



CONSERVAÇÃO-RESTAURAÇÃO E TRANSPosição DOS MURais DO DESCOBRIMENTO DO BRASIL AO CICLO MINEIRO DO CAFÉ DE YARA TUPYNAMBÁ

Alessandra Rosado. UFMG
Rita Lages Rodrigues. UFMG
Luiz A. C. Souza. UFMG

RESUMO: Os Murais em azulejo intitulados “Do descobrimento do Brasil ao ciclo mineiro do Café” da artista Yara Tupynambá foram executados em 1973 e instalados no restaurante que ficava no segundo andar da Assembléia Legislativa do Estado de Minas Gerais. Em 1996 o restaurante foi transformado em três gabinetes que impediam a visualização original dos murais. A Assembléia Legislativa, considerando a dissociação dos murais da intenção da autora e da sua importância como bem tombado, tornou possível a execução da transposição dessa obra. As atividades interdisciplinares desenvolvidas nesse trabalho documentam uma prática inédita em Minas Gerais: a conservação-restauração e a transposição de um mural em azulejo. Considera-se que os resultados alcançados irão refletir positivamente na conscientização sobre a necessidade da proteção do patrimônio azulejar mineiro constituído, em grande parte, por obras da segunda metade do século XX.

Palavras-chave: Murais em azulejo. Yara Tupynambá. Transposição. Interdisciplinaridade.

ABSTRACT: *The tile murals named " Do descobrimento do Brasil ao ciclo mineiro do Café " by Yara Tupynambá were executed in 1973 and installed at the restaurant on the State of Minas Gerais Legislative Assembly. In 1996 the restaurant was closed and the place became three offices that can't allow the original display of the murals. The Legislative Assembly, considering the dissociation of the murals by the intention of the author and its importance as cultural and artistic heritage, has made possible the transposition of these murals to another wall. The interdisciplinary activities developed in this work documented an unprecedented practice in Minas Gerais: the tiles wall conservation-restoration and transposition. The results achieved will contribute to raise awareness of the need for protection of the heritage tiles in Minas Gerais, constituted largely by works of the second half of twentieth century.*

Key words: *Tiled murals. Yara Tupynambá. Transposition. Interdisciplinarity.*

Introdução

O trabalho de Conservação-restauração e transposição dos Murais “Do descobrimento do Brasil ao ciclo mineiro do Café” de autoria da artista mineira Yara Tupynambá investigou os materiais, técnicas e estilo adotados pela artista na composição dos murais bem como o estado de conservação e as causas de

degradação dessa obra com o objetivo de sistematizar as ações de intervenção assegurando a integridade física, estética e histórica desse patrimônio e o princípio da reversibilidade.

O projeto foi realizado sob a coordenação do Laboratório de Ciência da Conservação e do Centro de Conservação e Restauração de Bens Culturais Móveis (Cecor) com o apoio de grupos de pesquisa da UFMG do Iepha, da iniciativa privada (através da empresa Grifo Restauro), do Instituto Yara Tupynambá e da própria Assembléia Legislativa do Estado de Minas Gerais. Cada etapa do projeto foi discutida entre todos os parceiros por meio de uma metodologia que, utilizando reuniões e visitas ao canteiro de obras, buscou a participação ativa de todos os envolvidos nesse processo.

A execução do trabalho de restauração-conservação e transposição dos Murais em suportes independentes para serem fixados na parede da Galeria de Arte do Espaço Político-Cultural Gustavo Capanema (EPC) foi estruturada em três fases:

- A **primeira fase** compreendeu a análises dos estudos preliminares sobre os materiais (técnica de construção e mapeamento do estado de conservação dos murais, realizadas no ano de 2011) e a pesquisa histórica para obtenção de informações referentes à técnica, ao estilo adotado pela artista e à contextualização social e política da obra.
- A **segunda fase** abrangeu a montagem do canteiro de obras nas salas que abrigavam os murais e todas as ações necessárias para a retirada dos azulejos dos seus locais originais, restauração e acondicionamento dos mesmos.
- A **terceira e última fase** tratou da montagem dos murais no novo local de exposição. Os azulejos foram assentados em painéis com estrutura tipo colméia de abelha em alumínio com paredes em fibroresina fixos previamente na parede da Galeria de Arte do Espaço Político-Cultural Gustavo Capanema. O assentamento foi feito com argamassa compatível aos materiais constituintes dos painéis, configurando segurança na preservação dos mesmos.

As fases citadas acima (salvo os estudos preliminares que foram desenvolvidos em 2011) foram descritas ao longo do artigo a fim de facilitar o entendimento da aplicabilidade da metodologia desenvolvida nesse projeto.

Breve biografia da artista Yara Tupynambá

Por se tratar de obra autoral, será dado enfoque a uma breve biografia da artista. Yara Tupynambá nasceu em Montes Claros, no norte de Minas Gerais, em 02 abril de 1932. Apresentou um talento precoce para as artes, tendo sempre tido apoio dos professores para desenvolver o seu lado artístico, de acordo com suas memórias, registradas através de entrevistas realizadas em 2012.

Sobre este momento inicial, recordado pela artista em entrevista, interessante ver que, em suas lembranças, sua primeira obra foi na “careca do vovô”. De acordo com a artista,

Desde menina, desde menina, eu desenhava muito. O meu quadro mais famoso, eu tinha 06 pra 07 anos. Eu tinha um avô que morava em Paris e que vinha uma vez de dois em dois anos e que ficava na casa do meu pai. Ele era pai do meu pai. Ele era completamente calvo, calvo brilhante e gostava de deitar depois do almoço, mas falava que não dormia, só fechava os olhos. E ele dormia. E meu pai, que era engenheiro, naquele tempo tinha um lápis roxo, um lápis que quando você molhava no cuspe, ele ficava roxo, molhava na água. Então eu fui molhando no cuspe e fiz na careca do meu avô, desenhei fazendinha, com plantação, com patinho e escrevi: essa é a fazenda do vovô. Quando ele acordou e deu com aquilo foi um forrobodó. Essa história passou pela cidade toda, porque era véspera de carnaval, ele gostava de carnaval, ele não podia ir porque estava com a careca toda desenhada. Para poder tirar essa tinta foi um pandemônio. (TUPYNAMBÁ, 2012).

Quando se muda para Belo Horizonte, inicia seus estudos com Guignard, por recomendação da sua professora de escola. Com Guignard aprende o desenho e o lirismo, assim como uma pintura de finesse, de acordo com suas próprias palavras. Sobre o desenho:

Primeiro porque ele era bastante severo com relação ao desenho. Às vezes, a gente levava uma semana fazendo desenho, uma paisagem e tudo. Depois ele cortava um quadradinho de três centímetros ou quatro centímetros por quatro e ficava procurando no desenho, e falava assim, isso tá bom, bom. E aí cortava aquilo e o resto do desenho ele jogava fora. Ele

mandava jogar fora. Não era bom. Então, ele educou o nosso olhar. (TUPYNAMBÁ, 2012).

A artista estudou também com Goeldi, após ter sido introduzida na gravura por Mizabel Pedrosa. Além dos mestres, é fundamental a aprendizagem com os colegas ao longo da vida e, principalmente, com o trabalho dos artistas.

Ao longo de sua entrevista, fica muito clara a conquista cotidiana que os artistas tinham que fazer para seguir o caminho das artes, a necessidade do cargo na Caixa Econômica Federal, do cargo no IPASE, das solicitações para os políticos se sensibilizarem ao investimento nas artes, da força de vontade dela e principalmente de Orlando Carvalho para que a Escola de Belas Artes da UFMG fosse criada.

Yara Tupynambá foi, então, artista e professora, conciliando estas atividades ao longo da vida. O interesse pela linguagem dos murais surge após sua dedicação aos estudos como gravadora. E surge de um convite, inesperado, para fazer um painel com a linguagem que iria marcar a sua trajetória, mas o interesse por superfícies maiores já havia aparecido.

Seu primeiro mural foi, então, o da Casa do Jornalista. Antes já havia executado outros painéis, que demonstram essa busca por obras de grandes dimensões, mas todas presentes em casa de particulares ou escritórios particulares. Posteriormente, irá fazer um mural para o Banco Mercantil, sobre o Rio São Francisco. Após esse trabalho, foi chamada para realizar uma pintura de Tiradentes, que acaba por se transformar no mural que se encontra no prédio da Reitoria da UFMG.

A referência a este mural é essencial porque foi o primeiro no qual a artista tratou do tema da Inconfidência Mineira e da História Política de Minas Gerais, temática também presente no painel da Assembleia Legislativa. Além deste mural, realizou vários outros, cuja lista encontra-se no site do Instituto Yara Tupynambá. E em 1973 vai realizar o painel Minas, do século XVII ao século XX.

Sua obra integra o acervo de Museus e coleções internacionais na Nigéria, Iugoslávia, Paris e Santiago do Chile. No Brasil, tem trabalhos no acervo da

Universidade Federal de Minas Gerais, Museu Mineiro, Museu de Arte da Pampulha, Museu Nacional de Belas Artes (Rio).

Participou da Bienal de Gravura sobre Madeira, em Ivry, França. Foi professora de gravura da Escola Guignard e da Universidade Federal de Minas Gerais e diretora da Escola de Belas Artes da UFMG.

A linguagem mural

A obra de Yara Tupynambá enquadra-se na tradição de murais que em sua forma mais recente, remete-nos à tradição mexicana. O muralismo mexicano vai ser a pintura nacional mexicana do século XX, especialmente as obras de Rivera, Orozco e Siqueiros, os três grandes, o grande triunvirato dos muralistas.

Sobre a presença dos mexicanos em sua obra, Yara Tupynambá refere-se a eles após relatar, em sua entrevista, da força dos painéis baianos em suas leituras murais e antes de falar da importância dos muralistas russos para o seu trabalho:

Depois eu fui ao México e vi os grandes murais mexicanos, de todos eles. Depois eu tive na Rússia, onde eu vi também os grandes murais dentro no metrô, dentro daquela coisa toda, né. Muito especificamente. E aí, todos os grandes artistas trabalharam com esta linguagem. E aí teve o Portinari e também os grandes muralistas como o Clóvis Graciano. Esse pessoal todo que trabalhou com grandes superfícies numa época em que era muito importante, os governos investiam muito, os arquitetos investiam muito nesta comunicação que o mural tem. (TUPYNAMBÁ, 2012).

Além da tradição mexicana, existe também uma larga produção brasileira de murais no século XX, especialmente a partir de Cândido Portinari, referência citada por ela, mas que não se reduz a ele. Dentre os muralistas brasileiros, alguns se destacam pela presença no imaginário de nossa artista como os baianos Carybé, Mário Cravo, Juarez Paraíso e Floriano Teixeira.

A obra em questão foi realizada tendo como suporte a cerâmica, escolha realizada pela própria artista. Esta parte técnica será abordada em outro item à frente. Ela é constituída de dois painéis, de grandes dimensões, cujas cores fundamentais são o azul, com variados tons, o amarelo e o branco do próprio azulejo. A utilização dessas cores nos remete a uma tradição de azulejaria portuguesa. A disposição das imagens ao longo da obra remete a uma tradição narrativa presente na tradição da azulejaria portuguesa, ainda que nesta tradição as

narrativas fossem essencialmente religiosas. Tradição esta retomada por Portinari no momento de execução da obra da Igreja de São Francisco de Assis na Pampulha.

A obra foi executada em 1973 a instalação final se deu no restaurante da Assembléia, e devido a esta localização a artista escolheu a técnica de azulejaria. As imagens encontram-se dispostas de forma narrativa e cronológica.

O nome do mural foi modificado ao longo do tempo, pois tem-se referência a, pelo menos, três nomes: Do descobrimento ao ciclo do café, Minas Gerais do século XVII ao século XX, título que se encontra atualmente na página do Instituto Yara Tupynambá, e o nome Da Descoberta do Brasil ao Ciclo Mineiro do Café, sendo este último título o que atualmente é utilizado pela Assembléia Legislativa, seguindo a vontade da artista.

O primeiro mural

A primeira imagem, no alto à esquerda do mural, é a de uma caravela, que remete ao descobrimento do Brasil. Logo abaixo, vê-se a representação de um grupo de homens segurando bandeiras, referência às entradas e bandeiras. Existe também uma rosa dos ventos, que, mostrando as posições geográficas norte, sul, leste, oeste, serve, de acordo com a artista, para localizarmos as diferentes formas de ocupação do território mineiro, pelo Norte pela criação de gado, retratada logo acima da rosa dos ventos, e pelo Sul, pelas Entradas e Bandeiras.

Na figuração dos homens, a artista retrata também a musculatura das figuras além de vestimentas de época, fruto de pesquisas da artista sobre o período histórico. O uso do amarelo serve como divisão entre as diversas cenas, solução gráfica, especialmente utilizada neste primeiro mural e que nos remete a páginas de livros. Remetendo-nos também aos estudos de história da própria autora:

A cena seguinte, ocupando com sua maior parte a parte inferior do mural, é a da exploração do ouro, com as bateias e um grupo de figuras que buscam o desejado metal. De acordo com texto da artista, “representa esta cena a lavagem do ouro, vindo das grupiaras e o feitor comandando o trabalho escravo.” A figura do

feitor, representante do poder na relação de trabalho entre escravos e senhores, é representada de modo grandioso, em dimensões maiores que as demais figuras e acima dos escravos representados.

Já nas cenas finais deste painel, aparece, na parte inferior, a resistência indígena, com figuras retratadas de forma grandiosa, com as representações dos corpos nus que deixam à mostra a musculatura das costas destas figuras em luta contra os invasores. A diferença das armas foi retratada pela artista que demonstra também a força desigual entre indígenas e invasores, os primeiros com seus arcos e flechas e os últimos com suas armas de fogo.

Na parte superior, a cena retratada é a Guerra dos Emboabas, retratada nas sombras, as figuras pouco definidas, assim como na cena inicial dos primeiros portugueses chegando ao território.

O segundo mural

O mural se inicia com cenas urbanas, edificações que vão se sucedendo ao longo da obra, retratos da sociedade urbana de Minas Gerais no século XVIII. Estas cenas são claramente identificáveis em gravuras de Yara Tupynambá de momentos anteriores.

Aliás, uma das características centrais dos dois murais é a presença forte de uma arte gráfica, que se explica pelo uso de poucas cores, da lógica narrativa das imagens. Percebemos, aí, a marca da gravadora, dos seus anos de estudo com Mizabel Pedrosa, Goeldi e também de sua busca individual pela linguagem da gravura.

Estas representações do universo urbano contam, também, com a presença dos homens que constroem a cidade, remetendo ao universo do trabalho. A cena que sucede a construção das cidades logo abaixo é a cena das mulheres no universo urbano, mulheres não retratadas até então. A escolha se dá por retratar a Arcádia Mineira, especialmente a figura de Marília de Dirceu, em uma cena essencialmente lírica, em um primeiro momento Marília aparece sozinha, representada em dimensões maiores do que a cena seguinte, o momento de seu

encontro com Tomás Antônio Gonzaga: “Eu faço a construção das cidades e coloco Gonzaga e Marília, que eu também nunca tinha posto, e cena também referente à Arcádia Mineira que é também a parte de literatura importante, dentro da história da literatura brasileira. Então é isso que eu coloco.”

A transparência da figura de Marília, assim como o lirismo desta parte de sua obra, podem ser vistos como uma herança de sua aprendizagem com Guignard. Marília está voando, mostra-se uma figura etérea, fruto da imaginação de um grande poeta.

Logo abaixo das figuras de Marília e Tomás Antonio Gonzaga, encontra-se retratada a cena da Inconfidência Mineira, vários homens em posição de luta, não luta física somente, mas lutas pelas palavras. Acima dos inconfidentes, em direção à direita, está retratado Tiradentes, montado a cavalo e espalhando a palavra liberdade.

As últimas cenas do painel retratam o ciclo do café, com a colheita sendo representada por sombras masculinas e as plantações por pés de café enfileirados. A última figura é uma figura feminina, selecionando o café.

A técnica

A abordagem sobre a técnica será feita essencialmente a partir da entrevista da artista, das recordações de seu fazer quase 40 anos atrás. Em função da distância temporal, as lembranças tornam-se nebulosas, misturam-se a outras experiências e a outras práticas que fizeram parte da vida da artista.

A escolha pelo uso da técnica de azulejos se deu de acordo com o espaço que a obra iria ocupar e foi escolha da própria artista:

Ali não tinha condição por ser dentro de um restaurante onde vinha cheiro de comida, cheiro disso, cheiro daquilo, um ambiente que tinha também o povo fumando, naquele tempo o povo fumava muito e tudo. Isso não podia ter uma tela, entende. Então o suporte só podia ser um suporte lavável. Capaz de ser lavável e onde não se agarrava aquilo, que era então a cerâmica. Essa foi a escolha. (TUPYNAMBÁ, 2012)

A artista nos leva ao caminho percorrido para a execução da obra, relatando como se deu a concepção, como se deu o fazer do painel. Inicialmente foi feito um desenho, um projeto do painel. Posteriormente, a artista passou o desenho para os azulejos. A aplicação da tinta foi feita pelos três assistentes, Roberto Geraldo Gonçalves, Maria Lúcia Marques e Olímpia Couto, mas sempre com o cuidadoso acompanhamento da artista:

Além do pincel, a artista também se refere ao uso da bucha na execução de partes do painel:

E ali também viemos trabalhando com bucha, você molha a bucha na tinta e depois vem batendo a bucha, aquelas cinzas, digamos, é tudo com bucha. Tinha dia que o pessoal batia a bucha o dia inteiro, e eu trabalhava depois em cima daquilo. (TUPYNAMBÁ, 2012).

A artista nos leva à produção da obra, à forma como era feito o seu trabalho e o trabalho dos assistentes: “Eu acompanhava o andamento e depois eu desenhava em cima daquilo. Desenha mais, bate mais, menos, tem mais tinta. Eu dava os meios tons assim, os meios tons foram dados desta forma.” (TUPYNAMBÁ, 2012). Sobre a tinta utilizada, nos diz Yara Tupynambá:

É uma tinta que o Portinari usou na São Francisco, na Igrejinha da Pampulha, é sempre uma tinta básica, por exemplo, que eu usei na casa da Maria Elvira, tenho um painel bonito de cerâmica lá, na varanda. Todo, bem colorido. Tem tintas próprias pra isso, pro trabalho em cerâmica. (TUPYNAMBÁ, 2012)

Ao ser perguntada sobre o processo de produção da obra, a artista diz não se recordar muito bem do processo: “Eu não lembro bem, eu acho que isso deve ter ficado numa prancha assim inclinada. E aí eu fazia o desenho aqui nesse pedaço, trabalhava aí em volta, ficava pronto. Passava pra outra parte.” (TUPYNAMBÁ, 2012).

Sobre a cerâmica Faiança, Yara Tupynambá não possui informações, só o fato de que ela se encontrava em Belo Horizonte e de sua escolha ter sido feita por não ter nenhuma outra na cidade. Tampouco a artista se lembra do processo de instalação da obra no restaurante na Assembléia.

Aspecto interessante da passagem do desenho inicial para o painel, relatado pela artista, foi que a passagem do desenho para a cerâmica se deu através de projeção. Fotografou-se o desenho inicial, transformou-o em slides, cada cena foi transformada em slide, e projetou-se esta imagem sobre a cerâmica para a execução do desenho: “A gente fazia a ampliação através de slide. Eu fazia o desenho, depois tirava essa cena e projetava. Tirava outra cena e projetava. Através de projeção.” (TUPYNAMBÁ, 2012)

Se houve intervenções no painel, estas não foram de conhecimento da artista.

Etapas do trabalho de conservação-restauração e transposição dos murais

As primeiras ações compreenderam na documentação científica por imagem dos murais através de fotografias com luz visível, luz rasante e macrofotografias e no estudo prévio dos materiais constituintes da obra através de prospecções, análises da argamassa utilizando o equipamento EDXRF (Energy Dispersive X-Ray Fluorescence pelo Laboratório de Ciência da Conservação e por testes feitos no Laboratório da Escola de Engenharia de Materiais. Também foi realizado pelo Instituto de Geociências da UFMG o levantamento geofísico executado com Georadar (Ground Penetration Radar - GPR) sobre as paredes onde os murais estavam assentados com a finalidade de identificar a presença de estruturas abaixo da cerâmica: presença e profundidade das ferragens de concreto. Esses estudos foram incorporados no levantamento e mapeamento do estado de conservação dos murais que serviram como base para a proposta de restauração e transposição dessa obra.

Inicialmente os murais foram limpos superficialmente para os procedimentos de fixação da camada vitrificada nas áreas fragilizadas por trincas com a resina Paraloid B72 diluída a 15% em acetona. Posteriormente ao tratamento preventivo do vitrificado das peças foi realizado o mapeamento para a identificação e controle dos azulejos constituintes de cada mural.

Após o mapeamento iniciou-se a abertura dos espaçamentos de junta dos azulejos (remoção dos rejuntas) (Figura 01).



Figura 01: Remoção do Rejunte com disco Dremel SC 545. Fotografia Alexandre Leão 2012.

A etapa seguinte a remoção dos rejuntas foi a realização do faceamento para proteção das peças. A remoção dos azulejos da parede (peça a peça) foi iniciada pela borda superior de cada painel. Observou-se a presença de argamassas no verso dos azulejos de composição diferente da argamassa original. Essas argamassas, que provavelmente foram aplicadas em intervenções anteriores, por serem extremamente adesivas e rígidas, promoviam tensões sobre as trincas existentes no biscoito dos azulejos e conseqüentemente sua quebra no momento da retirada.

Em algumas áreas o poder de adesão das argamassas de assentamento não originais era tão forte que foi necessária a retirada de blocos constituídos pela parede, argamassa e azulejo com a finalidade de minimizar o risco de quebra.

Os azulejos removidos eram anotados em um caderno de registros e acondicionados dentro das caixas numeradas com as letras das linhas correspondentes ao mapeamento feito previamente. As argamassas presentes nos versos dos azulejos foram removidas mecanicamente com o auxílio de bisturis, espátulas e lixas adaptadas na microretífica Dremel.

As peças quebradas foram unidas com a resina Hxtal NYL-1. A reintegração cromática das lacunas existentes sobre os vidrados dos azulejos quebrados foi

desempenhada mediante o estudo prévio da paleta empregada pela artista Yara Tupynambá.

Após o término da etapa de reintegração foi realizada a montagem dos murais no chão, de forma contínua — no cumprimento dos protocolos referentes a documentação obrigatória comprovando a presença de todos os elementos originais da obra (Figura 2).

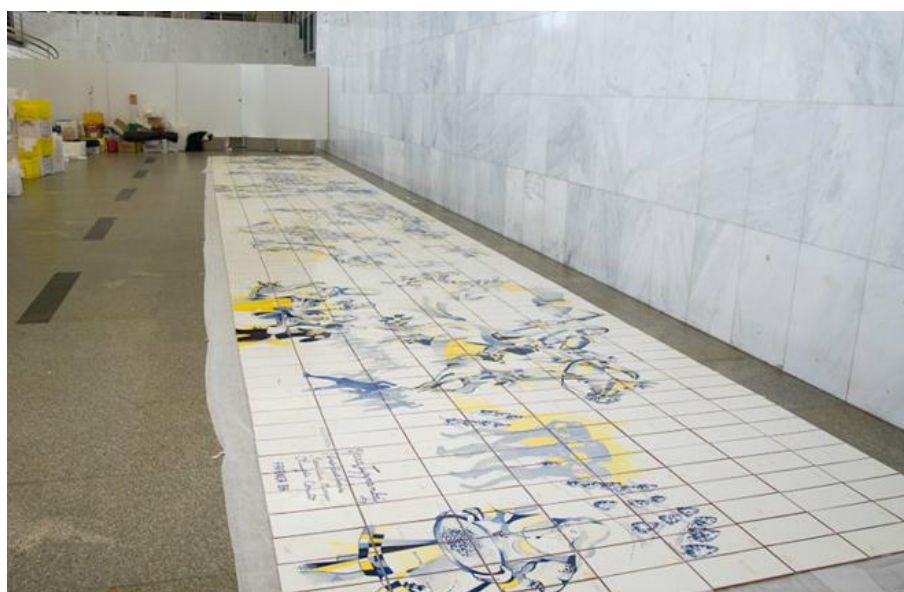


Figura 2: Visão geral da montagem dos azulejos dos murais sobre o chão. Fotografia Alexandre Leão 2012.

O assentamento dos azulejos foi feito sobre suporte independente — painel com estrutura tipo colméia de abelha em alumínio com paredes em fibroresina. Esse suporte foi fixado previamente na parede de acordo com as recomendações técnicas da Engenharia de Materiais que realizou os cálculos e o estudo sobre o tipo de ancoramento necessário para suportar o peso dos azulejos com a argamassa (Figuras 3 e 4).



Figura 3: Registro do momento de colocação dos painéis do tipo colméia de abelha sobre o suporte prévio de sustentação. Fotografia Alexandre Leão 2012.



Figura 4: Assentamentos dos azulejos. Fotografia Alexandre Leão 2012.

A junta de dilatação entre os azulejos recomendada pela escola de Engenharia da UFMG foi de 3cm que foram preenchidas com argamassa de rejunte flexível da marca Quartizolit. Terminado o prazo de secagem do rejunte os azulejos foram limpos para retirada de resquícios dessa argamassa e para os ajustes finais de reintegração cromáticas das áreas niveladas (Figuras 5 e 6).



Figura 5: Mural 1 após a transposição – Foto: Alexandre Leão, iLAB, 20 de setembro de 2012.



Figura 6: Mural 2 após a transposição – Foto: Alexandre Leão, iLAB, 20 de setembro de 2012.

Considerações finais

Considera-se que os objetivos propostos no projeto foram cumpridos e resguardaram a integridade da obra (excetuando os 29 azulejos que já estavam quebrados, apenas 4% das peças sofreram quebra durante o processo de retirada do seu suporte original). O suporte atual dos murais é seguro, reversível e permite mobilidade, caso haja esse tipo de demanda no futuro.

A montagem dos dois murais lado a lado em linha contínua foi baseada nas recomendações feitas pela artista Yara Tupynambá, motivada pela presença dos espaços em branco, um recurso estético que equilibra e integra os elementos de sua composição. Os murais, assim expostos, reassumem o status de obra pública acessível aos olhares e sentimentos que traduzem nossa diversidade cultural.

REFERÊNCIAS

ALCÂNTARA, Dora. **Azulejo documento de nossa cultura**. In: MARIA, Cristina Vereza Lodi Dias. [Org.]. Patrimônio azulejar brasileiro: aspectos históricos e de conservação. Brasília: Ministério da Cultura, 2001.

ARGAN, Giulio Carlo. **Arte Moderna**. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

ARAUJO, A., Romachelli, J. C., & Martins, M. F. (2001). **Análise crítica do setor de revestimentos cerâmicos no Brasil** – Parte I: histórico recente. *Cerâmica Industrial*, 6(4), 29-32.

BRANDI, Cesare. **Teoria da Restauração**. São Paulo: Atelier Editorial, 2004.

MORAIS, F. **Azulejaria contemporânea no Brasil**. São Paulo, Comunicações, 1988, vol. 1.

MUÑOZ-VIÑAS, Salvador. **Teoría contemporánea de la restauración**. Madrid: Síntesis, 2003.

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.

WANDERLEY, Ingrid Moura. **Azulejo na arquitetura brasileira: os painéis de Athos bulcão**. Dissertação (Mestrado em arquitetura e urbanismo) - Escola de Engenharia de São Carlos. São Paulo, 2006.

WEFFORT, Francisco et al. **Patrimônio azulejar brasileiro** – aspectos históricos e de conservação. Brasília: Ministério da Cultura, 2001. p.141-163.

Alessandra Rosado

Possui doutorado (2011) e mestrado (2005) em Artes pela Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG) e especialização em Conservação e Restauração CECOR/Eba/UFMG (2002). É professora do Departamento de Artes Plásticas da Escola de Belas Artes da UFMG. Atua principalmente nos campos: História da Arte Técnica e Arqueometria. É pesquisadora do Lacicor/Eba da UFMG e filiada ao ICOM.

Rita Lages Rodrigues

Possui doutorado (2012) e mestrado (2001) em História pela Universidade Federal de Minas Gerais, na linha de pesquisa História Social da Cultura. É Professora do Departamento de Artes Plásticas da Escola de Belas Artes da UFMG. Atua principalmente nos seguintes temas: Belo Horizonte, História da arquitetura e da arte, História das cidades, Patrimônio, História das mulheres.

Luiz Antônio Cruz Souza

Possui mestrado em Química-Ciências e Conservação de Bens Culturais (1991) e doutorado em Química (1996) pela Universidade Federal de Minas Gerais. Atualmente é coordenador do LACICOR - Laboratório de Ciência da Conservação na Escola de Belas Artes da UFMG, onde é Professor Associado. É membro do Conselho do ICCROM (<http://www.iccrom.org>), como representante do Brasil.