa amplas possibilidades de arejamento e iluminação até então desconhecidas nas tradições construtivas do Brasil.” (MENEGOTTO, 2011, p. 72). Outro aspecto era o do porão alto, também utilizado nas construções urbanas de Belo Horizonte, a entrada, na maior parte das construções, era realizada pela fachada lateral, sendo interessante percebermos que a entrada pela lateral significava um afastamento maior da rua, denotando a separação entre os universos público e privado.

Algumas soluções citadas por Menegotto referentes aos recuos laterais, ao pensarmos sobre a dimensão dos terrenos necessária para estas construções, não teriam problemas em Belo Horizonte, ao menos para as classes médias e para os funcionários públicos que possuíam terrenos extensos para as construções das casas. O mesmo não podemos dizer das casas construídas para os habitantes menos abastados.

Mesmo na região urbana de Belo Horizonte, algumas construções eram simples, menores, como nos mostra o projeto da casa situada à Rua Santa Rita Durão, datada de 1897. Com a mesma fachada, dividindo a parede, duas casas independentes, com negócio à frente, cada uma com um quarto, sala, cozinha, com entrada lateral para o espaço íntimo da residência. Na planta da construção não há banheiro, o que demonstra que nem todos os projetos contavam com o banheiro na parte interna da residência. (FIGURA 46)

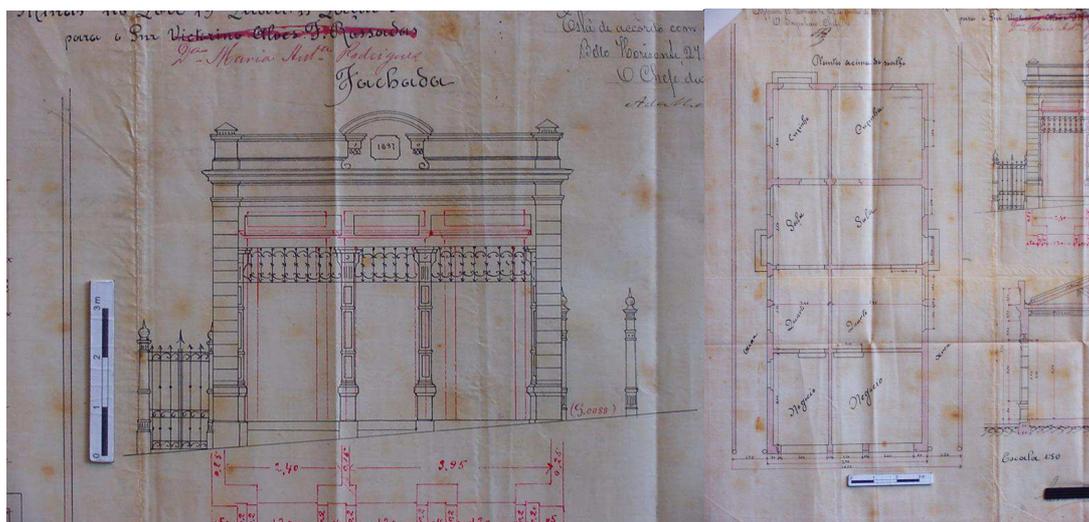


FIGURA 46 – Detalhe do projeto de Luiz Olivieri referente à construção erigida na Rua Santa Rita Durão no ano de 1897. Lote 19, Quadra 11, Seção 05. Acervo: APCBH. Foto: NORONHA, Carlos Roberto. Pesquisa de projetos de arquitetura na área central de Belo Horizonte.

No mesmo ano de 1897, Olivieri realizou também o projeto de um Hotel situado à Avenida Amazonas esquina com Rua Carijós, sendo que a fachada da Avenida Amazonas seria a mesma da Rua Carijós. (FIGURA 47).

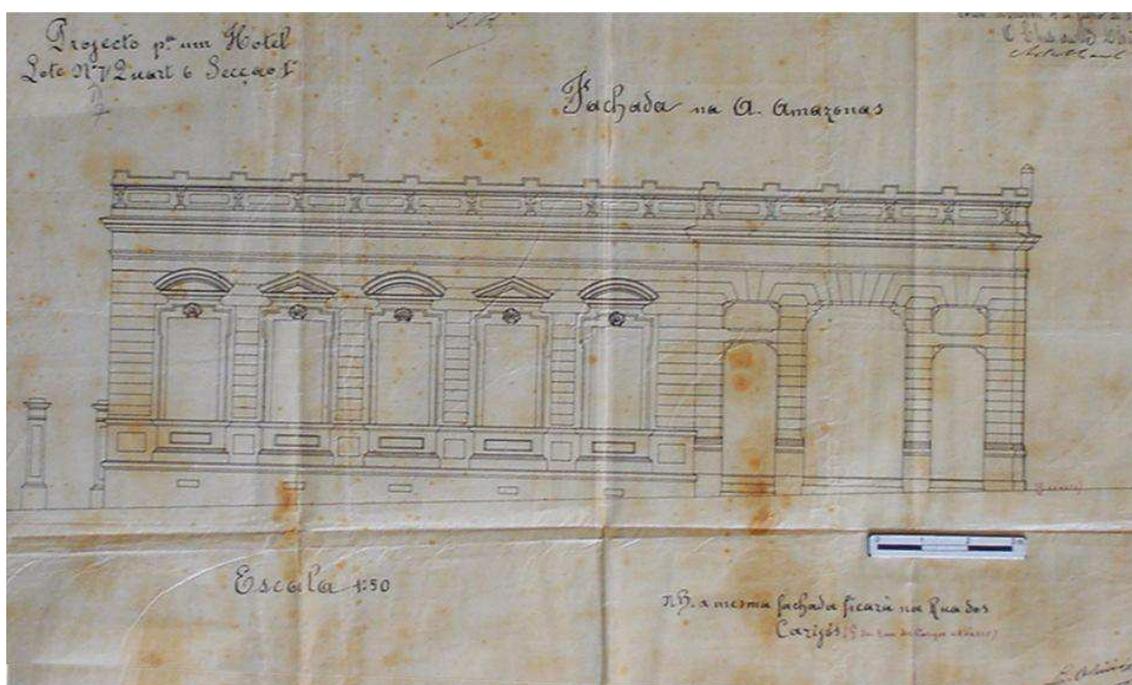


FIGURA 47 – Detalhe do projeto de Luiz Olivieri referente à construção erigida na Rua Santa Rita Durão no ano de 1897. Lote 19, Quadra 11, Seção 05. Acervo: APCBH. Foto: NORONHA, Carlos Roberto. Pesquisa de projetos de arquitetura na área central de Belo Horizonte.

Outra casa de interesse para nossa apreciação é a situada à Avenida Contorno, cuja construção é datada de 1906 (FIGURAS 48 e 49). Bastante simples, recorda-nos as

casas-tipo, com somente duas janelas na fachada, jardim à frente, sala de visitas, um quarto, sala de jantar, dormitório e cozinha. Não há banheiro na planta. Percebe-se na planta referente ao lote o afastamento da construção para o jardim frontal.



FIGURA 48 – Detalhe do projeto de Luiz Olivieri referente à construção erigida na Avenida do Contorno no ano de 1906. Lote 64, Quadra 1C, Seção 14. Acervo: APCBH. Foto: NORONHA, Carlos Roberto. Pesquisa de projetos de arquitetura na área central de Belo Horizonte.

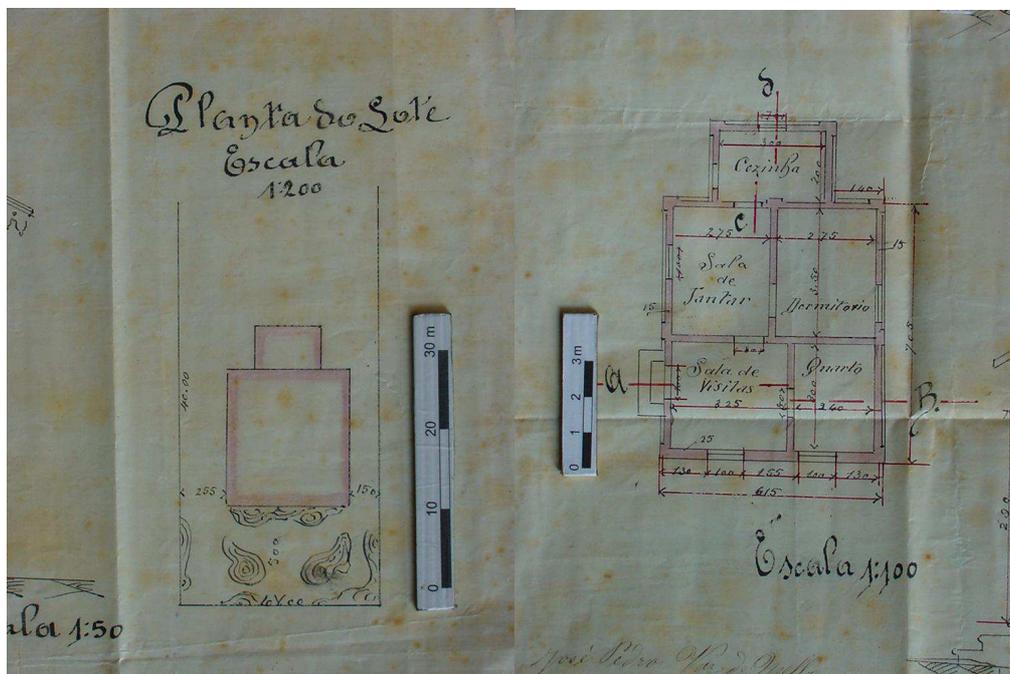


FIGURA 49 – Plantas do projeto de Luiz Olivieri referente à construção erigida na Avenida do Contorno no ano de 1906. Lote 64, Quadra 1C, Seção 14. Acervo: APCBH. Foto: NORONHA, Carlos Roberto. Pesquisa de projetos de arquitetura na área central de Belo Horizonte.

A grande maioria dos projetos refere-se à construção de casas somente para residências ou edificações para negócios conjugados com residências. No entanto, outros projetos servem para mostrar a amplitude da atuação de Olivieri. Como o projeto de curtume da FIGURA 50, ou, ainda, o projeto da escadaria da Igreja São José, também de autoria de Olivieri. Este último projeto (FIGURA 51) consistiu-se em um acréscimo na frente da construção já existente, mas que modifica completamente a visão que se tem do conjunto composto pela escadaria, jardim e igreja como ainda visto atualmente. Mostra, também, como um arquiteto, mesmo não sendo autor do projeto da Igreja, poderia fazer acréscimos, compreendendo a arquitetura como algo em mutação, sujeita à ação de outros homens.

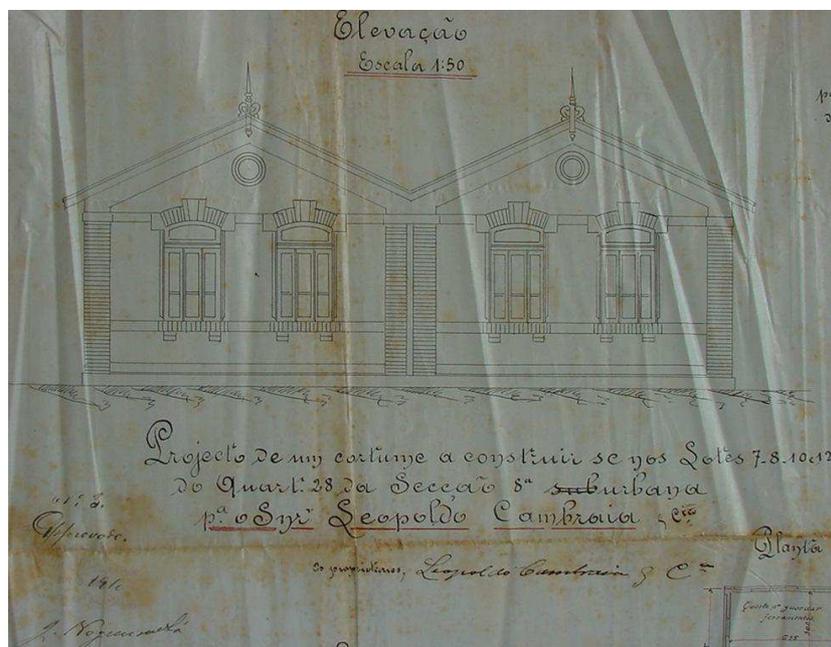


FIGURA 50 – Detalhe do projeto de Luiz Olivieri referente à construção erigida na Avenida Augusto de Lima esquina com Rua Uberaba no ano de 1910. Lotes 07, 08 e 10, Quadra 28, Seção 08.

Acervo: APCBH.

Foto: NORONHA, Carlos Roberto. Pesquisa de projetos de arquitetura na área central de Belo Horizonte.

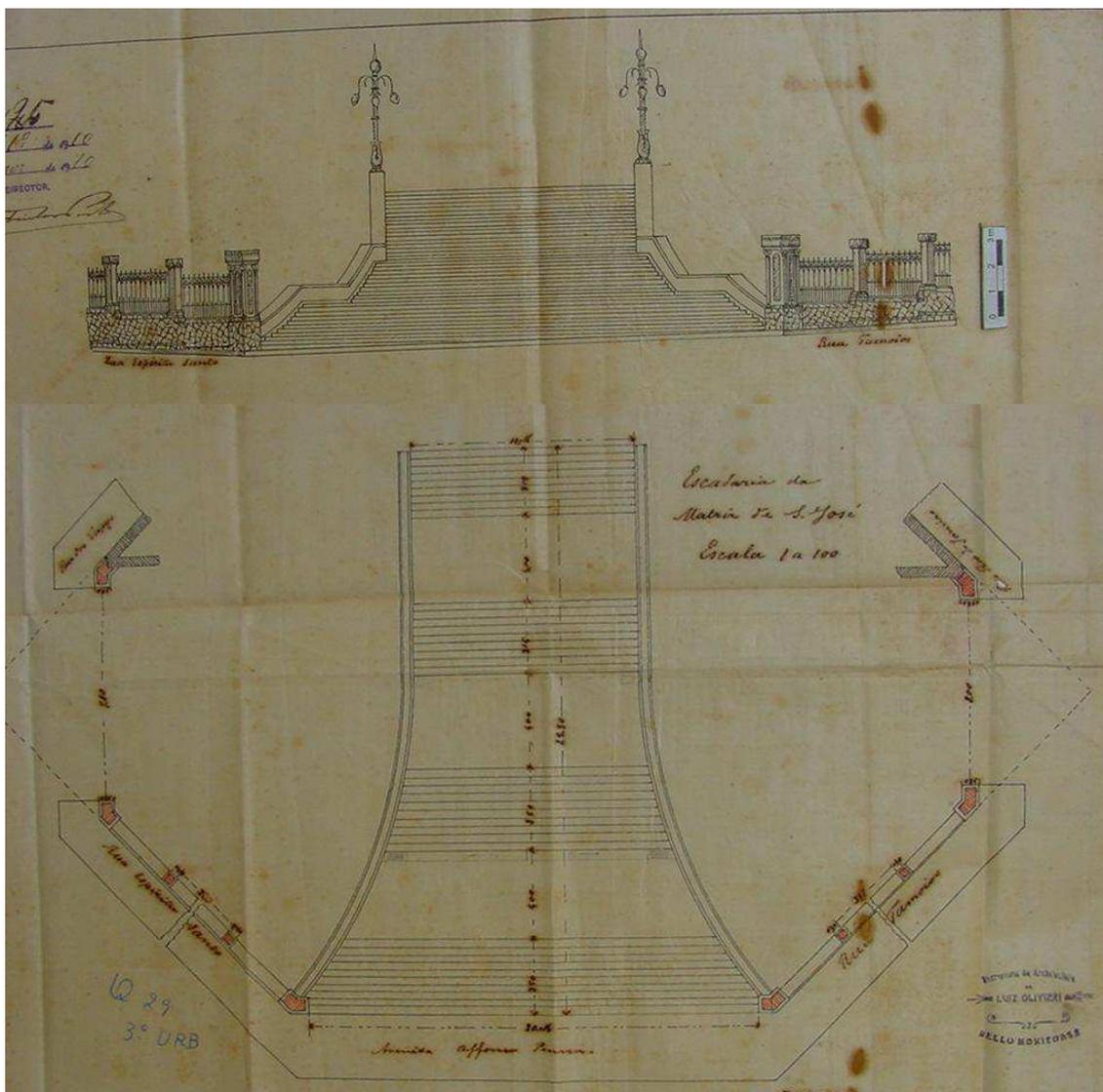


FIGURA 51 – Detalhe do projeto de Luiz Olivieri referente à escadaria da Matriz de São José, no ano de 1910. Lote ?, Quadra 29, Seção 03.

Acervo: APCBH. Foto: Foto: NORONHA, Carlos Roberto. Pesquisa de projetos de arquitetura na área central de Belo Horizonte.

Em outros trabalhos, Olivieri se aproxima do *art nouveau*, como podemos perceber pela FIGURA 52. A edificação possui linhas mais arredondadas, gradil com motivos *art nouveau*, com divisão do espaço interno em sala de visitas, 4 quartos, sala de jantar, despensa, cozinha e w.c.

O eclétismo caracterizou-se pelo uso de referências dos estilos do passado, com uma volumetria oriunda do classicismo, mas com a utilização de novos materiais e formas, que apareciam, conjugadas em construções, na maior parte das vezes, profusamente decoradas. A FIGURA 52 é um exemplo do domínio do uso dos estilos existentes em fins do século XIX por parte de Olivieri que foram efetivamente construídos na capital mineira.

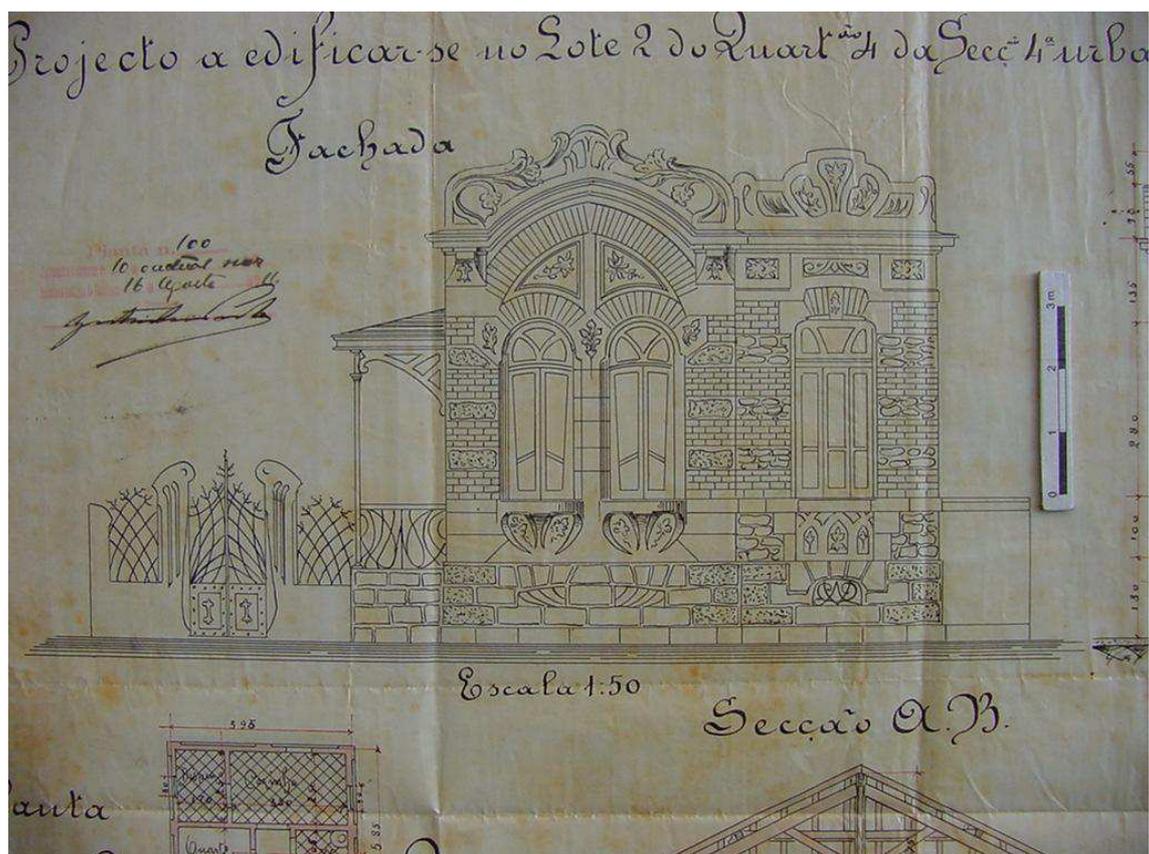


FIGURA 52 – Detalhe do projeto de Luiz Olivieri referente à casa situada à rua da Bahia, no ano de 1911. Lote 02, Quadra 04, Seção 04.

Acervo: APCBH. Foto: NORONHA, Carlos Roberto. Pesquisa de projetos de arquitetura na área central de Belo Horizonte.

Projeto de grande interesse para nosso trabalho, em função da relação estabelecida com a publicação *O Architecto Moderno no Brasil*, tratada no subcapítulo anterior é o reproduzido na FIGURA 53. As FIGURAS 53 e 54 referem-se ao projeto de construção efetiva na capital (FIG. 53 a) e aos projetos que constam no livro (FIGs. 53b e 54), mostrando como, neste caso, a publicação do modelo ocorreu antes da efetiva construção na capital. Na primeira edição, o projeto era destacado em página inteira, mas na segunda edição integrou uma página com outros dois projetos, como podemos perceber pela FIGURA 54.



FIGURA 53 – 53a – à esquerda – Detalhe do projeto de Luiz Olivieri referente à construção situada à rua Goiás, no ano de 1917. Lote 7, Quadra 04, Seção 04. Acervo: APCBH. Foto: NORONHA, Carlos Roberto. Pesquisa de projetos de arquitetura na área central de Belo Horizonte.  
53b – à direita - O Architecto Moderno no Brasil. 1ª edição. Folha 26

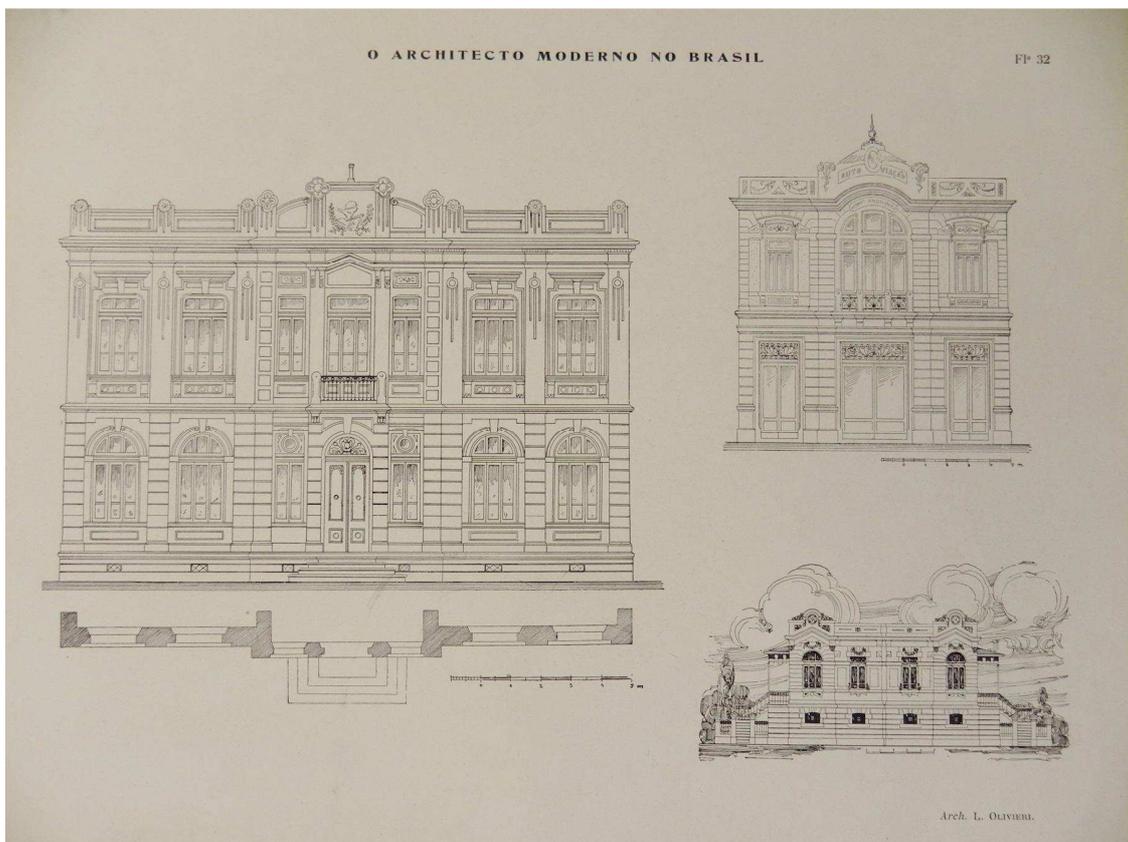


FIGURA 54 - O Architecto Moderno no Brasil. 2ª edição. Folha 32

Outros projetos realizados por Olivieri que resultaram em edificações efetivamente erigidas para usos diversos em Belo Horizonte são um projeto para uma fábrica de banha, situada à Avenida do Contorno, um projeto para o Banco Hipotecário e Agrícola, situado à Praça 7, um pavilhão para construção interna do Grande Hotel, situado à Avenida Augusto de Lima e um projeto de dois pavimentos, com um restaurante no primeiro andar e no segundo andar um hotel.

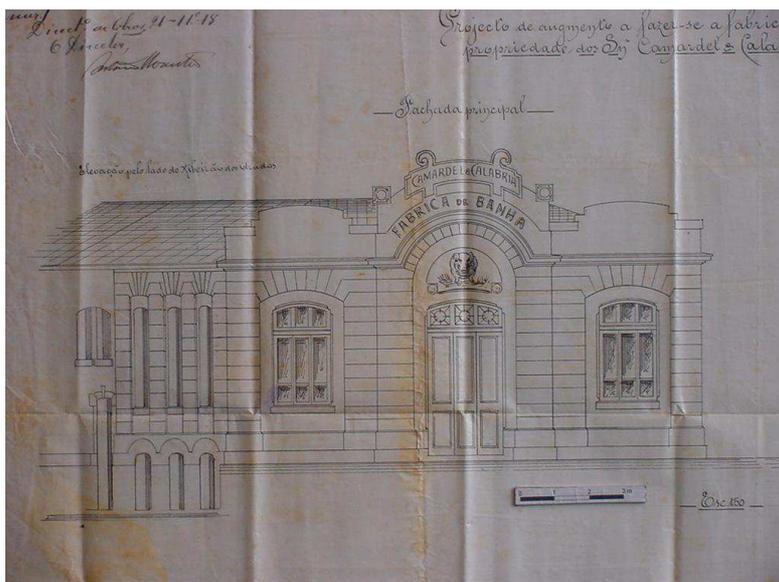


FIGURA 55 – Detalhe do projeto de Luiz Olivieri referente à construção situada à Avenida do Contorno, no ano de 1916. Lote ?, Quadra 04 e 07, Seção 14. Acervo: APCBH. Foto: NORONHA, Carlos Roberto. Pesquisa de projetos de arquitetura na área central de Belo Horizonte.

No projeto da Fábrica de Banha (FIGURAS 54 e 55), o Ribeirão Arrudas consta na vista da planta do terreno e das construções. Este elemento da natureza foi retratado somente nesta planta. Difere também pelo uso da cor azul para retratar o ribeirão.

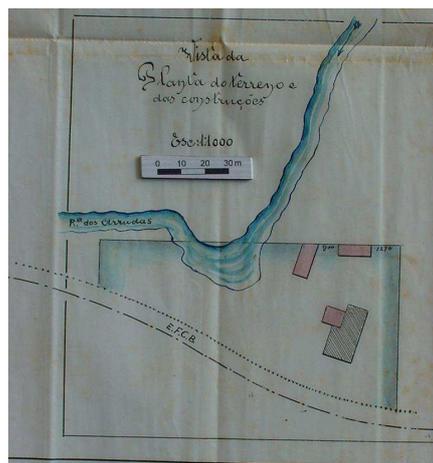


FIGURA 56 – Detalhe do Projeto de Luiz Olivieri referente à construção situada à Avenida do Contorno, no ano de 1916. Lote ?, Quadra 04 e 07, Seção 14. Acervo: APCBH. Foto: NORONHA, Carlos Roberto. Pesquisa de projetos de arquitetura na área central de Belo Horizonte.

O projeto do Banco Hipotecário (FIGURA 57), localizado onde nos dias atuais é a Praça Sete, constava inicialmente de dois andares, bastante distinto da construção localizada hoje naquele local.

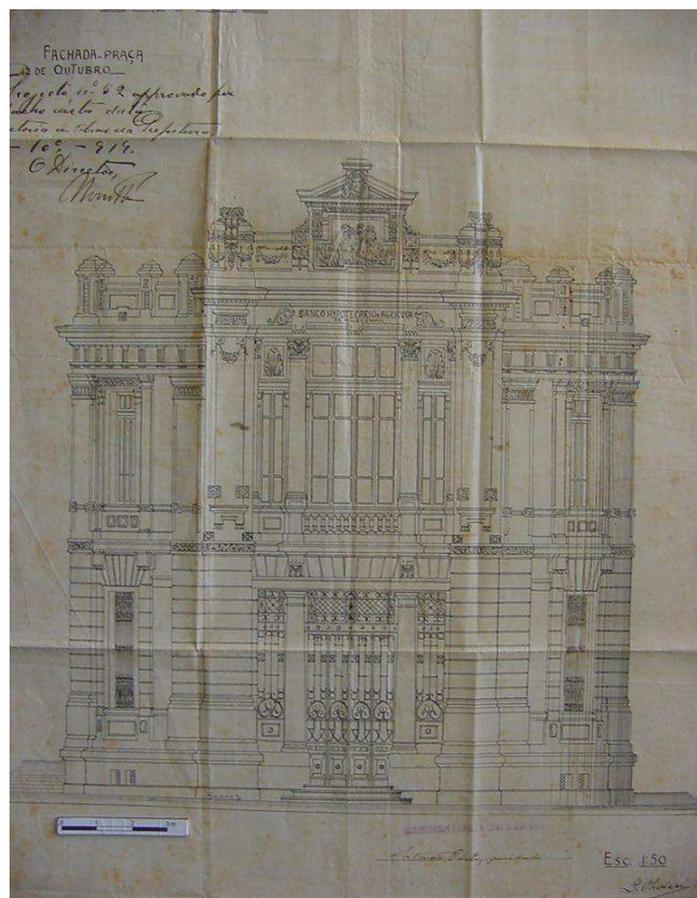


FIGURA 57 – Detalhe do Projeto de Luiz Olivieri referente à construção situada onde hoje é a Praça 7, no ano de 1919. Lote ?, Quadra 14, Seção 02. Acervo: APCBH. Foto: NORONHA, Carlos Roberto. Pesquisa de projetos de arquitetura na área central de Belo Horizonte.

O projeto do Grande Hotel (FIGURA 58) refere-se à parte interna do mesmo e refere-se a uma expansão a ser realizada. Encontram-se escritos acima do projeto os dizeres “Grande Hotel. Pavilhão. Pavilhão para ser construído na área interna dos lotes 19, 20 e 21 do Quarto 10 da 3ª Seção Urbana”. Na fachada está a referência ao propósito da edificação: “Grande Hotel-Pavilhão”. Na planta dos lotes e no desenho da fachada, a construção – marcada com vermelho – deverá ser erigida no lugar de outra já existentes, a ser demolida e a parte da fachada principal é retratada de frente para a avenida Paraopeba, posteriormente Avenida Augusto de Lima.

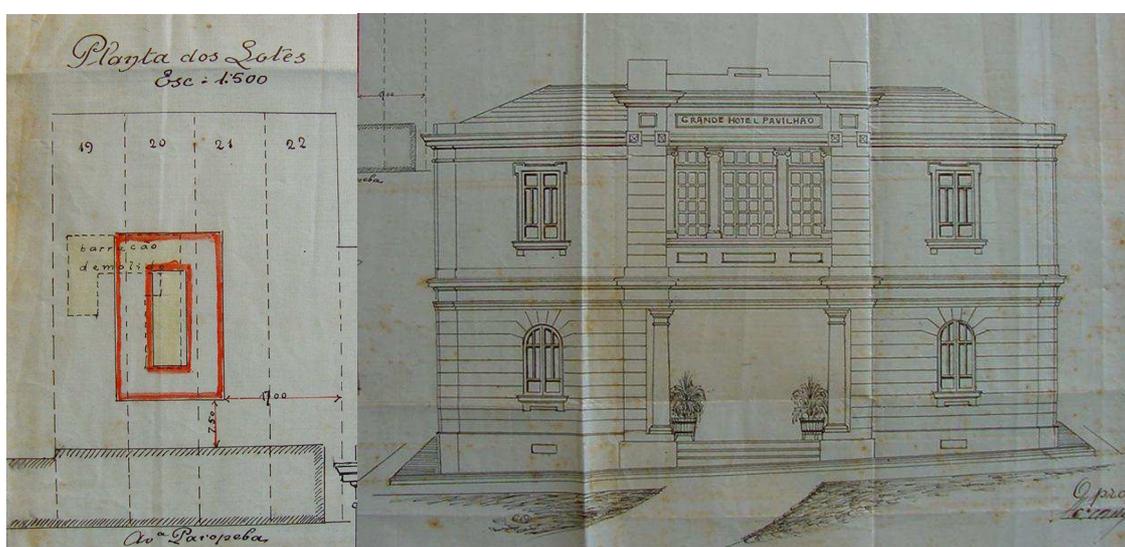


FIGURA 58 – Planta dos lotes e fachada do hotel do Projeto de Luiz Olivieri referente à construção do Pavilhão Central do Grande Hotel, localizado à Avenida Augusto de Lima em 1922. Lote 19, 20 e 21, Quarteirão 10, Seção 3.  
Acervo: APCBH. Foto: NORONHA, Carlos Roberto. Pesquisa de projetos de arquitetura na área central de Belo Horizonte.

Abaixo reproduzimos as plantas dos dois pavimentos do Grande Hotel, com quartos e banheiros de uso coletivo. Há um pátio central com jardins para o qual há a abertura dos quartos no primeiro andar.

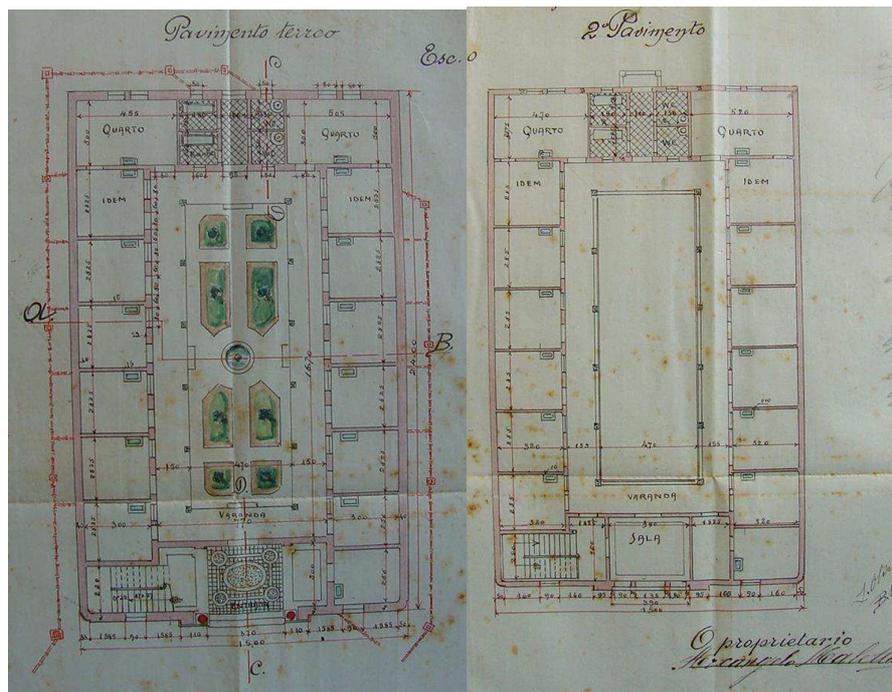


FIGURA 59 – Plantas dos dois pavimentos do Projeto de Luiz Olivieri referente à construção do Pavilhão Central do Grande Hotel, localizado à Avenida Augusto de Lima em 1922. Lote 19, 20 e 21, Quarteirão 10, Seção 3. Acervo: APCBH. Foto: NORONHA, Carlos Roberto. Pesquisa de projetos de arquitetura na área central de Belo Horizonte.

O último projeto de Olivieri a ser analisado é o de um restaurante e hotel (FIG. 60) localizado à Rua Guaicurus, no centro da capital, que constava de dois pavimentos, sendo o primeiro ocupado por um restaurante e o segundo dividido em quartos e banheiros de uso coletivo, além de uma sala de jantar.

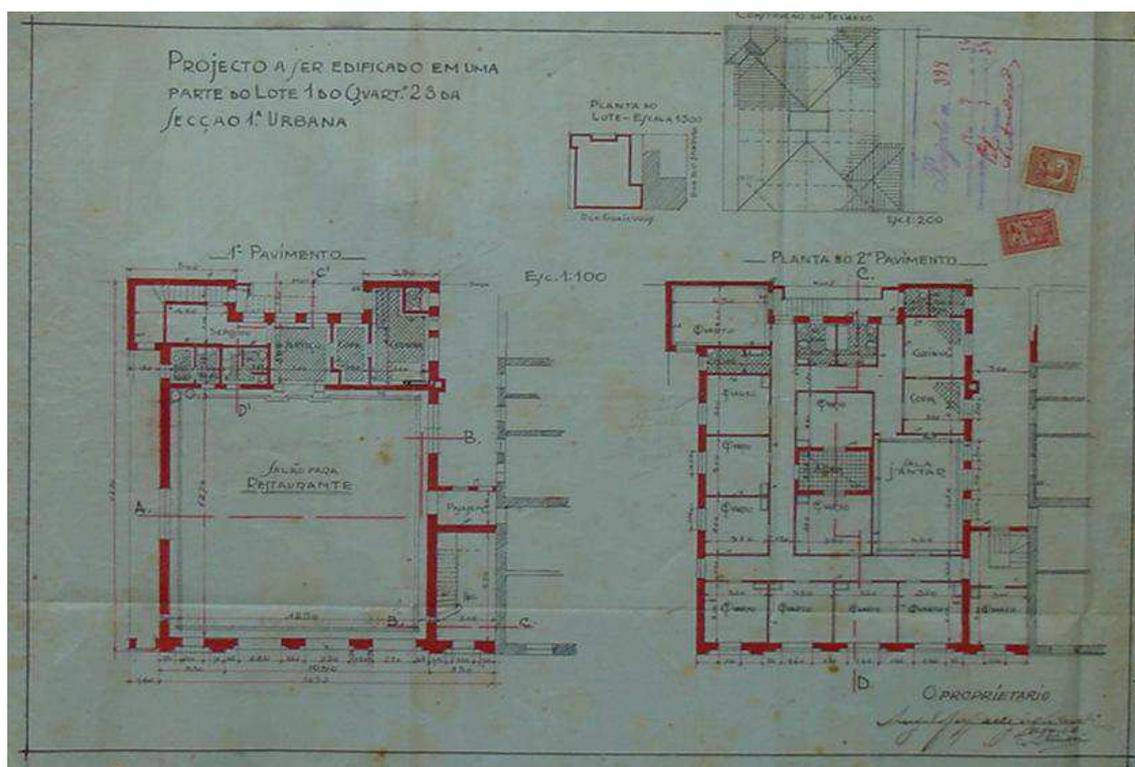


FIGURA 60 – Plantas dos dois pavimentos do Projeto de Luiz Olivieri referente à construção localizada à Rua Guaicurus em 1934. Lote 10, Quarteirão 28, Seção 01. Acervo: APCBH. Foto: NORONHA, Carlos Roberto. Pesquisa de projetos de arquitetura na área central de Belo Horizonte

Percebemos inúmeras semelhanças entre os projetos efetivamente construídos e os projetos que constavam nas duas edições da obra *O Architecto Moderno no Brasil*. Isso acontece desde a referência direta, com o projeto do Auto Viação, até a proximidade estilística entre projetos de sobrados de dois andares e os projetos de casas simples de duas janelas. Os projetos existentes efetivamente construídos possuíam um desenho da fachada, acompanhado de dados referentes à planta da construção situando-a no lote e uma planta da construção em si. Já os projetos do livro eram constituídos do desenho da fachada e algumas poucas plantas, demonstrando a diferença entre as fontes aqui analisadas.

A relação de Olivieri com Belo Horizonte é efetivada pela presença de suas obras nas ruas da cidade, no Museu Histórico e no Arquivo Público da Cidade de Belo Horizonte, no livro-fonte de Abílio Barreto sobre a história da cidade. Foi um habitante que deixou marcas que se tornaram permanentes, com um olhar sobre a cidade e uma prática profissional que o fizeram objeto desta tese. E as ruas da cidade expõem os frutos do trabalho desse arquiteto ao longo de sua trajetória na cidade, modificando-os ao longo do tempo, ressignificando-os, fazendo com que permaneçam como lugares

significativos na cidade, com referências múltiplas, como objetos de disputa de significados entre grupos distintos da cidade.

Após a conceituação de meio arquitetônico, a aproximação com a ideia de redes para se compreender a forma como as relações se davam entre os arquitetos e também após a análise da publicação de modelos de autoria de Olivieri, das plantas da construção, torna-se essencial, para o propósito deste trabalho, a criteriosa observação das obras de Olivieri que ainda nos dias de hoje ocupam o espaço da cidade.

Essa observação é objeto do quarto capítulo, cuja discussão é pautada pela referência à patrimonialização das obras cujo projeto inicial foram da lavra do arquiteto. Se no terceiro capítulo, parte do objeto referiu-se aos projetos das obras, a ressignificação dessas ao longo do tempo até a inserção na lógica patrimonial é objeto central do próximo capítulo.

## CAPÍTULO 4

### OLIVIERI EM OUTROS TEMPOS

Na cidade, elementos oriundos de diferente época se acumulam. Como por contágio, mesmo se não têm relações entre si na origem, encontram-se próximos uns dos outros, num mesmo presente que os mantém coesos. São modalidades dessa “coesão”, no presente, o que precisamos tentar analisar. (LEPETIT, 2001, p. 179)

Inelutavelmente, as agitações e inquietações do presente repercutem no trabalho do historiador. Por mais indiferente que ele seja, por mais decidido a se fechar em suas papeladas e em sua torre de marfim, o presente o sacode e acaba por tragá-lo. (DUBY, 1993, p. 143)

A presença das obras de Olivieri na cidade de Belo Horizonte pode ser percebida ainda hoje. A arquitetura das primeiras décadas da cidade, pode-se dizer de outra cidade, deixou rastros no território urbano. Esses objetos arquitetônicos presentificam outras épocas e fazem parte da tessitura urbana. Assim como foi a presença das esculturas de Olivieri no MHAB que possibilitou o início da pesquisa sobre o arquiteto, as suas obras na cidade podem nos conduzir à reflexão sobre outros tempos e sobre a relação entre as obras patrimonializadas e o tempo.

As diversas temporalidades no solo urbano podem ser problematizadas a partir das obras de Olivieri. A relação entre o passado, o presente e o futuro encontra fortes indícios de existência ao se observar a permanência de obras arquitetônicas no solo da cidade. É Koselleck quem nos aponta as marcas do tempo histórico:

Quem procura encontrar o cotidiano do tempo histórico deve contemplar as rugas no rosto de um homem, ou então as cicatrizes nas quais se delineiam as marcas de um destino já vivido. Ou ainda, deve evocar na memória a presença, lado a lado, de prédios em ruínas e construções recentes, vislumbrando assim a notável transformação de estilo que empresta uma profunda dimensão temporal a uma simples fileira de casas; que observe também o diferente ritmo dos processos de modernização sofrido por diferentes meios de transporte, que, do trenó ao avião, mesclam-se, superpõem-se e assimilam-se uns aos outros, permitindo que se vislumbrem, nessa dinâmica, épocas inteiras. Por fim, que contemple a sucessão das gerações dentro da própria família, assim como no mundo do trabalho, lugares nos quais se dá a justaposição de diferentes espaços da experiência e o entrelaçamento de distintas perspectivas de futuro, ao lado de conflitos ainda em germe. Esse olhar em volta já é suficiente para que se perceba a impossibilidade de traduzir, de forma

imediate, a universalidade de um tempo mensurável e natural – mesmo que esse tempo tenha uma história própria para um conceito de tempo histórico. (KOSELLECK, 2006, p. 13-14)

O historiador observa os objetos, temporaliza-os, reflete sobre o próprio tempo, sobre o próprio conceito de tempo que marca o seu fazer histórico. O trecho acima mais do que falar dos objetos, fala da existência humana em relação ao tempo. Além de prédios em ruínas, de construções recentes, a lógica de patrimonialização contemporânea mostra novas edificações do passado. Restauradas, recuperadas, revitalizadas, palavras em uso no jogo da manutenção do passado como patrimônio.

Por que a referência a Koselleck no momento em que se fala de patrimônio? Pela relação que o historiador estabelece entre passado e futuro, mostrando a constituição do tempo histórico a partir do “processo de determinação da distinção entre passado e futuro, ou, usando-se a terminologia antropológica, entre experiência e expectativa, constitui-se algo como um “tempo histórico.” (KOSELLECK, 2006, p. 16)

Koselleck lança outra questão fundamental para o tratamento aqui dado ao patrimônio erigido de autoria de Olivieri que permanece no solo da cidade de Belo Horizonte. Ele nos aponta a “constituição de horizontes situados além da biografia de cada um, que ajudem a relativizar o tempo finito de uma vida individual”. A constituição desses horizontes se dá por meio de mudanças na relação com “a experiência e a expectativa.” (KOSELLECK, 2006, p. 16). A questão central para o historiador alemão é a investigação da constituição linguística das experiências temporais onde elas se manifestaram. O patrimônio histórico, tal qual estabelecido nas diversas cartas patrimoniais ao longo do século XX e também nas reflexões ao longo do tempo, necessariamente elabora essa perspectiva temporal por meio da ação dos homens que o definem linguisticamente e materialmente no tombamento ou não de determinados bens.

O patrimônio material tombado relaciona-se sobremaneira a esta relação entre experiência e expectativa, pois visa preservar para gerações futuras formas passadas, materializando-se na escolha de determinadas edificações como exemplares de um passado a ser preservado.

Conceito a ser abordado é o de nostalgia, que nos conduz a reflexões sobre a análise da preservação de um determinado bem. Essa ideia foi trabalhada por Svetlana Boym em sua obra *The Future of Nostalgia*. A autora define nostalgia como “(nostos – retornar à casa, e algia – desejo) um desejo por uma casa que não existe mais ou que

nunca existiu. Nostalgia é um sentimento de perda e deslocamento, mas é também um romance com sua própria fantasia” (BOYM, 2001, p. XIII). A autora defende a ideia de que o século XX se inicia com uma utopia futurista e termina com um sentimento de nostalgia. Refere-se também a um sentido negativo que a nostalgia tem, como sendo “história sem culpa” (BOYM, 2001, p. XVI). Ela se volta para os perigos da nostalgia, que “tende a confundir a casa atual e a imaginária. Em casos extremos pode criar uma terra fantasma, para cujo benefício cada um está pronto para matar ou morrer. Nostalgias irrefletidas tendem a criar monstros.” (BOYM, 2001, p. XVI). A nostalgia pode ser retrospectiva, mas também prospectiva, refere-se ao passado e ao futuro.

O conceito de nostalgia remete a alguns traços do conceito de patrimônio, mas em um campo sensível, do sentimento. Boym trabalha com a ideia de nostalgia restauradora e nostalgia reflexiva, a primeira protegendo a verdade absoluta e a segunda colocando-a em dúvida. Não será esta a forma com que devemos observar o patrimônio? A ideia de que a nostalgia irrefletida pode criar monstros, formulada por Boym, remete à realidade da existência de determinados bens que, patrimonializados, podem se tornar verdadeiros monstros.

#### **4.1 – A cidade e o patrimônio**

É preciso reconhecer que as grandes cidades tornaram-se, em larga medida, espaços sitiados; mas é tão difícil quanto urgente lutar para que prevaleçam, na construção do espaço público, o respeito e o sentimento de responsabilidade pelo semelhante e pelo diferente. Este é, penso eu, o grande desafio que as fachadas de cristal e o fast-food étnico colocam à vida social, neste final de milênio. (ARANTES, 2000, p. 163).

As cidades se constituíram em objeto de conhecimento desde o século XIX e, aos poucos, foram sendo transformados em um campo de saber na história para cujo estudo são necessárias diversas referências distintas. A interdisciplinaridade está presente nos estudos relacionados à cidade em razão do campo múltiplo que a constitui. Há uma diversidade de grupos culturais, de sujeitos, de classes sociais, de espaços, de monumentos, de representações de mundo, de representações de poder, de tentativas de organização dos espaços, de tudo aquilo que é humano no espaço da cidade.

No século XIX a cidade torna-se objeto de uma disciplina nascente, o urbanismo. Ainda que o nascimento da palavra urbanismo tenha se dado em 1910

(CHOAY, 2003, p. 02), as questões que fazem parte de textos do século XIX já constituem o que podemos denominar urbanismo. Choay (2003) prefere denominar estas reflexões de pré-urbanismo. Os temas da cidade atualmente mostram-se muito mais amplos do que os formulados nos primórdios do urbanismo. E, mais do que os temas, “a questão básica é, sem dúvida, a forma como o tema é problematizado.” (BRESCIANE, 2002, p. 18). O urbanismo aparece como disciplina que oferece novas visões para a cidade, até mesmo projetando cidades imaginárias, e também como disciplina que analisa os fenômenos urbanos existentes.

Texto fundamental para se compreender a multiplicidade de objetos em que o objeto cidade se transforma é o livro *O urbanismo, utopia e realidades* de Françoise Choay (2003). Essa obra é constituída de vários textos, selecionados por Choay, de autores distintos que pensaram o mundo urbano. Ela divide o livro em capítulos que contêm textos que se enquadram nos seguintes temas: o pré-urbanismo progressista, o pré-urbanismo culturalista, o pré-urbanismo sem modelo, o urbanismo progressista, o urbanismo culturalista, o urbanismo naturalista, a tecnopia, a antrópolis e filosofia da cidade. A partir dessa diversidade de textos, que vão de autores como Robert Owen e Julio Verne, passando por William Morris, Karl Marx e Walter Gropius chegando a Frank Lloyd Wright e Martin Heidegger, podemos imaginar a pluralidade de leituras possíveis a partir do objeto cidade (ao todo são 38 textos de 38 autores).

A cidade se representa por meio de suas imagens, sendo construída pelas imagens que dela têm os seus habitantes. (BRESCIANI, 1997; FERRARA, 1997; SOUZA, 1997). Ela deve ser vista em suas diversas imagens a partir de um enfoque analítico. Para a construção d conhecimento deve-se fazer um deslocamento das imagens, ou seja, deve se produzir um discurso acerca dessas imagens. Para se estudar as obras arquitetônicas em Belo Horizonte há de se elaborar um discurso acerca delas, um discurso que busque os campos políticos e simbólicos, campos que passam pelo estudo do imaginário e das representações.

Para Baczko (1985), uma das características fundamentais do fato social é seu aspecto simbólico. Cada geração traz em si uma certa definição do homem e da sociedade, imaginando como a sociedade é e como deveria ser, na perspectiva da noção de um imaginário coletivo. A cidade, considerando a questão do imaginário proposta por Baczko, é o lugar que tem melhores condições para produzir um ambiente fértil de desenvolvimento de idéias, imagens e representações. A cidade é a projeção, no espaço físico, do imaginário social. Esse imaginário deve ser compreendido não como uma

unidade, mas como imaginários que, no espaço físico da cidade, representam de forma distinta o seu patrimônio, os seus monumentos.

Maria Stella Bresciani se propõe a discutir em que o saber historiográfico pode colaborar com o estudo das questões urbanas, debatendo “o quanto a questão urbana se estrutura no e pelo debate político, indicando o solo tenso e conflituoso de sua formação.” (BRESCIANI, 2002, p. 19). Analisa as diversas definições de cidade existentes, da descrição da Enciclopédia, fruto do século das Luzes, decepcionante em sua visão, passando pelas cidades imaginadas, ou cidades ideais como definidas por Bronislaw Bazcko, que se preocupam com os fluxos das ruas e estradas. Todas estas preocupações fazem parte do universo do século XVIII. No século XIX, as projeções de cidades ideais permanecem, as cidades reais, como Paris e Viena passam a sofrer intervenções e surgem os tratados urbanísticos em relação a essas reformas, vistas como necessárias. Seria somente no início do século XX “que a ciência das cidades, o urbanismo, encontraria sua configuração completa.” (BRESCIANI, 2002, p. 23). Para Bresciani, a contribuição mais importante da história está “na elucidação desse ponto mais obscuro da formação do saber sobre a cidade.” (BRESCIANI, 2002, p. 23). A autora vai, então, em busca dos diversos começos desse saber sobre a cidade, observando a concentração populacional, as condições de trabalho, a relação pobreza/intervenção do poder público. Esses começos na realidade levam a outros começos, aos saberes médicos produzidos no século XVIII e XIX e ao discurso da necessidade de melhores condições sanitárias. A conclusão passa pelo interesse em “reter aqui a articulação do saber médico com o do engenheiro na configuração do esboço do saber sobre a cidade ou na formulação da ciência das cidades, o urbanismo.” (BRESCIANI, 2002, p.26) A partir da articulação da questão sanitária-social, na qual se juntam a economia política, a pesquisa social e também uma nova sensibilidade que se desperta na cidade, a cidade, por fim, acaba por colocar o mundo na história pois, “na cidade a história se constrói no espaço e no edifício público; nestes espaços instauram-se possibilidades de ação pela presença coletiva dos atores sociais e pelo registro dessa presença dramatizada em espetáculo.” (BRESCIANI, 2002, p.30) Nesta tese, busca-se a presença coletiva, refletindo-se sobre Olivieri como pertencente a grupos sociais, mas o foco central dá-se na ação individual, tal qual tratada no primeiro capítulo. O enfoque na ação individual não significa a aceitação da ideia de autonomia e liberdade total do indivíduo, mas, antes, a problematização da própria existência social do sujeito, por meio da ideia de redes e com o estabelecimento da ideia de relativa liberdade do sujeito, tal qual tratada por Giovanni Levi e frisada no primeiro capítulo.

O mundo urbano se apresenta como lugar de tensão, de conflito, como aquele tratado pelo antropólogo Antônio Augusto Arantes, segundo o qual as experiências urbanas contemporâneas formam uma complexa arquitetura de territórios, lugares e não-lugares, que resulta na formação de configurações espaço-tempo mais híbridas e efêmeras do que os territórios sociais de identidade tematizados pela antropologia clássica. (ARANTES, 2000). Esse mesmo autor trabalha com a imagem dos lugares sociais se superpondo e entrecruzando, não como mosaicos, mas formando zonas simbólicas de transição, em espaços descontínuos ou limiares. São novas configurações do espaço que são zonas de contato, onde se situa uma ordem moral contraditória. Existe uma luta por espaços na cidade. As obras arquitetônicas podem ser vistas também sob esse prisma. Pensando os usos do patrimônio, podemos perceber as modificações profundas que acontecem no momento da transformação de determinado bem em patrimônio cultural e suas utilizações posteriores seja como Museu, como Secretaria de Estado ou Shopping Popular.

Compreender o significado destas construções na cidade, as referências simbólicas diferentes que existem acerca destes lugares e a relação entre o passado, o presente e o futuro, principalmente a partir da noção de patrimônio, é o que se pretende. Voltamos, aqui, à ideia de estética da cidade tratada no primeiro capítulo. Esses objetos patrimonializados constituem parte da forma da cidade, uma forma desencadeadora de sensações, não uma forma acabada, finalizada, que congela a existência da cidade deixando de lado a existência dos homens e suas ações.

A estética da cidade relaciona-se à ação política (RANCIÈRE, 2005; 2009) a uma luta de significados que também foi abordada por Arantes (2000). Rancière aponta para a existência de um regime estético das artes, que implode com o sistema de representação existente anteriormente, um sistema hierárquico. Além disso, ao trabalhar com o sentido de partilha, leva-nos, ao associar suas reflexões ao objeto cidade, à necessidade de se refletir sobre o modo como a própria cidade é partilhada por diferentes grupos, por distintos indivíduos, em escalas diversas.

Antes de discutirmos o conceito de patrimônio em si, devemos nos voltar para os conceitos de memória e esquecimento, fundamentais para se compreender o porquê da necessidade de se patrimonializar, tão marcante em nosso mundo contemporâneo. Esses dois conceitos são centrais para se pensar a existência das obras de Olivieri ao longo de um século em Belo Horizonte e sua refuncionalização como monumentos. Devemos pensar a memória como memória de uma coletividade (POLLAK, 1989), e, no caso da

arquitetura, devemos pensar os monumentos como pontos de referência de uma memória coletiva:

Os monumentos, esses lugares de memória analisados por Pierre Nora, o patrimônio arquitetônico e seu estilo, que nos acompanham por toda a nossa vida [...] como indicadores empíricos da memória coletiva de um determinado grupo, uma memória estruturada com suas hierarquias e classificações, uma memória também que, ao definir o que é comum a um grupo e o que, o diferencia dos outros, fundamenta e reforça os sentimentos de pertencimento e as fronteiras sócio-culturais. (POLLAK, 1989, p. 3)

Existem batalhas de memória no momento em que determinados monumentos são eleitos. Assim, “os objetos de pesquisa são escolhidos de preferência onde existe conflito e competição entre memórias diferentes.” (POLLAK, 1989, p. 3). Como existem instrumentos legais de tombamento de obras por parte do poder público, do Estado, que representa um dos poderes existentes em nossas sociedades, devemos pensar nas disputas existentes pela legitimação de determinadas obras como patrimônio cultural. Ao se tornar patrimônio, o bem pode vir a se tornar um monumento, mas não na acepção primeira do termo, visto como “tudo o que for edificado por uma comunidade de indivíduos para rememorar ou fazer que outras gerações de pessoas rememorem acontecimentos, sacrifícios, ritos ou crenças” (CHOAY, 1996, p. 18). Torna-se monumento histórico que não seria desde

“o princípio desejado e criado como tal, ele é constituído a posteriori pelos olhares convergentes do historiador e do amante da arte, que o selecionam na massa dos edifícios existentes, dentre os quais os monumentos representam apenas uma pequena parte.” (CHOAY, 1996, p. 25).

Essa noção de monumento histórico não permite estagnação: a partir do momento em que ele é constituído a posteriori, pode ser reconstituído sempre que assim o for necessário. O monumento pode existir como obra passada, marcada pela historicidade, ou como obra artística, marcada pela eternidade. A obra tombada de Olivieri hoje na cidade é uma obra que pode ser compreendida como patrimônio histórico, relativo a uma produção de um determinado período, mas que não se esgota em um momento único, ela é constantemente ressignificada a partir dos usos que dela são feitos. E essa ressignificação passa pela luta de representações, interna e externa ao meio arquitetônico. Se algumas obras são lançadas à condição de monumento, outras são relegadas ao esquecimento, pois, numa sociedade como a nossa, de intensa

especulação imobiliária, são jogadas ao chão e outras ocupam seu lugar no tecido urbano.

As características específicas do meio arquitetônico, a questão da reprodução realizada por Luiz Olivieri no momento de realização de suas obras e da ressignificação de obras que são retomadas como parte importante da memória de um grupo ao se tornarem monumentos, são pontos fundamentais discutidos em meu trabalho. Sem se esquecer da luta por representações e dos conflitos existentes neste meio arquitetônico no estabelecimento de novas linguagens.

A noção de patrimônio que hoje possuímos é uma criação moderna. Se estava, na origem, ligado às estruturas familiares, econômicas e jurídicas de uma sociedade estável, enraizado no espaço e tempo, hoje, em uma sociedade de fronteiras, este conceito teve que ser ampliado para incorporar novas realidades. A noção de patrimônio histórico-cultural de Françoise Choay é recorrente no discurso dos que atualmente refletem acerca disto:

um bem destinado ao usufruto de uma comunidade que se ampliou a dimensões planetárias, constituído pela acumulação contínua de uma diversidade de objetos que se congregam por seu passado comum: obras e obras-primas das belas-artes e das artes aplicadas, trabalhos e produtos de todos os saberes e savoir-faire dos seres humanos. Em nossa sociedade errante, constantemente transformada pela mobilidade e ubiquidade de seu presente, patrimônio histórico tornou-se uma das palavras-chave da tribo midiática. (CHOAY, 1996: 11)

Patrimônio refere-se não só a objetos, mas àquilo que nos remete a nossa identidade: o entorno natural, as tradições, formas de vida, linguagem. O patrimônio, além disso, adquiriu um valor utilitário, como símbolo de qualidade de vida a serviço dos cidadãos. Generalizou-se a idéia de uso social do patrimônio. Essa noção foi formulada em várias conferências internacionais ao longo do século XX, culminando com a convenção referente à proteção do patrimônio mundial, cultural e natural, adotado pela Conferência Geral da UNESCO – 1972, que se constituiu como

... o instrumento mais importante da conceptualização e criação de um patrimônio mundial... O carácter inovador da convenção de 1972 está em reunir as noções de cultura e natureza, até então situadas em campos opostos, e de promover uma aproximação e o respeito de subjectividades (PEIXOTO, s/d, p.07-08).

A participação de países não europeus desde a Conferência de Atenas em 1931, se deu somente na Segunda Conferência Internacional para a conservação dos monumentos históricos – 1964, Veneza, com a presença de Tunísia, México e Peru. Assim, o conceito de patrimônio tal qual conhecemos não é só uma invenção do século XX, é uma invenção européia.

Continuando com a visão de Choay, ao se tornar patrimônio, o bem se tornaria um monumento, ou, sob a minha ótica, haveria uma tentativa de transformação de determinados bens em monumentos. Questiona-se se o bem se torna monumento com o simples ato de tombamento. Na realidade, existe uma tentativa de se monumentalizar os bens patrimonializados, mas esse processo não é unívoco. Percebe-se que os monumentos têm sentidos distintos para grupos distintos. Nessa perspectiva, é complicado chamar de monumentos os mais de 500 bens tombados pela instância municipal de Belo Horizonte. A própria Françoise Choay problematiza a existência do monumento ao dizer que a noção de monumento histórico não permite estagnação: a partir do momento em que ele é constituído *a posteriori*, pode ser reconstituído sempre que assim o for necessário.

Problematizando a visão de Choay, podemos acrescentar o pensamento de Boaventura de Souza Santos que vê o patrimônio como um objeto cuja importância deve ser observada de forma dialética,

o próprio patrimônio, e não apenas a sua degradação, que deve constituir uma imagem desestabilizadora: imagem das condições bárbaras em que foram produzidos os tesouros culturais. Por isso, o patrimônio só pode ser considerado patrimônio comum da humanidade se for visto pela perspectiva de Benjamin quando afirma: Não há documento da cultura que não seja ao mesmo tempo, um documento da barbárie.<sup>46</sup>

As críticas mais ácidas ao uso do patrimônio na contemporaneidade são oriundas das obras do francês Henry Pierre-Jeudy. Ele critica a patrimonialização, como espetacularização, e a estetização, considerada como algo acrítico e simplesmente

---

<sup>46</sup> Estas idéias foram retirados do texto SANTOS, Boaventura de Sousa (1996). A queda do Ângelus Novus: para além da equação moderna entre raízes e opções. *Revista crítica de Ciências Sociais*, 45, 5-34. apud PEIXOTO, Paulo. O património mundial como fundamento de uma comunidade humana e como recurso das indústrias culturais urbanas.

IN: <http://www.ces.uc.pt/publicacoes/oficina/155/155.pdf>

formal. Ao refletir sobre a ideia de que preservar é bom por princípio, ele problematiza e desmascara a lógica da patrimonialização no mundo atual:

Provavelmente é o efeito de uma lógica patrimonial que não se contenta mais em conservar o passado, em escavar à procura dos vestígios, mas que não para de imaginar como os objetos de hoje poderão servir de signos para as gerações futuras... O mais impressionante é constatar em que nível uma sociedade chega a pensar na conservação do que produz para os seres humanos que viverão dentro de um século ou mais. Acreditam ingenuamente que esses mesmos seres humanos serão incapazes de escolher o que querem conservar da nossa sociedade presente? (JEUDY, 2005, p. 46)

Se existe a crítica sobre a patrimonialização como um bem em si, é necessário se questionar a existência deste princípio patrimonializador único, seja como Canclini (1994) e Arantes que ampliam a noção de patrimônio, tentando incorporar novos sujeitos dentro dessa lógica, seja como Jeudy, que faz uma crítica da patrimonialização em si, demonstrando que não basta ampliar o acesso de outros grupos ao patrimônio, o patrimônio deve ser compreendido nos seus princípios norteadores e criticado em relação a esses princípios. É necessário desmascarar a forma como é feita a patrimonialização, que pode congelar um determinado bem. No processo de culturalização das cidades contemporâneas, as intervenções – que tendem sempre a uma espetacularização urbana – iniciam-se com a patrimonialização das próprias cidades, com vistas a uma revitalização urbana que possibilite sua efetiva inserção na competitiva rede global das cidades turísticas. (JEUDY, 2005). No caso de determinadas cidades, há a ilusão de que a patrimonialização pode possibilitar a sua inserção nessa rede como cidades turísticas.

O livro *O Espelho das cidades* (JEUDY, 2005) tenta desnaturalizar, através de um questionamento teórico-crítico, algumas noções e conceitos ligados tanto ao processo de patrimonialização quanto ao de estetização das cidades contemporâneas, cidades globalizadas, cada dia mais padronizadas e uniformizadas. Por meio do questionamento dos projetos urbanos contemporâneos, busca vislumbrar na própria vida cotidiana das cidades contemporâneas, e de seus cidadãos, caminhos alternativos a esses processos.

No Brasil, temos a divisão da política patrimonial entre antes de 1970 e depois de 1970. A primeira fase pode ser denominada de Idade heróica, uma fase de construção da nação (1930-1970) e a segunda, um momento mais recente, com uma definição mais

ampla de passado, que abarca manifestações culturais e populares. (MENEGUELLO, 2002) A forma como a política de tombamento tem sido conduzida na cidade de Belo Horizonte deve ser problematizada. Efetivamente privilegiam-se espaços em virtude do contato e da relação que se estabelecem entre os cidadãos e estes monumentos? Se isto é verdadeiro, em que medida estes espaços devem ser vistos como espaços marcados por relações sociais definidoras de significados e de referências simbólicas?

Percebe-se, nos textos presentes na Diretoria de Patrimônio da Prefeitura de Belo Horizonte, consultados para a elaboração deste trabalho, a discussão existente nas instâncias ligadas ao patrimônio, sobre definição conceitual do patrimônio e, principalmente, sobre a prática política efetiva das instâncias decisórias na década de 1990.<sup>47</sup> Outro documento de interesse para a discussão a respeito do Patrimônio é o Guia de Bens Tombados de Belo Horizonte (CASTRO, 2006) que aparece, de acordo com seus autores, como um meio de cobrir lacunas no conhecimento que a comunidade de Belo Horizonte tem do seu patrimônio cultural material. Como descrição do guia, podemos enumerar algumas características: os bens estão listados a partir de conjuntos urbanos, com breves textos específicos da região, um mapa anexo e uma pequena descrição de cada bem com os seguintes dados: localização, uso original, uso atual, o que foi objeto do tombamento, o nome do arquiteto, o construtor, a data de tombamento, o estilo e a data da construção. Estão protegidos pelo município pouco mais de 500 imóveis, inseridos em 12 conjuntos urbanos, um conjunto arquitetônico, além de tombamentos isolados.<sup>48</sup>

Michelle Arroyo (2006) tece interessantes considerações sobre a noção de patrimônio que seria adotada pela Prefeitura de Belo Horizonte:

Durante os anos 90, a concepção plural de bem cultural, baseada na diversidade das formas de viver na cidade, foi incorporada à política de proteção do patrimônio histórico municipal. A partir de estudos

<sup>47</sup> A década de 1990 é aqui frisada em função de os dossiês consultados, relativos aos vários conjuntos urbanos, serem datados dos anos 1990. Além disso, foi nesta década que as diretrizes relativas aos Conjuntos urbanos foram definidas.

<sup>48</sup> Os conjuntos urbanos enumerados no guia são: Conjunto Urbano Praça Rui Barbosa e Adjacências; Conjunto Urbano Bairro Floresta; Conjunto Urbano Rua dos Caetés e Adjacências; Conjunto Urbano Avenida Afonso Pena e Adjacências; Conjunto Urbano Avenida Álvares Cabral e Adjacências; Conjunto Urbano Rua da Bahia e Adjacências; Conjunto Urbano Praça da Liberdade – Avenida João Pinheiro e Adjacências; Conjunto Urbano Praça da Boa Viagem e Adjacências; Conjunto Urbano Avenidas Carandaí e Alfredo Balena e Adjacências; Conjunto Urbano Praça Hugo Werneck e Adjacências; Conjunto Urbano Praça Floriano Peixoto e Adjacências; Conjunto Urbano Lagoa da Pampulha e Adjacências. Além disso, consta no Guia o Conjunto Arquitetônico de Tipologia de Influência da Comissão Construtora da Nova Capital e Adjacências, o Tombamento Paisagístico da Serra do Curral e uma lista de tombamentos isolados.

sobre a formação, ocupação histórica, tipologias arquitetônicas, manifestações sociais foram definidos Conjuntos Urbanos, em cujos perímetros encontram-se edificações de interesse cultural que se articulam à história de ocupação do lugar e aos afazeres sociais. (CASTRO, 2006, p. 09)

Em um dos textos introdutórios desse Guia, de autoria de Flávio de Lemos Carsalade (2006), encontra-se também uma breve análise sobre os estilos dos edifícios de Belo Horizonte. São listados os seguintes estilos a partir de datas de ocorrência: arquitetura rural, ecletismo 1ª fase, Ecletismo 2ª fase, art déco, ecletismo tardio, protomoderno, modernismo, pós-modernismo/contemporâneo. O questionamento que se faz é que a própria escolha destes estilos, estabelecidos temporalmente, já representa o lugar do discurso dos responsáveis pelo tombamento. Existem estilos representativos de determinado momento: isso não restringe a pluralidade colocada no discurso introdutório, de autoria de Michelle Arroyo, de novos rumos para a política de preservação? Dentro de um discurso de evolução urbana de Belo Horizonte, buscam-se as diferentes “paisagens urbanas e os espíritos de época”. (CASTRO, 2006, p. 15).

Existe, ainda, um grande distanciamento entre o discurso de proteção do patrimônio e a prática efetiva do mesmo. Comparando-se o discurso de ARROYO e o texto de CARSALADE, vemos que, apesar de o discurso se aproximar da definição mais ampla de patrimônio, pós anos 70, as informações existentes no texto de Carsalade não se aproximam de um discurso que busca abarcar manifestações populares. Continua-se a eleger bens representativos de uma elite cultural e econômica, essas edificações são os principais objetos de tombamento. Não vejo isso como sendo algo que preserve histórias ricas de manifestações culturais, que criam laços de identidade do homem e sua cidade. Os bens patrimonializados preservam essas histórias de e para pessoas de uma certa posição social. Nos tombamentos realizados, devemos perceber a dimensão fragmentária que existe no momento em que se escolhe tomar determinado bem, “os bens reunidos por cada sociedade na história não pertencem realmente a todos, ainda que formalmente pareçam ser de todos e estar disponíveis ao uso de todos,” ou ainda, “diversos grupos se apropriam de forma desigual e diferente da herança cultural.” (CANCLINI, 1994, p. 96).

Ao se escolher tomar um determinado bem, escolhe-se não preservar vários outros. A maioria absoluta dos bens tombados foram residências particulares no seu uso original, na maior parte das vezes, residências de pessoas de elite, de classe alta ou de classe média. No entanto, não se pode deixar de observar que nos novos tombamentos

realizados na cidade nos últimos anos, há uma tentativa de se incorporar outros valores nos processos de tombamento, de acordo com a ampliação do próprio conceito de patrimônio presente na já citada Convenção da UNESCO de 1972. A título de exemplo, entre os novos objetos tombados, há um terreiro de candomblé e, também, o conjunto paisagístico da Serra do Curral

Atualmente (dados de 2006), pela Diretoria de Patrimônio da Prefeitura de Belo Horizonte, vinte obras das 532 tombadas na cidade de Belo Horizonte possuem o projeto de Olivieri. Essas obras, em um movimento dialético, saem de forma relativa do mercado, ao serem tombadas e incorporadas a um discurso patrimonial, e depois voltam a esse mercado com um outro significado. Os significados não são únicos, os objetos são polissêmicos. O patrimônio é hoje um produto a ser consumido, pois por mais que haja um discurso de não coisificação dos objetos tombados, esses tornam-se produtos. Talvez uma resposta a essa transformação desses bens em novos produtos seja mostrar as contradições inerentes aos objetos produzidos pelo homem ao longo da história, explicitando como são os mecanismos de escolha dos bens a serem patrimonializados, assim como a existência dos jogos de poder existentes no processo de significação e ressignificação do patrimônio.

## **4.2 – Eclétismo como patrimônio da cidade de Belo Horizonte**

Baudelaire sabia como se situava, em verdade, o literato: como flâneur ele se dirige à feira, pensa que é para olhar, mas, na verdade, já é para procurar um comprador.  
(BENJAMIN, 1994. p. 30)

A valorização do eclétismo como linguagem arquitetônica reaparece nos anos 1970 nos meios acadêmicos. O efetivo tombamento dos objetos arquitetônicos ecléticos aparece já nos fins dos anos 70, inicialmente pelo IEPHA (Instituto Estadual do Patrimônio Histórico e Artístico) e posteriormente pelos órgãos de preservação da Prefeitura de Belo Horizonte.

### **4.2.1 – As obras de Olivieri na cidade.**

As obras de Olivieri foram transformadas ao longo da existência. Devemos, então, refletir sobre os usos e a refuncionalização dos espaços construídos por Olivieri. De acordo com Françoise Choay, estes novos usos são essenciais para a própria preservação dos bens, sendo necessário “arrancar sítios e edifícios antigos do seu gueto museológico e financeiro”. Para isto, torna-se essencial “dotar esses lugares de novos usos adaptados à demanda social contemporânea.” (CHOAY, 2011, p. 40). Outra especificidade da arquitetura é que ela constitui a matéria primeira de construção das cidades.

Existe, no campo oficial das instâncias governamentais, assim como no meio arquitetônico, o discurso de preservação de um patrimônio construído na cidade de Belo Horizonte, de estilo eclético, representativo das primeiras construções desse espaço urbano. Ressalta-se aqui a não existência de um discurso sobre a necessidade de se preservar obras do arquiteto Luiz Olivieri, especificamente, ainda que, em determinados trechos dos dossiês, o arquiteto seja alçado à condição de importante arquiteto da cidade. Esse discurso legitimador, que frisa a necessidade de se preservar diversas temporalidades no solo da cidade, materializa-se nos atos de tombamento efetivo das construções. Antes de passarmos à análise específica de algumas edificações de Olivieri, é fundamental compararmos as suas obras que ainda hoje se mantem no solo da cidade, com os desenhos de fachadas presentes no livro *O Architecto Moderno no Brasil*.

#### **4.2.2 – De modelos e construções**

Olivieri readaptou as referências de sua formação à realidade de Belo Horizonte, cidade que se desejava moderna. Como já foi visto, teve grande atuação local, mas na tese não se empreendeu uma pesquisa sobre a sua atuação em outros espaços. Os arquitetos mais conceituados nacionalmente e que fizeram parte da Comissão Construtora da Nova Capital, especialmente José de Magalhães, vão, somente, passar por Belo Horizonte, deixando obras pontuais na cidade. Outro arquiteto, contemporâneo a Olivieri e membro da Comissão Construtora em sua primeira formação com Aarão Reis, que também terá um número considerável de obras ecléticas aprovadas, que ainda

hoje encontram-se no solo belorizontino, será o arquiteto Edgar Nascentes Coelho. No momento de construção do meio arquitetônico da cidade, o *architecto* moderno Luiz Olivieri encontrará meio propício na cidade nascente, onde irá construir a sua vida, misturando-se na constituição da própria cidade.



FIGURA 61:

Edificação situada à Avenida Cristóvão Colombo, 317. Arquiteto: Luiz Olivieri.  
Data da Construção: 1915. Data da fotografia: 2007.



Figura 62 –

Edificação situada à rua Ceará, 1323. . Arquiteto: Luiz Olivieri.  
Data da Construção: 1896. Data da fotografia: 2007.

No capítulo anterior tratamos do livro de modelos de Olivieri e dos projetos das construções efetivas na capital. Falta observarmos as construções em sua materialidade, a partir das edificações cujo desenho era de autoria de Olivieri e que ainda hoje se encontram no solo da capital.

É clara a relação das obras que permaneceram no solo belorizontino, aqui representadas, com as imagens dos modelos presentes no livro de Olivieri. O Palacete Dantas (figura 61) assemelha-se ao modelo da folha 06 do livro *O Architecto Moderno no Brasil* (FIG. 30), ainda que guardadas algumas diferenças: como o número de pavimentos; o fato de, no modelo, a construção não se encontrar na esquina como na obra material; as ranhuras na parede do modelo e a parede com única cor da edificação material. A casa, exemplar das casas-tipo, na FIGURA 62 parece-se com a terceira imagem da FIGURA 29. Do mesmo modo poderíamos associar várias dessas obras.



Figura 63 –  
Edificação situada à Avenida Getúlio Vargas. . Arquiteto: Luiz Olivieri.  
Data da Construção: 1920. Data da fotografia: 2007.

A observação dos desenhos e das construções aproxima o desenho do fazer do arquiteto, leva-nos ao projeto enquanto ideia que se materializa como desenho no papel para, posteriormente, se tornar efetiva construção nas veias da cidade. Em linhas gerais podemos nos referir a seus modelos encontrados em seu livro como sendo compostos de uma volumetria clássica, com a presença de elementos decorativos mais comedidos do

que outros exemplares de arquitetura eclética, com a presença marcante de linhas retas, edificações com um conjunto equilibrado, elaborados de forma simétrica.

A casa aqui representada pela FIGURA 63, remete aos modelos de Olivieri com varanda lateral. Percebe-se que houve modificação na fachada, pois nos diversos modelos existentes do arquiteto, a entrada pela lateral dava-se por meio de um portão lateral, hoje inexistente na construção.

A casa representada na FIGURA 64 encontra-se, atualmente, em péssimo estado de conservação e é distinta de seus modelos, pois em seu livro de modelos não existiam casas chanfradas, solução arquitetônica encontrada para casas de esquina, conforme a da figura destacada.

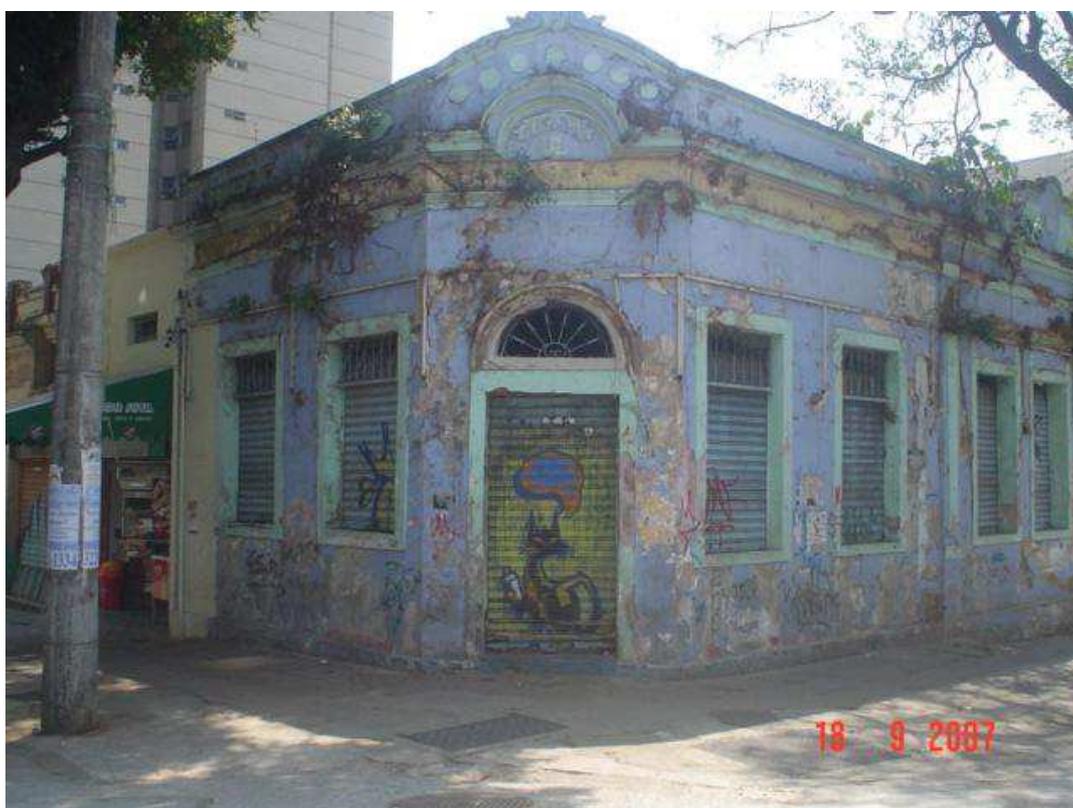


Figura 64 –

Edificação situada à rua Pernambuco, 946. Arquiteto: Luiz Olivieri, modificações de Octaviano Lapertosa. Data da Construção: 1902, modificações em 1915. Data da fotografia: 2007.

Sua obra é interessante documento que revela a forma como um arquiteto em Belo Horizonte no século XX, trouxe referências européias ressignificando-as, em outro local, com outras gentes. Não de pode omitir o grande valor que era dado às produções do outro lado do Atlântico. Olivieri não era um simples arquiteto. Era um arquiteto italiano, representante de uma civilização européia, culta, que muito teria a contribuir para o desenvolvimento da pacata Belo Horizonte, de acordo com o modelo

civilizacional de parte da população brasileira da época. Sua obra de modelos também possuía essa característica, a da autoria italiana, especialmente florentina, presente na marca notadamente clássica de parte de suas obras ecléticas.

O uso de diversos suportes documentais para o estudo da arquitetura mostrou-se imensamente rico. Para se avaliar as relações entre o modelo e a construção efetiva, as obras do arquiteto Luiz Olivieri nos apontam na direção da relação entre imagens e realidade material. Ele não só desenhou as plantas de centenas de obras que foram efetivamente construídas em Belo Horizonte, como também deixou um documento que nos remete ao fazer inicial do arquiteto, o desenho materializando a ideia e representando a sua criação, o seu livro *O Architecto Moderno no Brasil*.



FIGURA 65 –

Edificação situada à avenida João Pinheiro, 164. . Arquiteto: Luiz Olivieri.  
Data da Construção: 1897. Data da fotografia: 2007.

Da construção representada pela FIGURA 65, restou-nos, como pode-se perceber, somente a fachada. É, das construções de Olivieri, das mais marcadamente neoclássicas, e o uso das linhas horizontais e verticais, assim como de elementos da arquitetura clássica, a partir de suas formas básicas, mostra um gosto sem muito rebuscamento e com poucos elementos decorativos. Mas mesmo assim, há a presença de elementos ecléticos. Esses poucos elementos, assim como a forma da construção não

remetem a nenhuma das obras existentes em seu livro, o que mostra que, em Belo Horizonte, existem obras nem tão ecléticas assim, de autoria do biografado.

Na breve aproximação entre as construções efetivamente realizadas e o seu livro de modelos, percebemos diferenças em relação ao uso de determinadas soluções que não são apresentadas no livro de modelos. Assim são as construções de esquinas, que necessitam de projetos e soluções estéticas distintas, como o uso do chanfrado e a construção com forma neoclássica, que difere das outras construções e modelos elaborados pelo arquiteto.

### **4.3 – A presença das obras na paisagem atual da cidade**

#### **4.3.1 – Os usos e a refuncionalização**

A noção de uso é central para a compreensão do meio arquitetônico. Uma das especificidades da arquitetura vem a ser justamente a sua possibilidade de uso cotidiano por parte das pessoas, não é como uma pintura ou escultura, que são feitas para se observar, para produzir um outro tipo de interação. A arquitetura constitui o espaço habitado pelos homens. E, com isso, muito mais sujeita a transformações.

O uso constitui-se em um aproveitamento de algo conforme o seu destino. E a questão central é justamente que esse aproveitamento se transforma à medida que o destino dado a um determinado bem se modifica. Ao se tentar apreender estas transformações no espaço interno das habitações, em Belo Horizonte, procura-se mostrar as mudanças que ocorrem no uso geral das construções no centro da cidade que, de espaço de moradia da elite, se transformam em espaço de serviços e de comércio da capital.

Desde os anos 1960 a História, como área de conhecimento, passou a se preocupar com a construção do espaço íntimo das habitações, enfocando, inicialmente, o momento de surgimento da noção de individualidade no final da Idade Média. Textos

abordando o universo da vida privada passam a habitar os livros de história.<sup>49</sup> Nesse tipo de abordagem, conforme foi tratado no capítulo 3, é feita uma análise da forma como os espaços da casa vão se especializando, com a existência de cômodos para os diversos usos. É o momento em que há a divisão entre os espaços mais públicos da casa, como a sala, e os espaços mais íntimos, como os quartos. Esse é um processo lento no qual, à medida que novos usos vão sendo criados, novos cômodos vão surgindo.

No momento de construção das edificações de Luiz Olivieri, a necessidade dessa intimidade já era a tônica das construções de casas particulares. Das construções analisadas, duas tiveram inicialmente esse uso como casas particulares, o Palacete Dantas e a casa situada à Rua da Bahia, que hoje abriga o Núcleo de Estudos Teatrais e algumas lojas no primeiro andar.

Documentos essenciais para a escrita dessa parte referente às obras de Olivieri foram os Dossiês de tombamento arquivados na atual Diretoria de Patrimônio Cultural da Prefeitura de Belo Horizonte, consultados no ano de 2009. Foram examinados relatórios realizados por empresas contratadas que fazem parte do material presente na Diretoria de Patrimônio Cultural, relatórios técnicos dos funcionários da Diretoria – antiga Gerência de Patrimônio - , assim como determinadas apreciações realizadas pelos membros do Conselho Deliberativo de Patrimônio Cultural da Prefeitura de Belo Horizonte. No Guia de Belo Horizonte, encontram-se listados os conjuntos urbanos da cidade, a dizer, o Conjunto Urbano da Praça Rui Barbosa e Adjacências, O Conjunto Urbano da Avenida Afonso Pena e Adjacências, o Conjunto Urbano da Avenida Álvares Cabral e Adjacências, o Conjunto Urbano da Rua da Bahia e Adjacências, o Conjunto Urbano da Praça da Boa Viagem e Adjacências, o Conjunto Urbano da Rua dos Caetés e Adjacências, o Conjunto Urbano das Avenidas Carandaí, Alfredo Balena e Adjacências, o Conjunto Urbano da Praça Floriano Peixoto e Adjacências, o Conjunto Urbano da Praça Hugo Werneck e Adjacências, o Conjunto Urbano da Praça Liberdade e Adjacências, o Conjunto Urbano da Floresta, o Conjunto Urbano da Cidade Jardim e o Conjunto Urbano da Praça Raus Soares e Adjacências. Desses, interessou-nos os que continham dados sobre bens produzidos pelo arquiteto Luiz Olivieri. Os bens analisados foram definidos a partir dos dados presentes no Guia de Bens Tombados da Prefeitura de Belo Horizonte (CASTRO, 2006).

---

<sup>49</sup> Dentre estes textos, a coleção História da Vida Privada, organizada por Phillipe Áries e George Duby, é central para conhecermos esta mudança no enfoque da historiografia. Proveniente da escola francesa, esta coleção irá influenciar textos produzidos no Brasil.

Os dossiês encontrados na Diretoria de Patrimônio Cultural da Prefeitura de Belo Horizonte consistem de relatórios realizados ora por funcionários da Prefeitura, ora por consultores contratados, de diversas publicações oficiais referentes aos tombamentos realizados, de atas das reuniões do Conselho Deliberativo de Patrimônio Cultural do Município de Belo Horizonte, de correspondências enviadas aos proprietários, comunicando o tombamento dos bens, de documentos questionando o tombamento, incluindo cópias de alguns processos judiciais, de ofícios solicitando autorizações para intervenções, certidões de registros de tombamentos, dentre outros documentos.

As construções de Olivieri são integrantes desses Conjuntos Urbanos, que, ao serem constituídos, em termos de política municipal de proteção ao patrimônio, representaram uma mudança na perspectiva de tombamento. Esses conjuntos foram estabelecidos a partir do conceito de patrimônio cultural-ambiental, abordando-se a paisagem urbana, não somente de bens tombados isoladamente. O sentido histórico e cultural é destacado em sua relação com a paisagem urbana. De acordo com texto presente em um dos dossiês: “é importante perceber como eles se articulam em termos de qualidade ambiental.”(DIRETORIA DE PATRIMÔNIO CULTURAL, 1994a, p. 30)

#### **4.3.2 – As obras analisadas**

As obras escolhidas para análise foram: Palacete Dantas – atual Secretaria de Estado de Cultura; Cervejaria Antártica – atual Shopping Oiapoque; Prédio da Antiga Estação Ferroviária – atual Museu de Artes e Ofícios; a construção situada à Rua dos Timbiras 1605, esquina com rua da Bahia 1420 – atual Núcleo de Estudos Teatrais; a construção à Avenida João Pinheiro 164, da qual resta somente a fachada, tendo sido construída uma edificação nos anos 1990 que hoje abriga a Faculdade Promove. Elas foram escolhidas entre as 20 obras de Olivieri que ainda hoje ocupam o solo da cidade.<sup>50</sup>

---

<sup>50</sup> Obras de Olivieri na capital mineira, tombadas pelo poder público:

1 – Rua dos Aimorés, nº. 647. Construída para uso residencial em 1898, atualmente é utilizada para fins comerciais.

2 - Rua dos Aimorés, nº. 1123. Construída para uso residencial em 1906, atualmente é residência e local de serviços.

Edificação da qual não trataremos especificamente é a da Avenida Amazonas, 478, da qual já foi apresentado o projeto de construção (FIGURA 57), que localiza-se na Praça Sete de setembro que tem um papel de centralidade na cidade. Na conjunção de duas das mais importantes avenidas, a Afonso Pena e a Amazonas, representa lugar de trânsito de milhares de pessoas diariamente. A Praça passou por várias transformações ao longo do seu mais de um século de existência. E a construção, cujo desenho inicial foi de autoria de Luiz Olivieri, também sofreu modificações ao longo do tempo. A transformação mais notável da construção pode ser percebida pela comparação do seu desenho inicial com a sua conformação atual: no desenho ao qual tivemos acesso, existiam dois pavimentos, já na construção atual, existem três. A portada de ferro existente no projeto de Olivieri parece ser a mesma que ainda hoje é conservada na edificação. As demais construções foram escolhidas para análise em virtude das diferentes formas de ocupação que tiveram ao longo do século XX e pelo fato de terem sido projetadas para usos distintos e possuírem representações distintas no espaço físico da cidade.

---

3 – Rua dos Aimorés, nº. 1155/1167. Construída para uso residencial em 1898, atualmente é utilizada para fins comerciais.

4 – Rua Ceará, nº. 1323. Construída em 1896 para uso residencial, atualmente é utilizada para serviço.

5 - Av. do Contorno, nº. 3479. Construída para uso residencial e comercial em 1922, atualmente é utilizada para fins comerciais.

6 – Avenida Cristóvão Colombo, 317. O Palacete Dantas, construído em 1915, inicialmente para uso residencial, atualmente abriga a Secretaria Estadual de Cultura.

7 – Rua Espírito Santo, nº. 1507. Casa de 1905, cujo uso original era residencial e atualmente é utilizado para serviço.

8 - Av. Getúlio Vargas, nº. 1238. Construção de 1920, cujo uso original era residencial e atualmente abriga comércio.

9 – Av. João Pinheiro, nº. 164/174. Construção de 1897, cujo uso inicial era residencial e atualmente é Faculdade. Somente a fachada foi preservada.

10 - Av. Oiapoque, 78. Construção de 1908 foi largamente transformada ao longo do século XX. Inicialmente era fábrica da Cervejaria Antártica e atualmente abriga o Shopping Popular Oiapoque.

11 – Rua Padre Rolim, nº. 435. Construída em 1912 para uso residencial, atualmente mantém este uso.

12 – Rua Pernambuco, nº. 936/946. Construída em 1902 para uso residencial, atualmente está desocupada.

13 – Praça Rui Barbosa, s/n – Prédio da antiga Estação de Ferro Central do Brasil, construído de 1920 a 1922, cujo uso original era estação ferroviária e atualmente é o Museu de Artes e Ofícios.

14 - Rua dos Timbiras, nº. 1605. Construção de 1904, com uso residencial e comercial originalmente, atualmente abriga comércio e a escola de Teatro Núcleo de Estudos Teatrais.

15 – Rua Varginha, 210. Casa cujo uso original era residencial e que atualmente encontra-se desocupada.

16 – Rua Rio Grande do Norte, nº. 587. Utilizada inicialmente como residência, foi construída em 1905, atualmente encontra-se desocupada.

17 – Rua Sapucaí, nº 127. Utilizada inicialmente como residência, foi provavelmente construída na década de 1910, atualmente encontra-se desocupada.

18 – Rua dos Caetés, 580/588/596/604/606. Construção cujo uso original era residencial e comércio e que atualmente é utilizada para serviços e comércio.

19 – Rua Niquelina, nº. 37. Construída em 1909 para uso residencial, atualmente encontra-se desocupada.

20 – Avenida Amazonas nº. 478. Construída em 1919 para uso comercial e de serviços, atualmente é utilizada para serviços, como posto do UAI.

Devido à amplitude do objeto dessa tese, procurou-se, principalmente, trabalhar com a dupla temporalidade das obras: hoje e no momento inicial de sua existência. No entanto, quando foram encontradas outras informações sobre as edificações, essas foram utilizadas.

#### 4.3.2.1 – Prédio da Antiga Estação Ferroviária – atual Museu de Artes e Ofícios

“A Praça da Estação de Belo Horizonte

Duas vezes a conheci, antes e depois das rosas

Era a mesma praça, com a mesma dignidade,

O mesmo recanto para os forasteiros: esta cidade é uma promessa de conhecimento, talvez de amor.

A segunda estação, inaugurada por Epitácio,

O monumento do Starace, encomendado por Antonio Carlos

São feios? São belos?

São linhas de um rosto, marcas de vida.

A praça entrada de Belo Horizonte

Mesmo esquecida, mesmo abandonada pelos poderes públicos,

Conta pra gente uma história pioneira

De homens antigos criando realidades novas.

É uma praça – forma de permanência no tempo – E merece respeito.

Agora querem levar para lá o metrô de superfície.

Querem massacrar a memória urbana, alma da cidade

Num de seus últimos pontos sensíveis e visíveis.

Esvoaça crocitante sobre a Praça da Estação

O Metrobel decibel a granel sem quartel,

Planejadores oficiais insistem em fazer de Belo Horizonte

Linda, linda, linda de embalar saudade

Mais uma triste anticidade.”

CARLOS DRUMMOND DE ANDRADE

1982



FIGURA 66 – Antigo prédio da Estação Central do Brasil (1922).  
À frente a escultura de Giulio Starace. Praça da Estação. Belo Horizonte. Data da fotografia: 2007.

O Dossiê de tombamento do Conjunto Arquitetônico da Praça Rui Barbosa e Adjacências mostrou-se extremamente rico para se pontuar questões relativas ao bem e à patrimonialização. O relatório é interessante documento para apreendermos a existência da edificação antes do seu uso atual como Museu de Artes e Ofícios. Ainda que o nosso objeto da tese não sejam os conjuntos arquitetônicos e sim as obras de Olivieri, a análise do Conjunto arquitetônico da Praça Rui Barbosa e adjacências demonstra ser de nosso interesse em virtude do papel central que a edificação projetada por Olivieri ocupa nesse conjunto. O tombamento municipal das fachadas e do volume é datado de 01 de dezembro de 1998. O bem encontra-se protegido pelo IEPHA desde 1988.

O edifício é a principal edificação da Praça, cujo nome oficial é Rui Barbosa, mas cujo nome usual é Praça da Estação. O papel central da Praça da Estação pode ser percebido desde o início da construção da cidade, sendo uma das primeiras providências tomadas pelo Engenheiro Aarão Reis o estudo e a construção de um ramal férreo para ligar a capital de Minas à Estrada de Ferro Central do Brasil. Foram, então, estabelecidas duas estações, uma que fazia o entroncamento com a EFCB, a General Carneiro, e a outra, na região central da cidade, denominada Estação de Minas.

No relatório da empresa Práxis Engenharia, integrante do dossiê, constam um mapa, princípios básicos de fundamentação do trabalho – abordagem interdisciplinar, métodos aberto de observação e análise, respeito à diversidade, sensibilidade e

desprendimento de preconceitos, a cidade como um processo dinâmico, conceito abrangente de volumetria, valorização do desenho urbano da cidade, valorização dos elementos naturais do sítio e da paisagem da cidade, compatibilização de limites dos conjuntos urbanos tombados, flexibilidade dos instrumentos de proteção de conjuntos urbanos –, política de compensações, procedimentos metodológicos, instrumentos urbanísticos de proteção do patrimônio cultural, instrumentos urbanísticos de proteção do patrimônio cultural – mapeamento cultural, tombamento e outras formas de acautelamento, controle de altimetria, transferência do direito de construir, operação urbana integrada, bônus cultural, modelos de ocupação, Diretrizes Especiais de Projeto, promoção do patrimônio cultural, relatório de impacto cultural, diretrizes setoriais, orientação técnica para intervenções em bens culturais, utilização estratégica de bens culturais, desapropriações e a parte de maior interesse para nosso trabalho, a caracterização geral do conjunto da Praça da Estação.

Um dos pontos fundamentais ao se tratar de conjuntos urbanos é a percepção da dificuldade em se estabelecer critérios rígidos para a sua definição em termos de unidades espaciais, aspecto frisado pelos responsáveis pelos relatórios.

No relatório, é lembrado o fato de a área ser referência para a população belorizontina, apesar da perda de seu significado original como porta de entrada e saída da cidade com o desmantelamento da rede ferroviária no país.

A Praça da Estação e adjacências, juntamente com o prédio do antigo Cine Metrópole e átrio da igreja São José, foi um dos primeiros marcos da cidade a ser objeto de campanhas que buscavam sensibilizar a população de Belo Horizonte e o poder público para a necessidade de sua preservação. Diferentemente dos outros dois casos citados, cujas campanhas não foram bem sucedidas no sentido de atingirem-se seus objetivos imediatos, a mobilização de vários setores da sociedade levou ao tombamento de edificações pelo IEPHA e à delimitação de um perímetro de proteção do conjunto da Praça da Estação, constante na Lei de Uso e Ocupação do Solo de Belo Horizonte, anexo 7, de 1985, que prevê restrições à altimetria de novas construções. (DIRETORIA DE PATRIMÔNIO CULTURAL, 1996b.)

No momento de escrita do relatório, as edificações em torno da Praça eram de uso coletivo, uso comercial, de serviços e industrial. O espaço abrigava grande número de manifestações culturais. À época, havia um bar localizado no prédio da Estação Central, antes do estabelecimento do Museu de Artes e Ofícios.

Grande parte do conjunto encontra-se dentro do perímetro de proteção do IEPHA desde 1988 e “seus eixos mais marcantes são os formados pelas avenidas Santos Dumont, Amazonas, Andradas/Contorno, e os correspondentes às ruas dos Guaicurus, Aarão Reis e Sapucaí.” Os trechos mais evidentes do conjunto frisados pelos autores são: o trecho da Estação Central, o trecho da rua Aarão Reis, o trecho da Avenida Andradas em frente ao Parque Municipal, o trecho da Escola de Engenharia, o trecho da Avenida Santos Dumont e algumas subdivisões como o Pórtico da Avenida Amazonas e os mirantes da rua Sapucaí e dos viadutos da Floresta e de Santa Tereza.

Há algumas diretrizes de proteção para o conjunto, tornando-se o argumento principal para a existência do conjunto, o fato de ser

importante referência para a população não só por sua localização estratégica que lhe confere o dinamismo e a vitalidade em termos dos usos ali instalados, mas também pelo papel que tem desempenhado na história da cidade e, ainda, por apresentar em seu perímetro inúmeras edificações de época, de baixa volumetria, que lhe atribuem singularidade. (DIRETORIA DE PATRIMÔNIO CULTURAL, 1996b)

Por se tratar de relatório também propositivo, são propostas ações e instrumentos, como o tombamento de edificações, a volumetria básica do conjunto, o coeficiente de aproveitamento e modelo de assentamento, o incentivo à instalação de uso cultural, a recuperação e valorização de eixos e perspectivas notáveis, a implementação de operação urbana integrada, lotes com diretrizes especiais de projetos, diretrizes para o estacionamento de veículos e a valorização do patrimônio

A última parte do relatório se constitui dos inventários dos bens culturais móveis com fotografias dos bens e breve descrição destes. Nas fichas dos bens, existem dados como localização, proteção e identificação. Na parte referente à identificação encontram-se o uso original, o uso atual, o arquiteto, o construtor, o período, o sistema construtivo, a volumetria, características da fachada principal, das outras fachadas, a cobertura, a varanda, escada, informações complementares e características estilísticas ornamentais.

De acordo com dados constantes no Dossiê:

O Conjunto Arquitetônico Praça Rui Barbosa e Adjacências foi tombado pelo IEPHA-MG em 15 de março de 1988, decreto 27.927. Em 1996 por solicitação do Conselho Deliberativo do Patrimônio Cultural do Município de Belo Horizonte foi aberto processo administrativo nº 010 304 569 655 pelo Departamento de Memória e

Patrimônio Cultural para início dos estudos técnicos para subsidiar proteção municipal do Conjunto Urbano Praça Rui Barbosa e Adjacências. Este trabalho foi realizado conjuntamente pela PRAXIS Consultoria e Projetos e a equipe do DMPC e foi concluído em 1997. (DIRETORIA DE PATRIMÔNIO CULTURAL, 1996b, p. 166)

A construção da Praça se inicia em 1904 e é concluída em 1914, sendo inaugurada com o nome de Cristiano Otoni. Nos anos 1920, resolveram construir outra edificação para o ramal férreo, já na Praça denominada praça Rui Barbosa, nome que mantém ainda hoje:

Na década e 20, com as inovações do sistema de transporte e o incremento econômico ocasionado pela criação do ramal ligando Belo Horizonte ao Rio de Janeiro foi realizada uma renovação urbanística e arquitetônica na praça que passou a chamar-se Praça Rui Barbosa. O antigo prédio foi demolido para dar lugar à atual edificação projetada por Luiz Olivieri e inaugurada em 11 de novembro de 1922. Ao mesmo tempo foi realizada uma reforma nos jardins que receberam estátuas e um tratamento paisagístico. Recebeu o “Monumento da Terra Mineira”, realizada pelo escultor italiano Júlio Staracce e remodelação de seu traçado de autoria do arquiteto Magno de Carvalho. Seus passeios foram revestidos de macadâmia e mosaico português e recebeu também um novo tratamento paisagístico. A Praça da Estação, como ficou conhecida, passou a ser, além de porta de entrada e saída da cidade, uma das principais áreas de lazer da população. Em 1931 foi inaugurada a Fonte Luminosa Independência que funcionava aos domingos e a Praça já era famosa pelas 250 variedades de roseiras que ali existiam. Nas décadas de 20 e 30 a área industrial da cidade, mais concentrada nas margens da linha à direita da Estação Central, foi ampliada para as proximidades do Parque Municipal quando este foi desmembrado e diminuída sua área original. (DIRETORIA DE PATRIMÔNIO CULTURAL, 1996b, p. 171)

A Praça, no momento de desmantelamento da rede ferroviária, perde sua função inicial. Com a instalação do metrô de superfície, no início dos anos 1980, há novamente o apontamento de passageiros na região, já com um outro sentido, como lugar de trânsito cotidiano de moradores da região metropolitana, não mais de pessoas oriundas de outras regiões.

No Dossiê analisado, outras documentações foram consultadas, notificações como a de número 22/98, datada de 16 de dezembro de 1998 que se refere a um bem cultural pertencente ao Conjunto Urbano Praça Rui Barbosa e Adjacências.

O Conselho Deliberativo do Patrimônio Cultural do Município de Belo Horizonte/CDPCM – BH, dos termos do disposto na seção II do Capítulo III, do título VII da Constituição Federal; na Seção IV do Capítulo I, do Título IV da Constituição do Estado de Minas Gerais, no capítulo VI, do Título VI da Lei Orgânica do Município de Belo

Horizonte e, em conformidade com o Decreto-Lei número 25, de 30 de novembro de 1937, a Lei Municipal número 3802, de 06 de julho de 1984 e o Decreto Municipal número 5531, de 17 de dezembro de 1986, reunido em sessão extraordinária realizada em 01 de dezembro de 1998, deliberou aprovar o tombamento integral da Praça Rui Barbosa.

A Praça Rui Barbosa será inscrita no Livro do Tombo Arqueológico, Etnográfico e Paisagístico e ficam protegidos seu traçado, pavimentação e paisagismo. Os bens culturais integrados nela situados terão inscrição no Livro do Tombo das Belas Artes: estátua “Monumento à Terra Mineira”, esculturas em mármore “As Leas”, esculturas em mármore “hermas do Lago”.

Informamos ainda que, nos termos da Legislação vigente, a Praça Rui Barbosa encontra-se sob tombamento provisório, não podendo sofrer qualquer intervenção sem prévia autorização do CDPCM-BH, dispendo V. Sa, do prazo de 15 (quinze) dias da presente Notificação para anuir ao tombamento ou oferecer, se quiser, impugnação. (DIRETORIA DE PATRIMÔNIO CULTURAL, 1996b, s/página)

De acordo com informações presentes no Dossiê do Conjunto Urbano da Praça da Estação e Adjacências, o tombamento do conjunto urbano Praça Rui Barbosa se deu em primeiro de dezembro de 1998, com publicação em dezessete de dezembro de 1998 no Diário Oficial do Município. Há a determinação do perímetro do conjunto e a discriminação dos bens com tombamento específico: Praça Rui Barbosa (integral); Estátua Monumento à Terra Mineira (integral); Prédio da Estação Ferroviária Central (integral); Praça Rui Barbosa, 10 – escritórios da Rede Ferroviária Federal S/A (fachadas e volume); Rua Aarão Reis, 423 – plataforma e prédio de dois pavimentos (integral); Rua Aquiles Lobo, 797, e Avenida dos Andradas, 841/873 (fachadas e volume); Avenida dos Andradas, 555 (fachadas e volume); Avenida dos Andradas 737 (fachadas e volume); Avenida dos Andradas, 767 (fachadas e volume), Avenida dos Andradas 875 (fachadas e volume), Avenida dos Andradas 877 (fachadas e volume), Avenida dos Andradas, 917/1005 (fachadas e volume); Avenida dos Andradas 1145 (fachadas e volume); Avenida dos Andradas 1145 – duas chaminés (integral); Avenida Assis Chateaubriand, 729 (fachadas e volume); Avenida Assis Chateaubriand, 809 – Serraria Souza Pinto (fachadas e volume); Avenida do Contorno, 1165 (fachadas e volume); Galpão número 02 – quadra CTM6200 (fachadas e volume); Galpão número 03 – quadra CTM6200 (fachadas e volume); Galpão número 04 – quadra CTM6200 (fachadas e volume); Galpão número 01 – quadra CTM6200 (fachadas e volume); Rua Sapucaí s/número – escritórios da Rede Ferroviária Federal S/A (integral); Balaustrada da Rua Sapucaí (integral); Posto de iluminação da Rua Sapucaí (integral); Avenida do Contorno, 842 esquina com Rua Espírito Santo, 96 (fachadas e volume).

Além da referência aos bens, há também o estabelecimento da altimetria básica das construções a serem realizadas nas quadras inseridas no perímetro, fixando-se o limite máximo de 12 metros.

Anexo ao dossiê de tombamento existe uma solicitação para reprodução da documentação referente ao Conjunto Urbano Praça Rui Barbosa e Adjacências, tombado pelo município. O ofício foi encaminhado pelo responsável pela pesquisa histórica, arquitetônica e iconográfica sobre o acervo do conjunto urbano da Praça Rui Barbosa, no momento dos estudos para implantação do Museu de Artes e Ofícios no prédio cujo projeto é de autoria de Olivieri. O Museu de Artes e Ofícios ocupa, atualmente, os edifícios da antiga Estação Central da Rede Ferroviária Federal, na Praça Rui Barbosa (a Praça da Estação) e da antiga Estação da Rede Mineira do Oeste, na Rua Sapucaí.

O prédio da antiga Estação Central do Brasil foi inaugurado em 1922, substituindo antiga edificação existente no local. De traços neoclássicos, que podemos perceber pela volumetria da construção e também por alguns ornamentos, a edificação foi feita para ser a porta de entrada e de saída da cidade, como estação ferroviária. Com a gradativa diminuição da malha ferroviária, a construção perde esta função e passa a ser utilizada como entrada para o metrô da cidade. Nos anos 2000 é transformada em Museu, o Museu de Artes e Ofícios, criado a partir da coleção do Instituto Cultural Flávio Gutierrez. O prédio é então restaurado e seu espaço interno é reconcebido para abrigar a coleção. Como estação ferroviária, possui um amplo pé direito, com grandes salões que foram transformados em salas de exposição. As partes externas são também aproveitadas para expor objetos significativos dos fazeres relacionados às artes e ofícios.

Os usos do espaço hoje para guardar a referida coleção trazem um questionamento essencial relativo ao seu uso originário, o de prédio da Estação Central de Belo Horizonte. Os ofícios lá retratados hoje não remetem ao ofício dos trabalhadores que ocupavam aquele espaço de trabalho, são ofícios que se reportam a uma forma de existência muito mais interiorana do que a da capital que se desejava moderna. Os funcionários da Central do Brasil e da Oeste de Minas, maquinistas, foguistas, vendedores de passagens, não tem lugar naquela coleção. Na realidade, o Museu não dialoga com a cidade de Belo Horizonte. Encontram-se aí profissões de tempos que a cidade civilizada e moderna não desejava, épocas e ofícios também importantes de serem retratados, talvez não neste espaço e não da forma como o são.

Houve uma musealização do espaço para abrigar a coleção, realizada pelo museógrafo francês Pierre Catel, muito festejado no momento de inauguração do espaço como Museu e pela museóloga Célia Corsino. No entanto, faltou a relação com o ethos local, com a cidade, com a edificação e o seu significado para a cidade e também com o entorno. Houve, nesse espaço, um processo de gentrificação, uma mudança, que longe de ser uma restauração como propagandeada pelos vídeos institucionais, tratou-se de uma reinvenção do local com o objetivo de abrigar a coleção.

Um problema existente na conformação desse espaço é a imbricação entre o público e o privado, tão presente em nossas instâncias governamentais e nos usos que são feitos dos espaços públicos. A gestão é feita por uma instituição de direito privado, o Instituto Cultural Flávio Gutierrez. No entanto, o dinheiro aplicado é, em sua grande maioria, oriundo de Leis de Incentivo à Cultura, dinheiro público, com financiamento direto por meio de Fundos Culturais ou por meio de isenção fiscal. A presidente do Instituto<sup>51</sup> é Ângela Gutierrez, filha de Flávio Gutierrez, colecionador responsável pela coleção das peças que hoje compõem o acervo. No site do Museu de Artes e Ofícios.<sup>52</sup> encontra-se descrito que a coleção foi doada ao patrimônio público, sem citar o nome específico da instituição a qual foi realizada a doação. Sabe-se que a instituição é o IPHAN. Além disso, fala-se que o Museu é iniciativa do Instituto já citado, em parceria com o IPHAN e com a CBTU. De acordo com informações presentes no site, o Museu é uma unidade do Instituto Cultural Flávio Gutierrez, sendo dado destaque na página da equipe técnica ao nome da presidente do referido Instituto e aos membros do corpo técnico do Museu. Não há nenhuma informação referente a representantes dos parceiros, IPHAN e CBTU.

Outro aspecto a ser indicado é o uso simbólico de tal espaço para promoção individual ou de grupos com determinados interesses econômicos. Em que medida o uso de verba pública deve ser feito por instituições com interesses e gestões privados e não por instituições públicas, museus já existentes, onde poderiam ser aplicados diretamente. Essas opções são decisões políticas, tomadas em determinados momentos de acordo com os interesses dos atores políticos. É necessário explicitar esse jogo para que as tomadas de decisão não fiquem restritas a pequenos grupos e a interesses externos aos interesses da cidade, cidade compreendida como um espaço em disputa e como um espaço que deve ser democratizado.

---

<sup>51</sup> Disponível em <http://www.icfg.org.br>. Acesso em 30 abr. 2012.

<sup>52</sup> Disponível em [www.mao.gov.br](http://www.mao.gov.br). Acesso em 30 abr. 2012.

Quando falamos em patrimônio, referimo-nos aos conceitos de memória e esquecimento, como centrais na elaboração dos objetos patrimonializados. No entanto, ao observarmos o Museu estabelecido na edificação de Olivieri, guardião, a princípio, da memória de ofícios do passado, a edificação parece deslocada, as memórias que poderiam emergir do espaço edificado, com diferentes usos ao longo do tempo, faz parecer que o lugar da edificação na memória da cidade foi esquecido. Drummond, em seu poema sobre a praça, de outros tempos, fins dos anos 1970, nos faz refletir sobre a lógica da patrimonialização contemporânea, ao dizer que “Planejadores oficiais insistem em fazer de Belo Horizonte /Linda, linda, linda de embalar saudade/Mais uma triste anticidade.” Os deslocamentos realizados pelos planejamentos dos sentidos atribuídos pelos habitantes aos lugares, esvazia o lugar como lugar de memória, como lugar da experiência, como espaço de partilha.



FIGURA 67 –  
Cartão-postal da Praça da Estação. Década de 1920.  
Acervo: Museu Histórico Abílio Barreto.

Relembrando o passado, o memorialista Pedro Nava relaciona a Estação Ferroviária e a Praça da Estação ao seu entorno, mostrando as referências naturais, hoje inexistentes, que faziam parte da paisagem urbana nos anos 1920:

Sáimos dali para o restaurante da Estação da Central. Depois assistimos ao levantar do dia e emendamos o de ontem com o de hoje.

Estação da Central, Jardim da Praça da Estação... Imagens indissolivelmente ligadas à do Ribeirão Arrudas. Lembro dele, de minhas andanças nas suas ribas. Quando suas águas passavam sobre o dorso Bahia-Januária, parecia um riacho de roça. Para os lados da estação ele aparecia canalizado, suas margens ligadas por pontes de cimento. Nelas me debrucei muitas vezes em noites de solidão total, deixando perder a cabeça, ficando em pontas de pés, empurrando todo o peso do corpo para a frente, peitoril agora na virilha (só largar. Esticar os braços e o equilíbrio será rompido) – vamos, Pedro! coragem! mais um impulso e tudo ficará resolvido lá embaixo apenas um corpo meio mergulhado na água um fio de sangue da cabeça quebrada nos calhaus teus miolos rolando Arrudas Velhas Riofranciscoceano... (NAVA, 1985, p. 259-260)

O trecho da obra do memorialista remete ao lugar central que o Ribeirão Arrubas ocupava na paisagem da cidade, para seus habitantes e também para os que chegavam pela porta de entrada, a Praça da Estação. Como a discussão central para a tese nesse quarto capítulo é a patrimonialização das edificações, quando se recupera o sentido histórico de sua existência, é necessário se retomar o sentido da presença dessas obras na paisagem urbana, relacionando-as com o espaço em torno, através das imagens literárias e fotográficas que permaneceram ao longo do tempo e que a nós chegaram como vestígios.

A ideia de nostalgia de Nava, associada aqui à ideia de patrimônio, é reflexiva, a partir do que foi dito por Svetlana Boym, pois a nostalgia de Nava não se refere a uma verdade absoluta, a de uma nostalgia restauradora que buscaria restaurar momentos passados. A sua nostalgia é marcada por sentimentos contraditórios que ocupam os pensamentos e vontades. Se no momento inicial deste trecho ele descreve as paisagens pelas quais passeava, no outro momento, retrata suas angústias e pulsões suicidas.

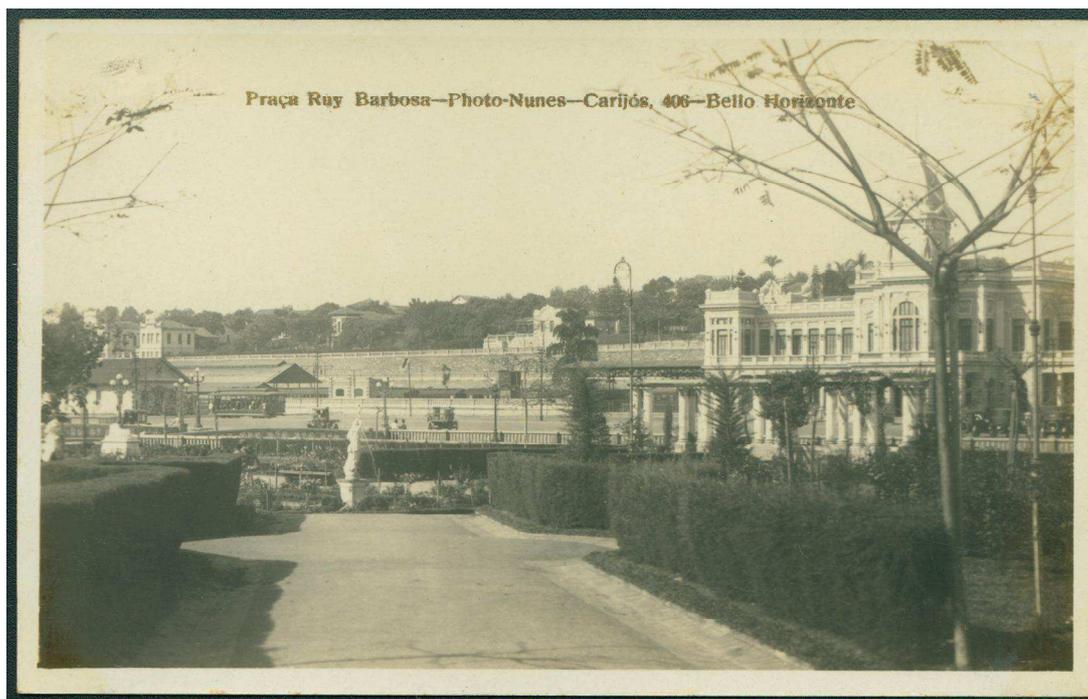


FIGURA 68 –  
Cartão-postal da Praça da Estação. Década de 1920.  
Acervo: Museu Histórico Abílio Barreto.

O Ribeirão Arrudas fazia parte da paisagem da cidade e, assim como marcos arquitetônicos, foi dela suprimida ao longo das décadas, fazendo com que a cidade perdesse as relações e os significados existentes no texto de Nava, para a sua geração e a de outros. Tanto o poema de Drummond, quanto o texto de Nava lembram de momentos do passado da cidade, mas Drummond relaciona a memória como alma da própria cidade – “Querem massacrar a memória urbana, alma da cidade” – trabalhando o sentimento de perda que a transformação do espaço urbano proporciona.

Da sensibilidade de textos literários, de homens que partilharam a cidade e expressaram esta partilha em textos, podemos retomar os diversos sentidos presentes na Praça da Estação, não a Praça Rui Barbosa dos planejadores oficiais que a transformaram de uma cidade “linda, linda, linda de embalar saudade” em “Mais uma triste anticidade”.

Para mostrar a mudança pela qual passou a edificação em relação à paisagem, é interessante observarmos as FIGURAS 67 e 68, que reproduzem cartões-postais da década de 1920, após 1922. À frente da edificação encontravam-se as pontes de cimento, referidas por Pedro Nava no trecho citado acima. Além disso, percebemos a presença de árvores, de arbustos que já há muito não fazem parte da paisagem deste espaço da cidade.

Se não devemos ser dominados pelo sentimento de nostalgia restauradora, por outro lado, devemos lembrar que as transformações dos espaços não são transformações objetivas, representativas de um progresso que considera o interesse dos habitantes da cidade como um todo. Esses espaços centrais da cidade são locais de disputas de memória e, nos dias atuais, esses espaços, na lógica de gentrificação, em nome de uma revitalização, acabam por servir aos interesses de determinados grupos detentores de poder político e de poder econômico. No entanto, a cidade, palco do conflito e da convivência entre diferentes, não se modela pelos interesses somente desses grupos. Isso não significa que, dentro de uma lógica estruturante da sociedade que conta com uma repartição desigual de poder, os grupos à margem tenham a mesma participação dos grupos com privilégios políticos e econômicos. No caso da edificação de Olivieri existente na Praça da Estação, a demonstração dessa repartição desigual é clara no momento de escolha do novo uso a ser dado ao espaço. Os atores responsáveis pela escolha de uso do bem são integrantes do poder público aliados aos responsáveis por Instituto Cultural Privado, O Instituto Cultural Flávio Gutierrez. Há inúmeras implicações simbólicas no momento em que se estabelece essa parceria entre o poder público e o universo privado em lugar de tal centralidade para a cidade de Belo Horizonte.

#### **4.3.2.2 – O Palacete Dantas**



FIGURA 69:

Edificação situada à Avenida Cristóvão Colombo, 317. Arquiteto: Luiz Olivieri.  
Data da Construção: 1915. Data da fotografia: 2007.

Construção de destaque na cidade, o Palacete Dantas passou por grandes transformações ao longo da existência. Edificado em 1915 pelo proprietário, o engenheiro José Dantas (IEPHA/MG, s/d) o projeto é de autoria de Luiz Olivieri. A edificação sofreu transformações no espaço interno, no momento em que abrigou o automóvel Clube, passou por um momento de abandono, abrigou a Universidade FUMEC por um período, sendo incluída no tombamento do conjunto da Praça da Liberdade em 1977<sup>53</sup>. Foi adquirida pelo Governo Estadual em 1981, através do IEPHA/MG, sendo então restaurado. Abrigou a Coordenadoria de Cultura, hoje transformada em Secretaria de Estado de Cultura.

Foram consultados documentos existentes no IEPHA, na Diretoria de Patrimônio da PBH, cartões postais e a própria edificação para a escrita desta parte. As transformações pelas quais passou foram analisadas por equipe do IEPHA. A sua construção se destaca pela suntuosidade e por ter sido obra de particular, não foi obra do

---

<sup>53</sup> O conjunto arquitetônico da Praça da Liberdade foi tombado pelo Instituto Estadual do Patrimônio Histórico e Artístico– IEPHA-/MG, decreto nº 18.531, de 02/06/ 1977 e pelo Conselho Deliberativo do Patrimônio Cultural do Município de Belo Horizonte, processo nº 01592279569, em 1991 e novembro de 1994.

Governo do Estado como haviam sido os já citados Palacetes da Avenida Liberdade, atual Avenida João Pinheiro:

O chamado Palacete Dantas se distingue das demais construções residenciais de sua época por ser produto de um empreendimento particular do mesmo porte e estilo das edificações oficiais que o circundavam. Destinado a abrigar uma família grande e abastada foi planejado com generosidade de espaços e requinte ornamental. Sua planta divide-se em 2 pavimentos, concentrando os ambientes mais importantes (quartos, salas e cozinha) no segundo (IEPHA/MG, s/d, p. 07)

Mudança significativa no espaço interno veio a ocorrer na década de 20 quando paredes são derrubadas para abrigar o Automóvel Clube que, posteriormente, iria construir sede própria na Avenida Afonso Pena.

A partir de julho de 1926, o Palacete Dantas passou a abrigar o clube central, atual Automóvel Clube, recém-criada associação de lazer da elite da capital. Segundo as palavras do então vice-presidente em exercício, Dr J. de Mello Teixeira, justificando a escolha do Palacete para a sede provisória do Clube Central, “voltaram-se as vistas da directoria para o Palacete Dantas, este que ora nos abriga, de propriedade de nosso prezado consócio Dr. José Dantas, prédio que na cidade, pelas suas linhas arquitetônicas, pelo conforto do seu interior, número de compartimentos e instalações com as necessárias modificações, era o único em que poderia instalar condignamente “o Clube”.

Estas “necessárias modificações” resultam na alteração de suas divisões internas, como a demolição das paredes dos quartos, para criação de um grande salão de festas (com novo assoalhamento e mudanças de teto) e a abertura de um arco, ligando-o

A sala de visitas. Segundo a já citado vice-presidente do clube, as obras duraram de janeiro a fins de maio, compreendendo também a reformulação geral da decoração interna, esta e o novo mobiliários ficaram a cargo da casa Laubisch e Hurt, do Rio de Janeiro, vencedora de um concorrência estabelecida pelo clube entre “as casas mais conceituadas na matéria, do Rio e São Paulo”

Reestruturada para sua nova utilização, a edificação passou a possuir amplo salão de festas, salão de recepções, bar e restaurante, sala para senhoras, diversas salas de jogos e outros ambientes elegantes, todos ricamente decorados em diferentes estilos. O clube central foi inaugurado em 14 de junho de 1926 e ocupou o palacete ate dezembro de 1929, quando se transferiu para a sede definitiva (IEPHA/MG, s/d, p. 11-15).

É de fundamental importância compreendermos a transformação pela qual passou o espaço interno das edificações para pensarmos os usos distintos que estas tiveram ao longo da existência. Esse trecho acima demonstra justamente as modificações no espaço interno da edificação. No entanto, defende-se aqui a ideia de

que estas transformações são necessárias para os novos usos dados a essas edificações que não deveriam ficar congeladas, sendo utilizadas e dotadas de significação pelas pessoas.

O Palacete Dantas abrigou a Secretaria Estadual de Cultura, com grande parte das transformações realizadas à época em que foi sede do Automóvel Clube e também com divisões necessárias para abrigar a instituição pública. Encontra-se atualmente desocupado, para, em breve, ser utilizado para abrigar um dos setores do Instituto Inhotim.

Sobre o momento de sua construção e sobre o lugar que o Palacete ocupa na cidade, local de representação do poder do estado, algumas observações tornam-se necessárias. Em primeiro lugar, o dono e responsável por sua construção foi o construtor José Dantas. Foi citada no segundo capítulo o importante papel relegado a estes construtores desde o início da existência na capital, ainda no momento de sua construção. O terreno escolhido – não tenho informações sobre a forma de cessão do terreno – localiza-se ao lado do Palácio da Liberdade, próximo às edificações das secretarias cujos prédios existem, ainda hoje, em torno à Praça da Liberdade. Assim, a edificação foi erigida no centro de poder da cidade, demonstrando, simbolicamente, o poder que os construtores detiveram nesse momento inicial da cidade em construção, construção que não se esgota nos três anos entre a nomeação dos membros da CCNC, em 1894, e a inauguração da cidade de Belo Horizonte, em 1897. A cidade continuou em franca construção, como já foi dito anteriormente e como podemos constatar pelo grande número de obras cujos projetos foram de autoria de Luiz Olivieri.

O Palacete Dantas é citado por Pedro Nava em sua obra, podendo ser considerado um lugar memorável, já que foi lembrado pelo escritor. Ao se referir a pontos de um trajeto realizado por dois homens que hoje nomeiam rua de Belo Horizonte e Fundação da Universidade Federal de Minas Gerais, mas cuja existência se deu nas primeiras décadas da capital, Nava coloca o Palacete Dantas como local que integra a paisagem da cidade. O memorialista descreve o trajeto realizado diariamente pelo Desembargador Rafael de Almeida Magalhães e pelo Dr. Francisco Mendes Pimentel que, em todas as tardes se encontravam na casa do desembargador na Rua Paraíba número 1190, e saíam para percorrer um caminho que passava pela Paraíba, Paraúna, Tomé de Sousa e subiam a Avenida Cristóvão Colombo onde “Na esquina do Palacete Dantas vingavam Praça da Liberdade, desciam João Pinheiro, subiam Afonso

Pena e reentravam em Paraíba. Até amanhã, Pimentel. Até amanhã, Rafael.” (NAVA, 1985, p. 271)

#### 4.3.2.3 – A Cervejaria Renânia



FIGURA 70 –  
Cervejaria Renânia, Atual Shopping Oiapoque  
Av. Oiapoque, 78. Data da fotografia: 2007.

Das construções analisadas, a Cervejaria Renânia foi a mais modificada de todas. Sofreu alterações a ponto de termos, na realidade, somente a fachada da construção com características da construção original.<sup>54</sup> Como se imaginar os corredores estreitos do Shopping Popular abrigando maquinário para produção de cerveja? No entanto, se modificações foram feitas ao longo do tempo, pelos novos usos e ampliações do espaço, a degradação maior deu-se no momento de desocupação da referida obra.

Inicialmente, o bem faria parte do Conjunto Urbano da Avenida Afonso Pena e Adjacências e é lá que encontramos sua primeira inserção como bem patrimonial. Abaixo encontra-se trecho referindo-se à presença do bem no referido conjunto urbano:

---

<sup>54</sup> O Dossiê de Tombamento realizado pela Gerência de Patrimônio e localizado na mesma, foi essencial para percebermos as transformações da construção e o questionamento da preservação da edificação visto terem sido inúmeras as modificações por que passou a construção.

O projeto do prédio da Indústria de Bebidas Antártica de Minas Gerais, de autoria de Luiz Olivieri, foi aprovado pela Prefeitura Municipal em 1908. Presume-se que a inauguração do edifício original tenha ocorrido em 1910, data que até hoje se encontra gravada na platibanda de sua fachada principal.

Implantado no quarteirão formado pela avenida do Contorno, rua Curitiba, rua São Paulo e avenida Oiapoque, seu conjunto se filia ao Eclesiasticismo que caracterizou a primeira fase da arquitetura da cidade.

Ao longo dos anos, o conjunto arquitetônico da Cervejaria Antártica sofreu intervenções descaracterizantes, prejudicando a sua leitura original. Estas, no entanto, são relevadas pelo seu uso conservado desde o tempo de sua edificação. (DIRETORIA DE PATRIMÔNIO CULTURAL, 1994a)

Posteriormente, define-se o perímetro de um novo conjunto urbano, que incorpora a edificação, o Conjunto Urbano Rua dos Caetés e Adjacências;

O ponto tombado como inicial para efeito da descrição do perímetro tombado do Conjunto Urbano da Rua dos Caetés e Adjacências, denominado P1, situa-se na interseção dos eixos da Avenida Afonso Pena e das ruas São Paulo e Tupinambás, deste seguindo pelo eixo da Avenida Afonso Pena até o cruzamento com os eixos das ruas Curitiba e dos Caetés, denominado P2; deste seguindo pelo eixo da rua Curitiba até o cruzamento com os eixos das ruas Guaicurus e Vinte e um de abril, denominado P3; deste seguindo pelo eixo da rua Vinte e um de abril até o cruzamento deste com o eixo da Avenida do Contorno denominado P4; deste seguindo pelo eixo da pista direita da avenida do Contorno até o cruzamento deste com o eixo da rua Espírito Santo, denominado P5; deste seguindo pelo eixo da rua Espírito Santo até o cruzamento com o eixo da rua Guaicurus, denominado P6; deste seguindo pelo eixo da rua Guaicurus até o cruzamento com o eixo da rua da Bahia denominado P7; deste seguindo pelo eixo da rua da Bahia até o cruzamento dos eixos da Avenida Amazonas com a rua dos Caetés denominado P8; deste seguindo pelo eixo da avenida Amazonas até o cruzamento dos eixos das ruas Espírito Santo e dos Tupinambás, denominado P9; deste seguindo pelo eixo da rua dos Tupinambás até o cruzamento dos eixos das ruas dos Tupinambás e São Paulo, finalizando o perímetro do conjunto neste ponto denominado P10, coincidente ao ponto inicial P1. (DIRETORIA DE PATRIMÔNIO CULTURAL, 1996g, Definição do Perímetro de Tombamento de 1996)

Percebe-se nesse trecho a preocupação em uma delimitação espacial bem definida, que levava em consideração os aspectos das edificações e a relação entre estas. No dossiê de tombamento da cervejaria encontram-se informações fundamentais sobre a sua existência ao longo do tempo, a começar pelas informações referentes ao italiano Carlo Fornaciari, natural da Toscana, como Olivieri, que teria se fixado, na época de construção da cidade, no largo da Matriz, “nas imediações da rua Sergipe com

Timbiras”. Alguns anos depois ele iniciou a fabricação caseira de cerveja e adquiriu os lotes situados entre as avenidas do Contorno e Oiapoque, no quarteirão 32 da 1ª Seção urbana. O nome dado foi Cervejaria Rhenania. O projeto foi aprovado para construção em 1908, mas a data presente na fachada da edificação é 1910. O quarteirão já era parcialmente ocupado desde 1898, pois nesse ano, o proprietário apresentara um projeto de edificação mista para ser erigida no lote de número 3.

A cervejaria Polar adquire a empresa nos anos 1920 e o prédio sofre várias reformas, sob responsabilidade técnica de Antônio da Costa Chistino (1922), Otavio Lapertosa (1923) e Justino Ferreira de Mello (1924). Já em 1928, a Companhia Antártica Paulista encontrava-se instalada no prédio. Novas modificações foram feitas pelo arquiteto Francisco Farinetti – galpão e garagem em 1928 – e pela empresa E. Kemnitz e Cia Ltda do Rio de Janeiro – adega para cerveja, fábrica de gelo e modificações na seção de engarrafamento em 1928. Outras transformações que tiveram lugar no espaço são descritas a seguir:

Na década de 40, novos melhoramentos foram projetados, como a construção de galpões no pátio interno (projeto de A. Inhaitá – 1943) e depósitos voltados para a Av. Oiapoque e do Contorno (projeto do escritório Lima Netto e S. Tiago e o arquiteto Manoel Paz Netto em 1946), esse projeto sofreu modificações entre 1948 e 1950 por Paulo Macedo Gontijo. A construtora Campos Gontijo S. A. Atuaou na década de 50 no projeto de novas instalações para engarrafamento de cerveja e ampliação das adegas. Completando as intervenções documentadas o arquiteto Lélío Tretini projetou a construção de um prédio para novas adegas em 1965. (DIRETORIA DE PATRIMÔNIO, 1998)

Há no parecer técnico uma descrição minuciosa da construção e das modificações pela qual passou ao longo do tempo, além de cópias dos projetos com as modificações propostas. A funcionalidade das construções é frisada, assim como a relação com as demais construções industriais da época:

“Quanto aos edifícios industriais, estes não tiveram, pelo menos nos primeiros anos, tendência específica. Não seguem os modelos em ferro desenvolvidos na Europa... Geralmente a decoração é mais austera, têm ornatos concentrados no eixo de simetria das composições ou ladeando a marca ou nome de empresa, nunca exuberantes, pelo menos antes da década de 20.” (DIRETORIA DE PATRIMÔNIO, 1998)

O projeto de Luiz Olivieri encontra-se reproduzido no dossiê, de forma detalhada. Além deste, existem representações gráficas com as etapas evolutivas da construção. De acordo com texto presente no dossiê,

... os prédios projetados foram concentrados no trecho junto á esquina da Avenida Oiapoque com a Rua Curitiba, ficando livre o resto do grande terreno para futuros empreendimentos expansionistas da empresa.

Inicialmente, os blocos que abrigavam as funções diretamente ligadas ao fabrico da cerveja, justapostas ou próximos uns dos outros, são dispostos paralelamente à Rua Curitiba para cuja via se descortinava a fachada principal, sobre o seu alinhamento. Para a Avenida Oiapoque dava frente o prédio menor, isolado dos demais, destinado ao escritório da empresa.

Esta disposição é alterada ainda na fase de projeto, com o conjunto maior da fábrica passando a se situar sobre a Av. Oiapoque e o prédio menor ocupando a esquina dos dois logradouros. (DIRETORIA DE PATRIMÔNIO, 1998)

Um dos pontos altos do relatório é a descrição do bem, em seus aspectos estilísticos-arquitetônicos. A horizontalidade da edificação é salientada e aspectos técnicos, como a cobertura original, são observados, sem se chegar à conclusão definitiva se a cobertura original foi feita com telhas francesas ou chapas metálicas.

A fachada projetada sobre a Avenida Oiapoque é um grande painel marcadamente horizontal, assinalado por pilastras com linhas rebaixadas no reboco, características das construções de época, que falseiam juntas de pedras e contribuem para acentuar a sua horizontalidade. Estas pilastras são terminadas em arcos plenos insinuando uma arcada que emoldura os vãos. Acima das empostas dos arcos e entre eles, elementos ressaltados simulam os recortes almofadados geométricos das pedras das antigas fachadas renascentistas e maneiristas... Completando a composição aparece a platibanda, da qual nenhuma construção da época abria mão, sendo, inclusive, exigida pelas posturas municipais. Esta é decorada por painéis almofadados intercalados no eixo dos vãos (a princípio) por acrotérios, numa sequência regular que se interrompe na porção central da fachada, onde se concentra a ‘ênfase’ decorativa... No tímpano, delimitado por molduras simplificadas, encontrava-se o dístico “Cervejaria Rhenania” (DIRETORIA DE PATRIMÔNIO, 1998)

Outro aspecto ressaltado, merecedor de atenção é a mudança ocorrida na passagem do projeto para a execução original, pois inicialmente são previsto sete vãos para a fachada principal, que acaba sendo construída com oito. Outras mudanças são também enfocadas:

Os painéis almofadados das platibandas foram ligeiramente modificados. Os segmentos que ladeavam o “frontão” perderam a curvatura proposta e a cartela circular central passa a ostentar a data de conclusão do prédio – 1910 – e uma estrela de massa.

Atualmente, a fachada mantém as características da construção original, conservando as modificações introduzidas na época, com exceção do nome da fábrica, que foi apagado posteriormente. (DIRETORIA DE PATRIMÔNIO, 1998)

As modificações posteriores são destacadas, como “a introdução de basculantes de ferro com verga reta, substituindo as guarnições originais das janelas, em caixilho de madeira e vidro.” Frisa-se, neste dossiê de início dos anos de 1990, que as alterações não teriam prejudicado a leitura dos prédios iniciais, sendo que “A sua volumetria permanece inalterada, apenas verificando-se uma sensível modificação na sua relação com o conjunto, que hoje é absolutamente outro.” Se essa era a situação da edificação em 1990, em parecer técnico datado de 19 de outubro de 2000,

foi constatado que o bem cultural supra encontra-se em avançado processo de demolição. As demolições ocorridas no imóvel foram em sua maioria internas e contribuíram para sua descaracterização.

Todas as telhas foram removidas, as alvenarias internas foram demolidas, as esquadrias, forros e engradamento foram retiradas bem como as instalações hidráulica, elétrica e maquinário. Internamente a edificação encontra-se em ruínas.

A existência de volumes diferenciados e elementos originais do imóvel das diversas fases por que passou, como vários vãos e ornamentação, evidenciam a evolução do conjunto arquitetônico demonstrando sua importância histórica e conferem a ele um diferencial marcante sendo elemento de destaque na região que se encontra inserido. Diante disso, salientamos a importância do imóvel e de sua recuperação (intervenção restaurativa)

Concluimos que o bem cultural, devido a sua importância para a população e para a cidade deve ser recuperado e, principalmente, revitalizado. (DIRETORIA DE PATRIMÔNIO, 1998)

Há parecer técnico, datado de 14 de janeiro de 2000, autorizando a pintura da edificação. A solicitação havia sido feita para pleitear a isenção do IPTU, que ainda seria analisada. Em 03 de fevereiro de 2000 há a aprovação de proposta de intervenção. A documentação fotográfica presente no inventário, datada de 2000, demonstra a situação de destruição da parte interna da edificação. A documentação é extremamente detalhada.

A questão central a ser abordada é a necessidade de uso de um determinado bem para a sua preservação. No período em que funcionou como cervejaria, o uso para esse fim possibilitou a conservação do bem. No entanto, após o tombamento e o abandono

do imóvel, a sua destruição foi intensa, como pode se constatar pelo parecer técnico acima citado.

O Dossiê de Tombamento realizado pela Diretoria de Patrimônio da PBH foi essencial para percebermos as transformações da construção e o questionamento da forma como ocorreu a patrimonialização da edificação, visto terem sido inúmeras as modificações por que passou a construção. Por outro lado, a edificação pode servir de exemplar para a reflexão sobre tempos e usos distintos. Inicialmente fábrica de cerveja, posteriormente é abandonada, até ser finalmente transformada em shopping popular.



FIGURA:71 –

Planta presente no Dossiê de tombamento do imóvel presente na Gerência de Patrimônio da Prefeitura de Belo Horizonte

#### 4.3.2.4 – A casa situada à Rua dos Timbiras 1605, esquina com rua da Bahia 1420 – atual Núcleo de Estudos Teatrais

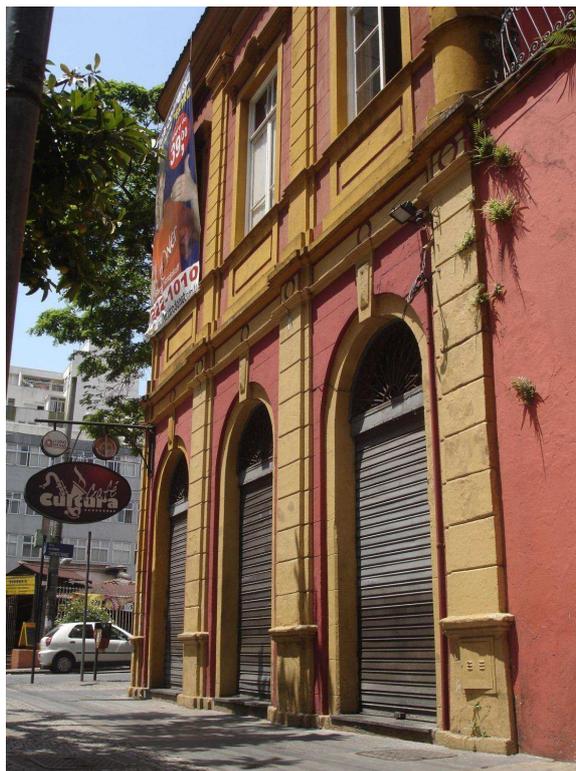


FIGURA 72 –

Rua dos Timbiras, número 1605, esquina com Rua da Bahia.  
Construída em 1904. Atualmente funcionam O Núcleo de Estudos Teatrais e o Café Cultura.  
Data da fotografia: 2007.

A casa localizada na esquina da Rua Timbiras com Rua da Bahia, representada nas FIGURAS 72 e 73, mostra-se como uma das poucas em que o espaço interno não foi fisicamente modificado de forma tão intensa como nas construções analisadas anteriormente. O imóvel foi ocupado de forma distinta do uso original, mas as transformações sofridas não modificaram o conjunto interno de forma a não compreendermos a forma como o espaço interno se organizava no momento inicial da construção. Edificado em 1904 foi usado inicialmente para residência e atividade comercial. É interessante percebermos como a conformação inicial da construção, com a parte térrea sendo utilizada para fins comerciais, foi mantida ao longo dos tempos. A parte superior, inicialmente utilizada para fins residenciais, hoje possui um uso institucional, sendo ocupado por uma escola de teatro, O Núcleo de Estudos Teatrais. O primeiro pavimento é ocupado por um bar.



FIGURA. 73 –

Vista atual da edificação da à Rua dos Timbiras 1605, esquina com rua da Bahia 1420 – atual Núcleo de Estudos Teatrais. Data da fotografia: 2007.

#### 4.3.2.5 – Avenida João Pinheiro, 164, atual Faculdade Promove.

Para se analisar esta obra, optou-se por trabalhar com as informações presentes na Diretoria de Patrimônio, outras presentes em um material de divulgação da Faculdade Promove acerca do bem, da existência material do bem nos dias atuais na Avenida João Pinheiro, no projeto inicial da construção e em cartões-postais do passado.

Já nos referimos à construção anteriormente, ao fazermos a aproximação entre as obras que efetivamente existem no solo belorizontino e o livro de modelos de Olivieri (FIG. 65). Já foi frisada a marca neoclássica da construção, que possui, também elementos do ecletismo. Na descrição de Heliana Angoti Salgueiro:

um exemplar típico dos primeiros palacetes: frontões, sacada central e colunas na fachada classicizante”. “Típico exemplo do modelo construtivo urbano introduzido no Brasil pela Missão Artística Francesa e que foi adotado na nova capital durante o período de implantação e consolidação, seus ornamentos atestam claramente a influência neoclássica. Toda a fachada utiliza um vocabulário eclético, com frontões, cornijas e colunas cortinadas. Possui frontões

com cimalha, friso em dentículos e tímpano decorado com altos relevos florais, volutas e “cartelas” na forma de escudo, é dividida em módulos simétricos (três no segundo pavimento e quatro no térreo). A marcação desses módulos, no segundo pavimento, é feita com duas colunas coríntias adossadas de pedestal retangular em comum decorado com frisos horizontais. Todas as janelas possuem cercadura de massa. O guarda-corpo é de alvenaria com decoração de alto relevo geométrico. Os vãos centrais são constituídos de três janelas geminadas que originalmente eram de peitoril sacado com guarda-corpo em ferro laminado. O pavimento térreo possui decoração mais simplificada e geométrica. Somente os cunhais receberam pequenas decorações florais. (SALGUEIRO, 1988, p. 124-125)

Essa construção ocupava um dos terrenos da Avenida Liberdade, a avenida dos palacetes das primeiras construções da capital. Já foi discutida no capítulo 2 a centralidade da Avenida e a sua importância como via de ligação entre a Praça da República, atual Afonso Arinos, e a Praça da Liberdade, entre o centro comercial – ainda que essa avenida não chegasse à rua dos Caetés e a Avenida Paraopeba – e o centro político.

Hoje resta da construção inicial somente a fachada. Esta solução fachadista, que em Belo Horizonte toma corpo por meio dessa construção (FIG. 74), não terá bons ecos nas críticas relativas ao patrimônio. Fica clara a presença do pastiche na solução encontrada, no desencontro de estilos e no contraste entre o novo e o antigo que remete à ideia de falsidade. A permanência dessa obra no solo belorizontino serve para que se vislumbrem as soluções que não devem ser adotadas.



FIGURA 74 – Avenida Liberdade 164. Atual Avenida João Pinheiro. Data da fotografia: 2012.

No acervo do MHAB, encontra-se foto da Avenida Liberdade, atual Avenida João Pinheiro (FIG. 75), descrita como “vista da Avenida Liberdade com casa do arquiteto Luiz Olivieri”, nas primeiras décadas da capital.



FIGURA 75 –  
Avenida Liberdade, com casa de Olivieri.  
Acervo: Museu Histórico Abílio Barreto

Uma das questões centrais pontuadas pelos dossiês de tombamento refere-se à ideia de conjunto arquitetônico e também à ideia de paisagem. Na preservação de determinada paisagem urbana deve-se levar em consideração a altimetria e a relação entre as obras. Pela simples comparação entre a fotografia da obra hoje existente e o cartão-postal, percebe-se claramente como no momento de realização das obras por Olivieri, Belo Horizonte era outra cidade.

#### 4.4 – Em busca de um patrimônio sensível da cidade de Belo Horizonte

As obras aqui analisadas, todas de autoria de Luiz Olivieri, fazem parte da paisagem da cidade de Belo Horizonte. O que teriam essas obras de particular para serem tombadas, para estarem presentes na paisagem e nela terem permanecido? Das obras resultantes dos mais de 400 projetos de Olivieri aprovados para serem construídos na cidade, vinte são tombadas pelo Município e foram, principalmente nos anos de 1990, alçadas à condição de patrimônio tombado. A ideia que aqui se defende é que essas construções são parte integrante da imagem que possuímos de Belo Horizonte, dos habitantes da cidade que transitam por suas ruas no seu dia a dia. Elas fazem sentido para a população belorizontina.

Retomando a definição de partilha do sensível oferecida por Jacques Rancière, (2005):

Denomino partilha do sensível o sistema de evidências sensíveis que revela, ao mesmo tempo, a existência de um comum e dos recortes que nele definem lugares e partes respectivas. Uma partilha do sensível fixa portanto, ao mesmo tempo, um comum partilhado e partes exclusivas. Essa repartição das partes e dos lugares se funda numa partilha de espaços, tempos e tipos de atividade que determina propriamente a maneira como um comum se presta à participação e como uns e outros tomam parte nessa partilha. (RANCIÈRE, 2005, p. 15)

Ao considerarmos a partilha do sensível existente na comunidade, devemos pensar também sobre a partilha do sensível da arquitetura da cidade, pensar essas relação entre o conjunto de obras da cidade e a divisão dessas obras, a presença das obras na cidade e a efetiva construção das obras de Olivieri em Belo Horizonte. Como há esta relação hoje com os inúmeros significados partilhados pelos homens que habitam a cidade, como apreender o lugar onde se encontram estas obras no campo sensível da cidade? A dificuldade que aqui se encontra é justamente a de colocar estas obras em um lugar de apreciação e vivência dos habitantes da cidade, a difícil apreensão de um significado além do racional e além do que se encontra em documentos escritos. Outra dificuldade apresentada é a leitura da obra arquitetônica. Como realizar esta leitura, como pensar arquitetura como um objeto de apreciação estética e, ao mesmo tempo, um objeto funcional, o espaço físico onde vivem os homens.

O sensível de Rancière é politicamente partilhado, encontrando-se a política no campo da estética. Ao se pensar sobre estes objetos como obras de um determinado momento histórico da cidade, objetos que foram esvaziados de sua temporalidade e

patrimonializados, busca-se aqui problematizar esta relação entre usos e apropriações no passado e o presente, tensionando a sua existência.

A conformação do Centro Cultural Praça da Liberdade, assim como a da Praça Rui Barbosa, onde se encontra o Museu de Artes e Ofício, faz parte de um mesmo processo contemporâneo: espetacularização das cidades, indissociável das novas estratégias de *marketing*, de revitalização, pois procura construir uma nova imagem de cidade enquadrada em novas redes geopolíticas internacionais. É como se para se fazer parte deste novo mundo, a obrigação é seguir esses padrões internacionais que, em nome de um discurso de valorização do local, simplesmente reproduzem mais do mesmo.

No momento em que preservar se tornou obrigação, existindo um dever da memória, a questão central passa a ser como manter esses objetos patrimonializados significativos e refletir sobre os tempos históricos presentes em sua materialidade, repleta de contradições e possibilidades de usos.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

“Depois de tanto tempo sem escrever, acho que estou dispensada de falar de Washington – felizmente vocês conhecem, e assim não preciso tentar tornar concreta esta cidade vaga e inorgânica. É bonita, segundo várias leis de beleza que não são minhas. Falta bagunça aqui e não compreendo cidade sem esta certa confusão. Mas enfim, a cidade não é minha.”<sup>55</sup> (Clarice Lispector)

Ao longo de páginas, construiu-se um texto sobre a vida de Luiz Olivieri em Belo Horizonte. Pequenas conclusões foram feitas, sempre tendo em vista o espaço biográfico, construído a partir dos vestígios da existência do retratado, transformados em texto pelo biógrafo. A problemática inicial buscava a compreensão do sujeito Olivieri na cidade que não é compreendida sem uma certa confusão, parafraseando Clarice Lispector<sup>56</sup>. Na elaboração do texto da tese, uma certa linearidade permanece, na escolha dos objetos analisados, dos dados coletados em arquivos, dos objetos dos acervos, dos objetos na própria cidade, que tiveram que ser repartidos em capítulos, em subcapítulos, na construção lógica de um texto, na escrita do que podemos denominar de biografia microhistórica.

A partir de um problema inicial, a presença de Luiz Olivieri e de suas obras em Belo Horizonte que, dentro de uma perspectiva micro-histórica, serviria para se ampliar o conhecimento sobre a cidade em suas primeiras décadas, demonstrou-se, com a análise da documentação na tese, o seu papel central como arquiteto na configuração do espaço urbano da cidade. Ao longo da construção do texto, buscou-se demonstrar a presença desse ator na cidade, no momento de sua construção, em busca de uma explicação do porquê da permanência de tantas obras de sua autoria em espaços de centralidade da cidade ainda nos dias de hoje. Chegou-se à conclusão de que Olivieri teve um olhar sensível para a cidade. Um olhar que não era feito somente de pedras e projetos arquitetônicos, era um olhar sensível para a existência da cidade e seus homens, um olhar em direção a personagens que habitavam o espaço público, a cidade e suas ruas, olhar representado pelas esculturas que fez de habitantes da capital. Se há uma grande dificuldade ao se abordar o aspecto sensível, por sua intangibilidade racional,

---

<sup>55</sup> Trecho de carta enviada a Fernando Sabino por Clarice Lispector. LISPECTOR, Clarice; SABINO, Fernando. *Cartas perto do coração*. Rio de Janeiro: Record, 2001. P. 91.

<sup>56</sup> Idem ibidem

por outro lado, a abordagem do homem sem esse aspecto torna-se dura, fria, só parcialmente humana.

Observando os vestígios de Olivieri na cidade, pode-se dizer que o sujeito age de acordo com a realidade dada externamente, mas a resposta que cada um manifesta é individual. É justamente nesses intercursos que se forma a existência humana, de Olivieri e de cada um de nós. O Olivieri arquiteto na cidade tornou-se o objeto primeiro da tese. O relato sobre sua presença na cidade de Belo Horizonte serviu para refletirmos sobre a condição de arquiteto, sobre como se constrói a obra do arquiteto, tendo em vista o meio arquitetônico, os seus valores e as suas possibilidades individuais, ou seja, a análise da existência de Olivieri nos permitiu ampliar a nossa visão acerca da ação de arquitetos em cidades. A abordagem aqui proposta não se baseou somente na vida de Olivieri. A sua vida foi observada a partir da sua presença em um espaço/ambiente específico. Abordou-se a existência do sujeito na cidade de Belo Horizonte. Como alguém que se situava em um lugar privilegiado, o de arquiteto a construir a capital, que refletia sobre a cidade e existia e agia na cidade. Alguém que participou da Comissão Construtora da Nova Capital, fixou-se no território urbano, abriu o primeiro escritório de arquitetura de Belo Horizonte, esculpiu obras baseadas em habitantes da cidade, fez desenhos de eventos que tiveram como palco a capital mineira.

As suas obras contribuíram para a forma da cidade. Constituem marcos físicos em espaços que possuem representações de centralidade para o habitante da urbe, seja o centro de poder, com a presença do Palacete Dantas na Praça da Liberdade; seja o centro de chegada e partida da cidade, a Praça da Estação; seja o centro do centro, com a edificação do Banco Hipotecário na Praça Sete.

Apresentou-se na tese a cidade de Olivieri, uma cidade também presente em textos de literatos que a habitaram em momentos contemporâneos a Olivieri, ainda que pertencentes a outra geração, como Pedro Nava e Carlos Drummond de Andrade, especialmente no quarto capítulo. Esses dois habitantes viveram a cidade, construíram-na em textos, assim como Olivieri a construiu materialmente. A cidade de Olivieri não era verticalizada. Era uma cidade cujas grandes construções, poucas, possuíam três pavimentos. A abordagem sobre os presentes em andamento de Olivieri na cidade serve-nos para a reflexão sobre o seu tempo de existência, sobre essa cidade horizontalizada, ainda pequena, uma “poeirópolis” ou uma cidade avançada para o futuro (JULIÃO, 1996, p. 52), mas antes de ser de uma forma ou de outra representada, um lugar onde havia a presença de milhares de pessoas que, na cidade nascente, foram

lançadas à aventura da construção de novas redes de sociabilidade e da construção material e simbólica de seu espaço de habitação. E eles compartilharam de forma sensível a cidade. Essa partilha não é total, ela é conflituosa, permeada por relações de poder, por conflitos sociais. No entanto, mesmo pertencendo a grupos sociais distintos, a gerações distintas, o espaço público da urbe é compartilhado. E as pessoas entram em contato, se conhecem, principalmente em uma cidade com alguns milhares de habitantes recém-chegados como era Belo Horizonte em suas primeiras décadas.

Trabalhou-se na tese com a ideia da ação individual, mas de um indivíduo que partilha sua existência com os outros, cujas ações são pautadas por sua formação sócio-cultural, mas que possui um espaço relativo de ação. Nesse sentido, possuía intencionalidade ao fazer suas obras. Olivieri era um arquiteto que pensava sobre o seu fazer e buscava ter uma visão integral da sua existência enquanto arquiteto e também enquanto homem. Publicou um livro de modelos arquitetônicos, o que demonstrava uma busca por questões do meio arquitetônico que não se restringiam ao canteiro de obras. Sua vida foi, sim, repleta de intenções que se concretizaram em ações e produções.

Por ser imigrante italiano, com formação técnica específica, teve uma posição privilegiada na cidade. Não se deve esquecer que existiam italianos e italianos... As representações existentes sobre os italianos eram diversas. E Olivieri não era um operário ou camponês, era um imigrante culto, graduado em Florença, que dominava a arte do desenho e da arquitetura. Assim, seu lugar na cidade possuía um status específico.

Defendeu-se na tese a ideia de que Olivieri era um homem que percebia a realidade da cidade, sensível ao mundo que o circundava. Abrasileirou o seu nome. Executou esculturas de habitantes da cidade. Agiu e construiu obras em Belo Horizonte. Constituiu sua vida aqui. Outro homem, sensível também para a existência da urbe, aceitou adquirir as obras de Olivieri para o Museu da Cidade, por considerá-las importantes para a construção da história. Esse homem era Abílio Barreto cujo nome é dado ao museu histórico de Belo Horizonte, o Museu Histórico Abílio Barreto.

A reflexão sobre a existência temporal do indivíduo e também a relação desse indivíduo com a história e a cultura foi essencial para a escrita desta tese. A presença material de suas obras foi fundamental para que Olivieri se tornasse objeto de reflexão de outro indivíduo, de quem escreve esta tese, quase 80 anos após a sua morte. A partir de questões colocadas no presente de quem escreve, da constatação da existência de um espaço biográfico, estruturou-se um texto que não buscava se esgotar no tempo de

existência biológica do indivíduo Luiz Olivieri. O texto ultrapassou sua presença no mundo e tornou a permanência de suas obras objeto de reflexão. Algumas das questões discutidas são centrais hoje no momento em que se discute patrimônio cultural. O patrimônio deve ser percebido como produção humana, como obra de indivíduos que existiram e que, por obra de seu trabalho, deixaram suas marcas. Não a partir de um sentimento de nostalgia irrefletida, mas a partir da reflexão sobre as tensões existentes no momento de produção das obras, sobre os diversos atores envolvidos nas escolhas pela construção do patrimônio material e, principalmente, sobre os sentidos existentes na permanência de determinados bens materiais na cidade.

Uma breve reflexão de Françoise Choay em sua obra *O Patrimônio em questão, Antologia para um combate* permite-nos associar o que se buscou nesta tese ao que a autora conclui em seu breve texto sobre a resistência e o combate:

“A reconquista da competência de edificar e de habitar um patrimônio contemporâneo e inovador na continuidade do antigo passa também por uma propedêutica, engajando juntamente urbanistas, arquitetos e habitantes na reapropriação e na reutilização sistemática das heranças (sítios e prédios) nacionais e locais e de suas escalas de ordenamento.” (CHOAY, 2011, p. 40)

As palavras antigo e inovador podem ser associadas aos conceitos de experiência e expectativa, tal qual concebidos por Koselleck que os coloca no centro da discussão sobre o tempo histórico, no par passado/futuro. No entanto, a reflexão sobre o patrimônio é contemporânea, a cada momento o patrimônio é ressignificado por homens que atuam no presente. E Choay sintetiza, em outra frase, o que deve ser objeto da reflexão daqueles que não aceitam o patrimônio como algo rígido, congelado no tempo e simples objeto de consumo: “Em outras palavras, nós devemos arrancar sítios e edifícios antigos dos seus guetos museológicos e financeiros.” (CHOAY, 2011, p. 40). O trabalho do historiador, ao retomar sentidos de outros tempos, ao mostrar que os sentidos do passado são constantemente reconstruídos pelo presente de quem reflete sobre a contemporaneidade e a relação humana com o passado, auxilia a retirada das edificações de seus guetos, colocando-as como objeto do passado-presente e como possibilidades de futuro.

O sensível deve ser partilhado, por considerarmos que os objetos, obras que são da ação humana, do fazer humano, são também sensíveis, assim como o são os homens, que não são explicáveis pela simples racionalidade econômica – também repleta de princípios irracionais.

As obras de Olivieri permaneceram na cidade, tanto por serem numericamente extensas, quanto por terem um papel fundamental em sua configuração. São marcas da cidade, no tempo e no espaço. Ao serem obras concebidas e construídas no passado, ressignificadas e reconstruídas em inúmeros presentes em andamento ao longo do tempo, representam a temporalidade própria da urbe. Integram, principalmente, o campo sensível, mostrando-se em sua relação passado-presente-futuro, enquanto experiência e expectativa, ao serem ressignificadas como patrimônio. Fazem-nos remeter a questões de fundo da nossa existência humana, como os pares eterno/absoluto e particular/relativo, ao início e fim de nossa vida biológica, mas também aos frutos de nosso trabalho que permanecem além dos marcos de nascimento e morte. Fazem-nos refletir sobre o objeto primeiro da história, a existência dos homens em sua temporalidade.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS E FONTES

### LIVROS, CAPÍTULOS DE LIVROS

ANDRADE, Djalma. *História Alegre de Belo Horizonte. Comemoração do Cinquentenário*. Belo Horizonte: Imprensa Oficial, 1947.

ARANTES, Antônio *Paisagens Paulistas. Transformações do Espaço Público*. Campinas: Editora da Unicamp; São Paulo: Imprensa Oficial, 2000.

ARFUCH, Leonor. *El espacio biográfico*. Dilemas de la subjetividad contemporánea. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2010.

ARGAN, Giulio Carlo. *Arte e crítica de arte*. Lisboa: Editorial Estampa, 1988.

\_\_\_\_\_. *História da Arte como História da Cidade*. São Paulo: Martins Fontes, 1992.

\_\_\_\_\_. *Arte Moderna*. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

ARIÈS, Philippe. A História das Mentalidades. In: LE Goff, Jacques. *A História Nova*. São Paulo: Martins Fontes, 1990.

BACZCO, Bronislaw. Imaginação Social. In *Enciclopédia Einaudi, Antropos - Homem*. vol. 5. Lisboa: Imprensa Nacional - Casa da Moeda, 1985.

BARRETO, Abílio. *Belo Horizonte; memória histórica e descritiva – história média*. Belo Horizonte: Fundação João Pinheiro, Centro de Estudos Históricos e Culturais, 1995. (Coleção Mineiriana). Primeira edição de 1936.

BELLUZZO, Ana Maria de M. *Voltolino e as raízes do modernismo*. São Paulo: Marco Zero: Programa Nacional do Centenário da República e Bicentenário da Inconfidência Mineira, 1992. pág. 12.

BENEVOLO, Leonardo. *História da Arquitetura Moderna*. 3ª edição. São Paulo: Perspectiva, 1998.

\_\_\_\_\_. *A cidade e o arquiteto*. São Paulo: Perspectiva, 2002.

BENJAMIN, Walter. *Obras escolhidas 3*. Charles Baudelaire: um lírico no auge do capitalismo. São Paulo: Brasiliense, 1994.

BERMMAN, Marshall. *Tudo que é sólido desmancha no ar*. A aventura da modernidade. São Paulo: Companhia das Letras, 1986.

BERTI, Mauro (obra póstuma). *Raffaello Berti: projeto memória*. Belo Horizonte: Silma Mendes Berti/AP Cultural, 2000.

BOURDIEU, Pierre. A ilusão biográfica. In: FERREIRA, Marieta de Moraes; AMADO, Janaína. *Usos e abusos da história Oral*. 8 ed. Rio de Janeiro: Fundação Getúlio Vargas, 2006, p. 183-192.

\_\_\_\_\_. *As Regras da Arte: gênese e estrutura do campo literário*. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

BOYM, Svetlana. *The future of nostalgia*. New York: Basic Books, 2001.

BRESCIANI, Maria Stella. Cidade e História. In: OLIVEIRA, Lúcia Lippi. *Cidade: história e desafios*. Rio de Janeiro: Ed. Fundação Getúlio Vargas, 2002.

BRESCIANI, Maria Stella. Cidade, cidadania e imaginário. *Imagens Urbanas: os diversos olhares na formação do imaginário urbano*. Porto Alegre: Editora da Universidade/ UFRGS, 1997.

BRUCHARD, Dorothee. Um Tracista dos Tempos Modernos. In: DAUMIER, Honoré. *Caricaturas*. Porto Alegre: Editora Paraula, 1995.

BURKE, Peter. *Hibridismo Cultural*. São Paulo: Editora Unisinos, 2003.

CANCLINI, Nestor Garcia. *Culturas híbridas*. São Paulo: Editora USP, 1997.

CARDOSO, Ciro Flamarion e VAINFAS, Ronaldo (orgs). *Domínios da História*. Ensaios de teoria e metodologia. Rio de Janeiro: Campus, 1997.

CASTRIOTA, Leonardo BASTRI. *Arquitetura da Modernidade*. Belo Horizonte: Editora da UFMG, Instituto de Arquitetos do Brasil, 1998.

\_\_\_\_\_. *Patrimônio Cultural*. Conceitos, políticas, instrumentos. São Paulo: Annablume; Belo Horizonte: IEDS, 2009.

CASTRO, Maria Ângela Reis de (org.). *Guia de bens tombados de Belo Horizonte*. Belo Horizonte, Prefeitura de Belo Horizonte, 2006.

CASTRO, Sonia Rabello de. *O Estado na preservação de bens culturais*. Rio de Janeiro: Renovar, 1991.

CERTEAU, Michel de. *A invenção do cotidiano*. 1 – Artes de fazer. Petrópolis, Rio de Janeiro: Editora Vozes, 2009.

CHARTIER, Roger. A História Hoje: dúvidas, desafios, propostas. *Estudos Históricos*. 1994/13.

\_\_\_\_\_. *A História cultural – entre práticas e representações*. Rio de Janeiro: Editora Bertrand Brasil SA, 1990.

CHOAY, Françoise. *A alegoria do patrimônio*. São Paulo: Editora Unesp, 1996.

\_\_\_\_\_. *O urbanismo*. 5ª edição. São Paulo: Perspectiva, 2003.

\_\_\_\_\_. *O patrimônio em questão*. Antologia para um combate. Belo Horizonte: Fino Traço Editora, 2011.

COUQUHOUN, Alan. *Modernidade e Tradição clássica*. São Paulo: Cosac & Naify, 2004.

DARNTON, Robert. Como andam as coisas. IN: *O Beijo de Lamourette. Mídia, cultura e Revolução*. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

DAUMIER, Honoré. *Caricaturas*. Porto Alegre: Editora Paraula, 1995.

DICIONÁRIO Biográfico de Construtores de Artistas de Belo Horizonte; 1894/1940. Belo Horizonte: Instituto Estadual do Patrimônio Histórico e Artístico de Minas Gerais, 1997.

DOSSE, François. *O desafio biográfico*. Escrever uma vida. São Paulo: EDUSP, 2009.

DUBY, George e DUVAL, Jean-Luc (editores). *Sculpture. From Antiquity to the present day*. London: Taschen, 1996.

DUBY, George. *A história continua*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor/ Editora UFRJ, 1993.

- DUTRA, Eliana Regina de Freitas. *BH: Horizontes Históricos*. Belo Horizonte: C/ Arte 1997.
- ESPADA LIMA, Henrique. *A micro-história italiana*. Escalas, indícios e singularidades. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2006.
- EVERS, Berd (e outros). *Teoria de la arquitetura. Del Renacimiento a la actualidad*. Köln, London, Los angeles, Madrid, Paris, Tokyo: Tashen, 2003.
- FEBVRE, Lucien. Como reconstruir a vida afetiva de outrora? In: *Combates pela História*. Lisboa: Editorial Presença, 1989.
- FERRARA, Lucrécia D'Alessio. Cidade, imagem e imaginário. In: *Imagens Urbanas: os diversos olhares na formação do imaginário urbano*. Porto Alegre: Editora da Universidade/ UFRGS, 1997.
- FERRO, Sérgio. O canteiro e a obra. O fetichismo na arquitetura. *Arquitetura e trabalho livre*. São Paulo: Cosac Naify, 2006.
- FOUCAULT, Michel. *As palavras e as coisas: uma arqueologia das ciências humanas*. São Paulo, Martins Fontes, 1990, p. 334.
- GEERTZ, Clifford. *A interpretação das culturas*. Rio de Janeiro: Editora Guanabara, 1989.
- GINZBURG, Carlo. *O queijo e os vermes*. São Paulo: Companhia das Letras, 1986.
- \_\_\_\_\_. *Mitos, emblemas e sinais*. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.
- \_\_\_\_\_. *O nome e o como. Troca desigual e mercado historiográfico. A micro-história e outros ensaios*. Rio de Janeiro: Editora Bertrand Brasil, S.A., 1991.
- HUNT, Lynn. Apresentação: história, cultura e texto. *A Nova História Cultural*. São Paulo: Martins Fontes, 1992.
- IEPHA/MG. *Palacete Dantas. Solar Narbona*. Belo Horizonte: Secretaria de Estado de Cultura, s/d.
- JACOBS, Jane. *Morte e vida de grandes cidades*. São Paulo: Martins Fontes, 2000.
- JEUDY, Henry-Pierre. *Espelho das cidades*. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2005.
- KAPP, Silke. Por que teoria crítica da arquitetura? Uma explicação e uma aporia. In: MALARD, Maria Lúcia. *Cinco textos sobre arquitetura*. Belo Horizonte, UFMG, 2005.
- KOSELLECK, Reinhart. *Futuro Passado*. Contribuição à semântica dos tempos históricos. Rio de Janeiro: Contraponto, Editora PUC Rio, 2006.
- LE GOFF, Jacques. As mentalidades: uma história ambígua. In: LE GOFF, Jacques e NORA, Pierre (orgs.). *História: novos objetos*. Rio de Janeiro: Francisco Alves Editora SA, 1976.
- LE GOFF, Jacques. Antigo/Moderno. *Enciclopédia Einaudi, Memória-História*, v. 1, 1984, p.370-392
- LEPETIT, Bernard. *Por uma nova história urbana*. São Paulo: EDUSP, 2001.
- LE MOS, Carlos. *Alvenaria Burguesa*. 2ª edição. São Paulo: Nobel, 1980.

- \_\_\_\_\_. Sobre a Micro-História. In: BURKE, Peter (org.). *A escrita da História: novas perspectivas*. São Paulo: Editora da Universidade Estadual Paulista, 1992.
- LIMA, Benvindo. *Canteiro de Saudades*. Belo Horizonte: Promove, 1996.
- LIMA, Hermman. A caricatura. Conceitos e características. *História da caricatura no Brasil*. Rio de Janeiro: J. Olympio, 1963.
- MAGALHÃES, Beatriz de Almeida. ANDRADE, Rodrigo Ferreira. *Belo Horizonte, um espaço para a República*. Belo Horizonte: UFMG, 1989.
- MALARD, Maria Lúcia. *Cinco textos sobre arquitetura*. Belo Horizonte, UFMG, 2005.
- MAUSS, Marcel. *Sociologia e antropologia*. São Paulo: Cosac & Naify, 2003.
- MELLO, Ciro Flávio Bandeira de. A noiva do trabalho: uma capital para a República. In: DUTRA, Eliana Regina de Freitas. *BH: Horizontes Históricos*. Belo Horizonte: C/Arte 1997. p. 11-48.
- MENEZES, Ivo Porto. *Belo Horizonte, residências, arquitetura*. Belo Horizonte: Grupo Geraldo Lemos Filho, 1997.
- MINISTÉRIO DE CULTURA. VII - Patrimônio. *La cultura en España y su integración en Europa*. Madrid: Colección Análisis e Documentos, nº 2, 1993.
- MIRANDA, Wander Melo. *Belo Horizonte, a cidade escrita*. Belo Horizonte: Assembléia Legislativa do Estado de Minas Gerais, Editora UFMG, 1996.
- MONTE-MOR, Roberto L. De M. et al. *Belo Horizonte: espaços e tempos em construção*. Belo Horizonte: Cedeplar/UFMG, 1994.
- MORIN, Edgard. A noção de sujeito. In: SCHNITMAN, Dora Fried. *Novos Paradigmas, Cultura e Subjetividade*. Porto Alegre: Artes Médicas, 1996. Cap. 02, pp. 45-55.
- MOURAO, Paulo Kruger Correa. *Historia de Belo Horizonte de 1897 a 1930*. Belo Horizonte: Imprensa Oficial do Estado de Minas Gerais, 1970.
- NAVA, Pedro. *Balão Cativo*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1973.
- \_\_\_\_\_. *Beira-Mar*. 3ª edição. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1985.
- NORBERG-SCHULZ, Christian. *Architectura Occidental*. 4ª edição. Barcelona: Editorial Gustavo Gilli, 2001.
- NORONHA, Carlos Roberto. *100 anos de modernidade: anuário da arquitetura de Belo Horizonte*. Belo Horizonte: Fundação João Pinheiro, 2001.
- OLENDER, Marcos. *Ornamento, ponto e nó*. Da urdidura pantaleônica às tramas arquitetônicas de Raphael Arcuri. Juiz de Fora: Ed UFJF, 2011.
- OLIVEIRA, Lúcia Lippi. *Nós e eles*. Relações culturais entre brasileiros e imigrantes. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2006.
- OLIVIEIRI, Luiz. *O Architecto Moderno no Brasil*. Turim: Gráfica STEN, 1911.
- OLIVIEIRI, Luiz. *O Architecto Moderno no Brasil*. 2ª edição. Turim: Gráfica STEN, 1911.

PASSOS, Luiz Mauro do Carmo. *Edifícios de apartamentos. Belo Horizonte, 1936-1976*. Belo Horizonte, AP Cultural, 1998.

PATETTA, Luciano. Considerações sobre o ecletismo na Europa. In: FABRIS, Annateresa. *Ecletismo na arquitetura brasileira*. São Paulo: Nobel, Editora da Universidade de São Paulo, 1988.

PIMENTEL, Thaís Velloso Cougo. (org.). *Reinventando o MHAB. O museu e seu novo lugar na cidade*. Belo Horizonte: Museu Histórico Abílio Barreto, 2004.

RANCIÈRE, Jacques. *A partilha do sensível: estética e política*. São Paulo; Ed 34, 2005.

\_\_\_\_\_. *O inconsciente estético*. São Paulo: Ed 34, 2009.

REIS, José Carlos. *A História entre a filosofia e a ciência*. São Paulo: Editora Ática, 1996.

RIBEIRO, Marília Andrés e SILVA, Fernando Pedro da (orgs.). *Um século de História das Artes Plásticas em Belo Horizonte*. Belo Horizonte: C/Arte: Fundação João Pinheiro: Centro de Estudos Históricos e Culturais, 1997.

RODRIGUES, Rita Lages. *Entre Bruxelas e Belo Horizonte: itinerários da escultora Jeanne Louise Milde*. Belo Horizonte: Editora C/ Arte, 2003.

SALGUEIRO, Heliana Angotti. *La casaque d'arlequin. Belo Horizonte, une capitale écletique au 19e siècle*. Paris: Éditions de l'école des hautes études en sciences sociales, 1997.

\_\_\_\_\_. *O ecletismo em Minas Gerais: Belo Horizonte 1894-1930*. In: FABRIS, Annateresa. *Ecletismo na arquitetura brasileira*. São Paulo: Nobel, Editora da Universidade de São Paulo, 1988.

SALMONI, Anita; DEBENEDETTI, Emma. *Arquitetura italiana em São Paulo*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1981.

SCHULZ, Sonia Hilf. *Estéticas urbanas: da pólis grega à metrópole contemporânea*. Rio de Janeiro: LTC, 2008.

SILVA, Antonio Moraes. *Dicionário da Língua Portuguesa*. Lisboa: Typographia Lacerdina, 1813. Edição facsímile publicada no Rio de Janeiro em 1922 (edição consultada)

SILVEIRA, Victor (org. e editor) *Minas Gerais em 1925*. Belo Horizonte: Imprensa Oficial, 1926.

SIMMEL, Georg. A metrópole e a vida mental. In: VELHO, Otávio Guilherme. *O fenômeno urbano*. 4ª edição. Rio de Janeiro: Zahar, 1979.

SOUZA, Célia Ferraz de. Construindo o espaço de representação ou o urbanismo da representação. *Imagens Urbanas: os diversos olhares na formação do imaginário urbano*. Porto Alegre: Editora da Universidade/ UFRGS, 1997.

STEVENS, Garry. *O círculo privilegiado*. Fundamentos sociais da distinção arquitetônica. Brasília: UNB, 2003.

TRENTO, Ângelo. *Do outro lado do Atlântico: um século de imigração italiana no Brasil*. São Paulo: Nobel, 1989.

VASARI, Giorgio. *Vidas dos artistas*. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2011.

VASCONCELLOS, Sylvio de; LEMOS, Celina Borges (Org.). *Sylvio de Vasconcellos: arquitetura, arte e cidade : textos reunidos*. Belo Horizonte: BDMG cultural, 2004.

VOVELLE, M. Ideologias e mentalidades: um esclarecimento necessário. In: *Ideologias e Mentalidades*. SP: Brasiliense, 1987.

WARCHAVDHIK, Gregori. *Arquitetura do século XX e outros escritos*. São Paulo: Cosac Naify, 2006

WHITE, Hayden. *Meta-história: a imaginação histórica do século XIX*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1995.

ZEVI, Bruno. *Saber ver a arquitetura*. São Paulo: Martins Fontes, 2002.

## TESES E DISSERTAÇÕES

AGUIAR, Tito Flávio Rodrigues de. *Vastos subúrbios da nova capital: Formação do espaço urbano na primeira periferia de Belo Horizonte*. 443 fl. 2006. (Doutorado em História) – Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Federal de Minas Gerais. Belo Horizonte: Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Federal de Minas Gerais, 2006.

BESSA, Altamiro Sérgio Mol. *O design urbano como estratégia de desenvolvimento do turismo nos grandes destinos internacionais*. Dissertação de mestrado. Belo Horizonte: programa de mestrado em turismo e meio ambiente do Centro Universitário UNA, 2006.

BRASILEIRO, Vanessa Borges. *Sylvio de Vasconcellos: um arquiteto além da forma*. Orientadora: Regina Helena Alves da Silva. 2008. 432 f. Tese (Doutorado em História) – Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2008.

CAVALIERI, Daniel Gonçalves. *Os imigrantes italianos e os ítalo-descendentes em Belo Horizonte: identidade e sociabilidade*. 2001. (Mestrado em História). Mariana: Instituto de Ciências Humanas e Sociais, Universidade Federal de Ouro Preto, 2001

COSTA, Geralda Nelma. *A imprensa italiana em terra estrangeira: vozes sociais em ação (Belo Horizonte 1900-1920)*. 2005. (Mestrado em Comunicação) – Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte: Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Federal de Minas Gerais, 2005.

LE VEN, Michel. *As classes sociais e o poder político na formação espacial de Belo Horizonte (1883-1914)*. Belo Horizonte: DCP/UFGM, 1977.

MENEGOTTO, Renato. *Cultura arquitetônica italiana na construção de residências em Porto Alegre: 1892-1930*. 296 p. 2011. (Doutorado em História). Porto Alegre: PUCRS, 2011.

PASSOS, Luiz Mauro do Carmo. *A Metrópole Cinquentenária: Fundamentos do saber arquitetônico e imaginário social da cidade de Belo Horizonte (1897-1947)*. 1996. (Mestrado em História) – Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte: Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Federal de Minas Gerais, 1996.

SILVA, Regina Helena Alves da. *A Cidade de Minas*. 1991. 161 f. Dissertação (Mestrado em Ciência Política) - Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas da

Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte. Acervo Biblioteca da FAFICH/UFMG.

## CATÁLOGO

GARCIA, Luiz Henrique A. ; PIMENTEL, T. V. C. ; VASCONCELOS, L. J. ; RODRIGUES, Rita. L. ; BERNARDO, Sirlene ; BARROS, Fabiano B. . De outras terras, de outro mar: experiências de imigrantes estrangeiros em Belo Horizonte. Belo Horizonte: Museu Histórico Abílio Barreto, 2004 (Catálogo de exposição).

## ARTIGOS DE INTERNET

ANICO, Marta. Patrimônio, turismo e políticas culturais autárquicas. Conflitualidade ou convergência de interesses? In: [http://www.naya.org.ar/congreso2004/ponencias/marta\\_anico.doc](http://www.naya.org.ar/congreso2004/ponencias/marta_anico.doc). Acessado em 18/04/2007.

MENEGUELLO, Cristina. Conservation of City Centres – notes on the case of São Paulo, Brazil. In: [http://www.virtualworldheritage.org/papers/3215\\_993-Conservation\\_of\\_City\\_Centres\\_-\\_paper\\_Unesco\\_-\\_October\\_2002.doc](http://www.virtualworldheritage.org/papers/3215_993-Conservation_of_City_Centres_-_paper_Unesco_-_October_2002.doc). Acessado em 18/04/2007.

PEIXOTO, Paulo. O patrimônio mundial como fundamento de uma comunidade humana e como recurso das indústrias culturais urbanas.

IN: <http://www.ces.uc.pt/publicacoes/oficina/155/155.pdf>. Acessado em 18/04/2007.

RUIZ GUADALAJARA, Juan Carlos, Representaciones colectivas, mentalidades e historia cultural: A propósito de Chartier y el mundo como representación. *Relaciones*. Vol. XXIV, 93, 2003, p. 17-49. Disponível em: <http://etzakutarakua.colmich.edu.mx/relaciones/indices/colaboradores/articulosPorAutor.asp?id=304>. Acesso em 30 mar. 2008.

SANTOS, Cecília Rodrigues dos. Novas fronteiras e novos pactos para o patrimônio cultural. São Paulo em Perspectiva 15 (2), 2001. In: [http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S0102-88392001000200007](http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0102-88392001000200007). Acessado em 18/04/2007.

## PERIÓDICOS E ARTIGOS DE PERIÓDICOS

ANDRADE, Moacyr. Coisas da Capital já passada. Tipos Populares. *Revista do Arquivo Público Mineiro*. Ano XXXIII. Belo Horizonte: Arquivo Público Mineiro, 1982

CANCLINI, Nestor Garcia. O patrimônio cultural e a construção imaginada do nacional. In: *Revista do Patrimônio Histórico Artístico nacional*. Nº 23, 1994.

CHARTIER, Roger. Text, symbols and frenchness. *Journal of Modern History*. V. 57, number 4, 1987.

\_\_\_\_\_. O mundo como representação. *Estudos Avançados*. 11 (5), 1991.

FORTUNA, Carlos. Dossier Simmel: A estética e a cidade. *Revista Crítica de Ciências Sociais*. N. 67, dez 2003. p. 101-127.

FREITAS, Marcel de Almeida. A influência italiana na arquitetura de Belo Horizonte. *Cadernos de Arquitetura e Urbanismo*, Belo Horizonte, v.14 - n.15, dez. 2007.

LEVI, Giovanni. Les usages de la biographie. *Annales ESC*. Paris: novembre-décembre 1989, n° 6, p 1325-1336.

PIMENTEL, Thaís Velloso Cougo. Belo Horizonte ou o estigma da cidade moderna. In: *Varia História*. n° 18, 1985. Belo Horizonte, Departamento de História da FAFICH/UFMG. p. 61 - 68.

POLLAK, Michael. Memória, esquecimento, silêncio. *Estudos Históricos*, Rio de Janeiro, vol. 2, n. 3, 1989, p. 3-15.

TREBISCH, N. Sociabilités intellectuelles. Lieux, milieux, réseaux, *Cahiers IHTP* n° 20, 1992. 42.

VARIA HISTÓRIA. Belo Horizonte cem anos em cem. Belo Horizonte: Departamento de História da FAFICH/UFMG, n 18, nov. 1997.

## RELATÓRIO FINAL DE PESQUISA

NORONHA, Carlos Roberto. Pesquisa de projetos de arquitetura na área central de Belo Horizonte. Projeto de pesquisa desenvolvido com o apoio da FAPEMIG. Belo Horizonte: FAPEMIG, 2003.

## DOCUMENTOS DA PREFEITURA DE BELO HORIZONTE

MINAS GERAES. *Collecção das leis e decretos do Estado de Minas Geraes - 1901*. Cidade de Minas: Imprensa Official, 1901d. 210 p. Acervo APM.

## MENSAGENS AO CONSELHO DELIBERATIVO

BELO HORIZONTE. Prefeitura Municipal. Mensagem apresentada pelo Prefeito Bernardo Pinto Monteiro ao Conselho Deliberativo de Belo Horizonte em 6 de outubro de 1927 e relatórios anexos. Belo Horizonte: Imprensa Oficial do Estado de Minas Gerais, 1900.

BELO HORIZONTE. Prefeitura Municipal. Mensagem apresentada pelo Prefeito Christiano Monteiro Machado ao Conselho Deliberativo de Belo Horizonte em 6 de outubro de 1927 e relatórios anexos. Belo Horizonte: Imprensa Oficial do Estado de Minas Gerais, 1927.

BELO HORIZONTE. Prefeitura Municipal. Mensagem apresentada pelo Prefeito Christiano Monteiro Machado ao Conselho Deliberativo de Belo Horizonte em outubro de 1928. Belo Horizonte: Imprensa Oficial do Estado de Minas Gerais, 1928.

BELO HORIZONTE. Prefeitura Municipal. Mensagem apresentada pelo Prefeito Christiano Monteiro Machado ao Conselho Deliberativo de Belo Horizonte em 10 de outubro de 1929 e relatórios anexos. Belo Horizonte: Imprensa Oficial do Estado de Minas Gerais, 1929.

## RELATÓRIOS DE PREFEITOS

BELO HORIZONTE. Prefeitura Municipal. Relatório apresentado ao Conselho Deliberativo pelo Prefeito Bernardo Pinto Monteiro em 1902. Belo Horizonte: Imprensa Oficial do Estado de Minas Gerais, 1902.

BELO HORIZONTE. Prefeitura Municipal. Relatório apresentado ao Conselho Deliberativo Prefeito Francisco Bressane de Azevedo em 1903. Belo Horizonte: Imprensa Oficial do Estado de Minas Gerais, 1903.

BELO HORIZONTE. Prefeitura Municipal. Relatório apresentado ao Conselho Deliberativo pelo Prefeito Francisco Bressane de Azevedo em 1905. Belo Horizonte: Imprensa Oficial do Estado de Minas Gerais, 1905.

BELO HORIZONTE. Prefeitura Municipal. Relatório apresentado aos membros do Conselho Deliberativo de Belo Horizonte pelo Prefeito Antonio Carlos Ribeiro de Andrade em 1905. Belo Horizonte: Imprensa Oficial do Estado de Minas Gerais, 1905.

BELO HORIZONTE. Prefeitura Municipal. Relatório apresentado aos membros do Conselho Deliberativo de Belo Horizonte pelo Prefeito Benjamim Jacob em 23 de setembro de 1907. Belo Horizonte: Imprensa Oficial do Estado de Minas Gerais, 1907.

BELO HORIZONTE. Prefeitura Municipal. Relatório apresentado aos membros do Conselho Deliberativo de Belo Horizonte pelo Prefeito Benjamim Jacob em 16 de setembro de 1908. Belo Horizonte: Imprensa Oficial do Estado de Minas Gerais, 1908.

BELO HORIZONTE. Prefeitura Municipal. Relatório apresentado ao Conselho Deliberativo de Belo Horizonte pelo Prefeito Benjamin Brandão em janeiro de 1910, sobre assumptos referentes ao anno decorrido de agosto de 1908 a setembro de 1909. Belo Horizonte: Imprensa Oficial do Estado de Minas Gerais, 1910.

BELO HORIZONTE. Prefeitura Municipal. Relatório apresentado ao Conselho Deliberativo com o projecto de orçamento para 1911 pelo Prefeito Benjamin Brandão em novembro de 1910. Belo Horizonte: Imprensa Oficial do Estado de Minas Gerais, 1910.

BELO HORIZONTE. Prefeitura Municipal. Relatório apresentado ao Conselho Deliberativo pelo Prefeito Olyntho Deodato dos Reis Meirelles em 16 de setembro de 1911. Belo Horizonte: Imprensa Oficial do Estado de Minas Gerais, 1911.

BELO HORIZONTE. Prefeitura Municipal. Relatório apresentado ao Conselho Deliberativo pelo Prefeito Olyntho Deodato dos Reis Meirelles em setembro de 1912. Belo Horizonte: Imprensa Oficial do Estado de Minas Gerais, 1912.

BELO HORIZONTE. Prefeitura Municipal. Relatório apresentado aos membros do Conselho Deliberativo da capital pelo Prefeito Cornelio Vaz de Mello em setembro de 1915. Belo Horizonte: Imprensa Oficial do Estado de Minas Gerais, 1915.

BELO HORIZONTE. Prefeitura Municipal. Relatório apresentado aos membros do Conselho Deliberativo da capital pelo Prefeito Cornelio Vaz de Mello em setembro de 1916. Belo Horizonte: Imprensa Oficial do Estado de Minas Gerais, 1916.

BELO HORIZONTE. Prefeitura Municipal. Relatório apresentado aos membros do Conselho Deliberativo da capital pelo Prefeito Cornelio Vaz de Mello em setembro de 1917. Belo Horizonte: Imprensa Oficial do Estado de Minas Gerais, 1917.

BELO HORIZONTE. Prefeitura Municipal. Relatório apresentado aos membros do Conselho Deliberativo da capital pelo Prefeito Affonso Vaz de Mello em outubro de 1918. Belo Horizonte: Imprensa Oficial do Estado de Minas Gerais, 1918.

BELO HORIZONTE. Prefeitura Municipal. Relatório apresentado aos Membros do Conselho Deliberativo da Capital pelo Prefeito Affonso Vaz de Melo em setembro de 1919. Belo Horizonte: Imprensa Oficial do Estado de Minas Gerais, 1919.

BELO HORIZONTE. Prefeitura Municipal. Relatório apresentado aos Membros do Conselho Deliberativo da Capital pelo Prefeito Affonso Vaz de Melo em setembro de 1921. Belo Horizonte: Imprensa Oficial do Estado de Minas Gerais, 1921.

BELO HORIZONTE. Prefeitura Municipal. Relatório apresentado ao Conselho Deliberativo pelo Prefeito Flavio Fernandes dos Santos. Belo Horizonte: Imprensa Oficial do Estado de Minas Gerais, 1922.

BELO HORIZONTE. Prefeitura Municipal. Relatório apresentado ao Conselho Deliberativo pelo Prefeito Flavio Fernandes dos Santos em setembro de 1923. Belo Horizonte: Imprensa Oficial do Estado de Minas Gerais, 1923.

BELO HORIZONTE. Prefeitura Municipal. Relatório apresentado ao Conselho Deliberativo pelo Prefeito Flavio Fernandes dos Santos em setembro de 1924. Belo Horizonte: Imprensa Oficial do Estado de Minas Gerais, 1924.

BELO HORIZONTE. Prefeitura Municipal. Relatório apresentado ao Conselho Deliberativo pelo Prefeito Flavio Fernandes dos Santos em outubro de 1925. Belo Horizonte: Imprensa Oficial do Estado de Minas Gerais, 1925.

BELO HORIZONTE. Prefeitura Municipal. Relatório apresentado ao Conselho Deliberativo pelo Prefeito Christiano Monteiro Machado em outubro de 1926. Belo Horizonte: Imprensa Oficial do Estado de Minas Gerais, 1926.

BELO HORIZONTE. Prefeitura Municipal. Relatório apresentado ao Conselho Deliberativo pelo Prefeito Christiano Monteiro Machado em outubro de 1926. Belo Horizonte: Imprensa Oficial do Estado de Minas Gerais, 1926.

BELO HORIZONTE. Prefeitura Municipal. Relatório da Diretoria Geral de Obras relativo ao ano de 1931, apresentado ao prefeito Luiz Penna. Belo Horizonte: Imprensa Oficial, 1933.

BELO HORIZONTE. Prefeitura Municipal. Relatório apresentado a S. Ex. O Sr. Governador Benedicto Valladares Ribeiro pelo Prefeito Octacilio Negrão de Lima e relativo ao período administrativo de 1935-1936 Belo Horizonte: Imprensa Oficial do Estado de Minas Gerais, 1937.

BELO HORIZONTE. Prefeitura Municipal. Relatório de 1937, apresentado a S. Ex. o Sr. Governador Benedicto Valladares Ribeiro pelo Prefeito de Belo Horizonte. Belo Horizonte: Graphica Queiroz Breyner, 1937.

#### LISTA DE DOSSIÊS CONSULTADOS NA DIRETORIA DE PATRIMÔNIO DA PREFEITURA DE BELO HORIZONTE:

DIRETORIA DE PATRIMÔNIO CULTURAL. Fundação Municipal de Cultura. Prefeitura Municipal de Belo Horizonte. *Dossiê do conjunto urbano da Praça da Liberdade e Avenida João Pinheiro*. Belo Horizonte, 1991.

DIRETORIA DE PATRIMÔNIO CULTURAL. Fundação Municipal de Cultura. Prefeitura Municipal de Belo Horizonte *Dossiê do conjunto urbano da Avenida Afonso Pena e adjacências*. Belo Horizonte, 1994a.

DIRETORIA DE PATRIMÔNIO CULTURAL. Fundação Municipal de Cultura. Prefeitura Municipal de Belo Horizonte. *Dossiê do conjunto urbano da Avenida Álvares Cabral e adjacências*. Belo Horizonte, 1994b.

DIRETORIA DE PATRIMÔNIO CULTURAL. Fundação Municipal de Cultura. Prefeitura Municipal de Belo Horizonte. *Dossiê do conjunto urbano da Avenida Carandaí e Alfredo Balena e adjacências*. Belo Horizonte, 1994c.

DIRETORIA DE PATRIMÔNIO CULTURAL. Fundação Municipal de Cultura. Prefeitura Municipal de Belo Horizonte. *Dossiê do conjunto urbano da Praça da Boa Viagem e adjacências*. Belo Horizonte, 1994d.

DIRETORIA DE PATRIMÔNIO CULTURAL. Fundação Municipal de Cultura. Prefeitura Municipal de Belo Horizonte. *Dossiê do conjunto urbano da Praça Floriano Peixoto e adjacências*. Belo Horizonte, 1994e.

DIRETORIA DE PATRIMÔNIO CULTURAL. Fundação Municipal de Cultura. Prefeitura Municipal de Belo Horizonte. *Dossiê do conjunto urbano da Praça Hugo Werneck e adjacências*. Belo Horizonte, 1994f.

DIRETORIA DE PATRIMÔNIO CULTURAL. Fundação Municipal de Cultura. Prefeitura Municipal de Belo Horizonte. *Dossiê do conjunto urbano da Rua dos Caetés e adjacências*. Belo Horizonte, 1994g.

DIRETORIA DE PATRIMÔNIO CULTURAL. Fundação Municipal de Cultura. Prefeitura Municipal de Belo Horizonte. *Dossiê do conjunto urbano Bairro Floresta*. Belo Horizonte, 1996a.

DIRETORIA DE PATRIMÔNIO CULTURAL. Fundação Municipal de Cultura. Prefeitura Municipal de Belo Horizonte. *Dossiê do conjunto urbano da Praça Rui Barbosa e adjacências*. Belo Horizonte, 1996b.

DIRETORIA DE PATRIMÔNIO CULTURAL. Fundação Municipal de Cultura. Prefeitura Municipal de Belo Horizonte. *Dossiê do conjunto urbano da Rua da Bahia e adjacências*. Belo Horizonte, 1996c.

DIRETORIA DE PATRIMÔNIO CULTURAL. Fundação Municipal de Cultura. Prefeitura Municipal de Belo Horizonte. *Dossiê do Conjunto Arquitetônico com Tipologia de influência da Comissão Construtora da Nova Capital*. Belo Horizonte, 1997.

DIRETORIA DE PATRIMÔNIO CULTURAL. Fundação Municipal de Cultura. Prefeitura Municipal de Belo Horizonte. *Dossiê de tombamento da Cervejaria Antártica*. Belo Horizonte, 1998.

## JORNAIS

A CAPITAL. Belo Horizonte, 13 de abril de 1896.p. 01

A CAPITAL. Anno I. Bello Horizonte, 15 de Outubro de 1896 n. 37

- A GAZETA, Belo Horizonte, 28 set. 1914
- A GAZETA, Belo Horizonte, 8 jun. 1923.
- ARALDO Italiano, Belo Horizonte, 22 jul. 1923.
- ARALDO Italiano, Belo Horizonte, 31 jul. 1923.
- ARALDO Italiano, Belo Horizonte, 18 agt. 1923.
- ARALDO Italiano, Belo Horizonte, 02 set. 1923.
- ARALDO Italiano, Belo Horizonte, 20 set. 1923.
- ARALDO Italiano, Belo Horizonte, 20 out. 1923.
- ARALDO Italiano, Belo Horizonte, 31 out. 1923.
- ARALDO Italiano, Belo Horizonte, 25 nov. 1923.
- ARALDO Italiano, Belo Horizonte, 18 dez. 1923.
- CASTRO, Virgílio de. Coluna A Casa Moderna. Estado de Minas. Belo Horizonte, 02 mai. 1937, p. 02.
- CLEMENTE, José. Mingote. *Estado de Minas*. Belo Horizonte, 7 de maio de 1952
- ESTADO de Minas. Coluna A Casa Moderna. Belo Horizonte, 03 jan 1937.
- ESTADO de Minas. Coluna A Casa Moderna. Belo Horizonte, 10 jan 1937.
- ESTADO de Minas. Coluna A Casa Moderna. Belo Horizonte, 07 mar. 1937.
- ESTADO de Minas. Coluna A Casa Moderna. Belo Horizonte, 14 mar. 1937.
- ESTADO de Minas. Coluna A Casa Moderna. Belo Horizonte, 21 mar. 1937.
- ESTADO de Minas. Coluna A Casa Moderna. Belo Horizonte, 04 abr. 1937.
- ESTADO de Minas. Coluna A Casa Moderna. Belo Horizonte, 23 mai. 1937.
- ESTADO de Minas. Coluna A Casa Moderna. Belo Horizonte, 28 nov. 1937.
- GUIMARÃES FILHO, Alphonsus de. *No mundo dos tipos populares*. Folha de Minas, Belo Horizonte, 20 outubro 1943.
- JORNAL FOLHA PEQUENA, Belo Horizonte 17 agt 1904 p 02 “Indicador”
- JORNAL FOLHA PEQUENA, Belo Horizonte 19 agt 1904 p 02 “Indicador”
- JORNAL FOLHA PEQUENA, Belo Horizonte 20 agt 1904 p 02 “Indicador”
- JORNAL FOLHA PEQUENA, Belo Horizonte 30 agt 1904 p 02 “Indicador”
- O DIABO os fez e Olivieri os ajuntou. DIÁRIO MINEIRO. Belo Horizonte, 03 de agosto de 1929.
- PAOLI, Romeo de. Coluna A Casa Moderna. Estado de Minas. Belo Horizonte, 14 nov. 1937, p. 02.