



MINISTÉRIO DA  
CULTURA



## **Fundação Casa de Rui Barbosa**

Programa de Pós-Graduação em Memória e Acervos

Mestrado Profissional em Memória e Acervos

Poliana Oliveira Reis

**Pinturas murais decorativas oitocentistas no Museu Palácio Rio Negro, Petrópolis/RJ:  
estudo estilístico e documentação fotográfica**

Rio de Janeiro

2025



MINISTÉRIO DA  
CULTURA



Poliana Oliveira Reis

## **Pinturas murais decorativas oitocentistas no Museu Palácio Rio Negro, Petrópolis/RJ: estudo estilístico e documentação fotográfica**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Memória e Acervos da Fundação Casa de Rui Barbosa para obtenção do grau de Mestre em Memória e Acervos

Área de concentração: Patrimônio documental: representação, gerenciamento e preservação de espaços de memória.

Orientadora: Profa. Dra. Maria Luisa Ramos de Oliveira Soares

Rio de Janeiro

2025

CATALOGAÇÃO NA FONTE  
FCRB

R277c Reis, Poliana Oliveira.  
Pinturas murais decorativas oitocentistas no Museu Palácio Rio Negro, Petrópolis/RJ: estudo estilístico e documentação fotográfica. – Rio de Janeiro, 2025.  
132 f.: il. col.

Profa. Dra. Maria Luisa Ramos de Oliveira Soares.  
Dissertação (mestrado) – Programa de Pós-Graduação em Memória e Acervos, Fundação Casa de Rui Barbosa, 2025.

1. Patrimônio. 2. Preservação. 3. Pintura mural decorativa. 4. Arte oitocentista. 5. Museu Palácio Rio Negro (Petrópolis, RJ). I. Soares, Maria Luisa Ramos de Oliveira, orient. II. Fundação Casa de Rui Barbosa. Divisão do Programa de Pós-Graduação em Memória e Acervos. III. Título.

CDD 709.034

*Responsável pela catalogação:*  
*Bibliotecária – Dilza Ramos Bastos*  
*CRB7/2.348*

Autorizo, apenas para fins acadêmicos e científicos, a reprodução total ou parcial desta dissertação desde que citada a fonte.

\_\_\_\_\_  
Assinatura

\_\_\_\_\_  
Data



Poliana Oliveira Reis

**Pinturas murais decorativas oitocentistas no Museu Palácio Rio Negro, Petrópolis/RJ:  
estudo estilístico e documentação fotográfica**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Memória e Acervos da Fundação Casa de Rui Barbosa para obtenção do grau de Mestre em Memória e Acervos

Área de concentração: Patrimônio documental: representação, gerenciamento e preservação de espaços de memória.

Aprovado em:  
Banca examinadora:

---

Prof. Dra. Maria Luisa Ramos de Oliveira Soares (Orientadora)  
FCRB

---

Prof. Dr. Edmar Moraes Gonçalves  
FCRB

---

Prof<sup>a</sup>. Dr<sup>a</sup> Ana Lígia Silva Medeiros  
FCRB - Suplente

---

Prof. Dr. Mário de Souza Chagas  
UNIRIO

---

Prof. Dr. Maria das Graças Ferreira  
UERJ – Suplente

Rio de Janeiro  
2025



## DEDICATÓRIA

Dedico este trabalho aos meus pais, José Aparecido dos Reis e Maria da Piedade Oliveira Reis, minha irmã, Liedge Meirelles Reis, sobrinhos e família pelo amor incondicional e pelo apoio constante em cada passo desta jornada.

À Luciana Lopes, cuja dedicação e companheirismo foram essenciais em cada detalhe desta pesquisa e, em extensão a toda sua família.

Aos meus professores e orientadores que compartilharam sua sabedoria e inspiração ao longo do caminho;

À administração e equipe do Museu Palácio Rio Negro.

A todos que acreditam no poder da memória e na importância de preservar nosso patrimônio, esta conquista é também de vocês.

## AGRADECIMENTOS

A conclusão desta dissertação representa o resultado de um percurso desafiador e profundamente enriquecedor que só foi possível graças à generosidade, apoio e dedicação de inúmeras pessoas que compartilharam comigo seus conhecimentos, experiências e incentivo ao longo desta jornada. A todas elas, meu mais sincero agradecimento.

Primeiramente, expresso minha profunda gratidão à minha orientadora, Profa. Dra. Maria Luísa Ramos de Oliveira Soares, cuja sabedoria, paciência e orientação foram fundamentais para que eu pudesse estruturar e concluir este trabalho. Sua confiança e incentivo ao longo do processo foram essenciais.

Agradeço também aos professores que integraram a banca avaliadora, Prof. Dr. Edmar Moraes Gonçalves, Prof<sup>ª</sup>. Dr<sup>ª</sup>. Ana Lígia Silva Medeiros, Prof. Dr. Mário de Souza Chagas e Prof<sup>ª</sup>. Dr<sup>ª</sup>. Maria das Graças Ferreira por suas contribuições valiosas, observações enriquecedoras e reflexões que elevaram a qualidade deste estudo.

À Fundação Casa de Rui Barbosa e ao Programa de Pós-Graduação em Memória e Acervos, agradeço por proporcionarem o ambiente essencial para ampliar minha compreensão sobre a importância da preservação e valorização do patrimônio documental e dos espaços de memória.

À Luciana Lopes, conservadora-restauradora e pesquisadora, parceira profissional incansável, expresso minha mais profunda gratidão. Sua competência técnica, comprometimento e paixão pela restauração foram fontes constantes de inspiração ao longo deste trabalho. Luciana, sua presença ao meu lado em cada etapa do processo foi inestimável, tanto para o desenvolvimento desta pesquisa quanto para a minha trajetória enquanto profissional da conservação e do restauro.

Agradeço ainda aos meus familiares e amigos que sempre me incentivaram e compreenderam os momentos de ausência. Seu apoio emocional foi essencial para que eu pudesse me dedicar plenamente a esta pesquisa.

Agradeço também a administração do Museu Palácio Rio Negro, Pedro Fidelis e Muna Raquel Durans e, em extensão, a todos os funcionários pela confiança e parceria.

Por fim, dedico este trabalho aos artistas, conservadores-restauradores e pesquisadores, que, como eu, acreditam na importância de preservar e valorizar o patrimônio cultural, e a todas

as futuras gerações que se beneficiarão do legado que buscamos proteger. Que este estudo contribua para ampliar os horizontes do conhecimento e inspire outros a continuar o trabalho de preservação e memória.

Muito obrigada a todos.

## EPÍGRAFE

A restauração é um ato crítico de respeito ao passado, mas também uma responsabilidade com o futuro, pois é através dela que a memória encontra sua continuidade.

— Cesare Brandi. Teoria del Restauro

As mãos dos artistas do passado se entrelaçam as mãos das restauradoras ali presente, neste presente. Essa pesquisa, é a intensidade de afetos numa única imersão, é o passado e presente no mesmo olhar e fazer. É o sentimento para proteger o patrimônio e o legado deixado, na divulgação de pesquisas para embasar as gerações futuras.

— Luciana Lopes e Poliana Reis

## RESUMO

REIS, Poliana Oliveira. *Pinturas murais decorativas oitocentistas no Museu Palácio Rio Negro, Petrópolis - RJ: estudo estilístico e documentação fotográfica*. Rio de Janeiro. 2025. 132 f. Dissertação (Mestrado Profissional em Memória e Acervos) – Programa de Pós-Graduação em Memória e Acervos, Fundação Casa de Rui Barbosa, Rio de Janeiro, 2025.

O estudo é centrado no Salão Nobre, também conhecido como Sala do Café, do Museu Palácio Rio Negro, vinculado ao Instituto Brasileiro de Museus (IBRAM) e administrado pelo Museu da República/RJ. Tem como objetivo compreender e reconhecer as pinturas murais decorativas oitocentistas que, até agora, permanecem praticamente desconhecidas. Este será o primeiro registro documental dessas obras, destacando sua singularidade e importância artística. A pesquisa resulta em um registro documental fotográfico, estudo estilísticos dos elementos artísticos. A relevância do estudo é amplificada pela escassez de informações e pesquisas anteriores sobre essas pinturas, sublinhando a necessidade deste levantamento detalhado que enriqueça o acervo do Museu Palácio Rio Negro. Após a restauração, essas pinturas se integrarão aos bens integrados do museu deste patrimônio, promovendo a preservação cultural e a valorização histórica. A documentação será determinante para sua preservação e proteção, conforme sugerido por diretrizes internacionais. A problemática central da presente pesquisa reside na ausência de registros documentais e fotográficos das pinturas do Salão Nobre, uma lacuna que impede a compreensão completa de sua singularidade e importância e que, por conseguinte, dificulta sua preservação. Esta dissertação visa preencher essa lacuna crítica, contribuindo para a difusão do contexto histórico e sociopolítico do período. A documentação dessas obras é fundamental, não apenas para sua preservação e proteção, mas também para se alinhar às recomendações de inventariar o patrimônio cultural. Tornar pública a documentação desta pesquisa, permite compreender e difundir o contexto histórico e artístico das pinturas, preservando a memória histórica e simbólica desse inestimável bem patrimonial, garantindo que essa herança cultural não se perca nas sombras do esquecimento.

**Palavras-chave:** Arte Oitocentista. Documentação Fotográfica. Patrimônio. Pintura Mural Decorativa. Preservação.

## ABSTRACT

REIS, Poliana Oliveira. *Decorative Mural Paintings of the Nineteenth Century, Rio Negro Palace Museum, Petrópolis - RJ: Stylistics Study and Photographic Documentation*. Rio de Janeiro. 2025. 132 f. Dissertation (Professional Master's Degree in Memory and Collections) – Graduate Program in Memory and Collections, Foundation Casa de Rui Barbosa, Rio de Janeiro, 2025.

The study focuses on the Noble Hall, also known as the Coffee Room, at the Rio Negro Palace Museum, linked to the Brazilian Institute of Museums (IBRAM) and is administered by the Museum of the Republic /RJ. Its objective is to understand and recognize the decorative mural paintings of the 19th century, which until now have remained virtually unknown. This will be the first documentary record of these works, highlighting their uniqueness and artistic importance. The research will result in a photographic documentary record and a stylistic study of the artistic elements. The relevance of the study is amplified by the scarcity of information and previous research on these paintings, underlining the need for this detailed survey to enrich the collection of the Rio Negro Palace Museum. After restoration, these paintings will be integrated into the museum's integrated assets of this heritage site, promoting cultural preservation and historical appreciation. Documentation will be crucial to their preservation and protection, as suggested by international guidelines. The central problem of this research lies in the lack of documentary and photographic records of Noble Hall's paintings, a gap that prevents a complete understanding of their uniqueness and importance and, consequently, hinders their preservation. The research aims to fill this critical gap, contributing to the dissemination of the historical and sociopolitical context of the period. Documenting these works are essential, not only for their preservation and protection, but also to align with the recommendations for inventorying cultural heritage. Making the documentation of this research public will allow us to understand and disseminate the historical and artistic context of the paintings, preserving the historical and symbolic memory of this invaluable heritage asset, ensuring that this cultural heritage is not lost in the shadows of oblivion.

Keywords: Decorative Mural Painting. Heritage. Photographic Documentation. Preservation. 19th Century Art.

## LISTA DE FIGURAS

<b>Figura 1:</b> Maria Estela e Márcia, filhas de Juscelino Kubitschek, brincando o carnaval no Palácio, ao fundo um detalhe do barrado em estêncil do salão nobre .....	22
<b>Figura 2:</b> Mapa com visão panorâmica superior da Avenida Koeler .....	24
<b>Figura 3:</b> Vista da Avenida Koeler em 1907, em destaque o Palácio Rio Negro .....	24
<b>Figura 4:</b> Palácio do Rio Negro 1912.....	25
<b>Figura 5:</b> Planta baixa do primeiro pavimento (piso nobre), detalhe da localização do Salão de Jantar, objeto de estudo. Atual planta baixa do segundo pavimento (área privativa). .....	27
<b>Figura 6:</b> Irmãos Jannuzzi, 1906 .....	31
<b>Figura 7:</b> Anúncios da empresa organizada por Antonio Jannuzzi, situada na Avenida Rio Branco (antiga Avenida Central), 144. Fundada em 1874 como “Antonio Jannuzzi, Irmãos & Cia.” .....	32
<b>Figura 8:</b> Av. Rio Branco, centro do Rio de Janeiro. Foto: Marc Ferrez, c.1890 .....	33
<b>Figura 9:</b> Residência de veraneio construída em 1892 pelo projetista e construtor Antônio Jannuzzi em Petrópolis/ RJ.....	34
<b>Figura 10:</b> Vista frontal do Palacete, dia atuais.....	34
<b>Figura 11:</b> Palácio do Itaboraí pintura do forro na sala do Jantar do segundo pavimento .....	35
<b>Figura 12:</b> Busto de Antônio Jannuzzi, 2012 .....	40
<b>Figura 13:</b> Ópera Garnier - Paris .....	43
<b>Figura 14:</b> Theatro Municipal de São Paulo.....	47
<b>Figura 15:</b> Fachada do edifício Docas de Santos, 1903 .....	48
<b>Figura 16:</b> Obra realizada pela oficina de Antonio Jannuzzi .....	50
<b>Figura 17:</b> Registro da assinatura do trabalho pela Officina Jannuzzi .....	51
<b>Figura 18:</b> Casa de Petrópolis Instituto de Cultura, 2025 .....	52
<b>Figura 19:</b> Câmara Municipal de Petrópolis, 1919 -2024 .....	54
<b>Figura 20:</b> Palácio do Itaboraí, 2023 .....	54
<b>Figura 21:</b> Palácio Rio Negro, 2023 .....	55
<b>Figura 22:</b> Fotografia de Omar Gallo no Jornal Correio da Manhã, 1967 - Palácio Rio Negro .....	57
<b>Figura 23:</b> Em destaque na Gazeta de notícias, 23 de agosto de 1888.....	66



PPGMA - FCRB

Programa de Pós-Graduação em Memória e Arquivos

FUNDAÇÃO Casa de Rui Barbosa

MINISTÉRIO DA CULTURA



<b>Figura 24:</b> Em destaque pintura de Frederico Steckel em homenagem ao regresso da Família Imperial, fotografada de Marc Ferrez para Drogaria Gramado and Ca,1888. Rio de Janeiro.....	66
<b>Figura 25:</b> Percurso de entrada para o salão nobre, objeto de estudo .....	70
<b>Figura 26:</b> Foto expositiva no MPRN do Salao do café, setembro de 1906 .....	72
<b>Figura 27:</b> Estudo de luz projetada.....	72
<b>Figura 28:</b> Imagem do salao Nobre, antes, durante e depois da intervenção .....	73
<b>Figura 29:</b> Detalhe da técnica de spolvero aplicada na pintura mural decorativa do MPRN.	74
<b>Figura 30:</b> Registro fotografico do Pintor Frederico Steckel por Ferrez acervo Fernando Argeu Murta. ....	76
<b>Figura 31:</b> Divulgacao do estabelecimento de tintas de pinturas de Steckel em Belo Horizonte na rua Guajajaras 176 e nota de serviços em papel timbrado. ....	78
<b>Figura 32:</b> Pintura Mural artística de Steckel de um vaso ornado, localizada no nicho da escadaria, ao lado pintura mural da sobreverga localizada no salão de Jantar, do Palácio da Liberdade, Belo Horizonte -MG.....	79
<b>Figura 33:</b> Alegoria da República 1898, localozado na escadaria do Memorial da Vale. Detalhe do medalhão a direita.....	80
<b>Figura 34:</b> Fotografia da Pintura decorativa.....	84
<b>Figura 35:</b> Desenho ilustrativo do padrão compositivo de um painel decorativo do Palácio Rio Negro .....	85
<b>Figura 36:</b> Gráfico de localizacao Gráfico de localização das pinturas murais no “Salão Nobre/ Sala de Jantar” .....	86
<b>Figura 37:</b> Fotografias de pinturas murais artística, representando paisagens europeias e natureza morta com frutas e flore, no “Salão Nobre/ Sala de Jantar” do Museu Palácio Rio Negro .....	86
<b>Figura 38:</b> Detalhe da ornamentação da pintura.....	87
<b>Figura 39:</b> Maria Estela e Márcia, filhas de Juscelino Kubitschek, brincando o carnaval no Palácio, ao fundo um detalhe do barrado em estêncil .....	88
<b>Figura 40:</b> Imagens em outros ângulos do estêncil (área circulada em vermelho).....	89
<b>Figura 41:</b> Na face central das molduras se encontram pinturas que retratam ramos florais representativos da botânica brasileira e europeia .....	91

<b>Figura 42:</b> Flor da imperatriz nativa da mata atlântica, conhecida também como açucena, <i>Amaryllis</i> .....	92
<b>Figura 43:</b> Foto do Salão Nobre após restauração. Na figura ao lado, detalhe do piso em parquet. ....	93
<b>Figura 44:</b> Portada, encimada por figuras de odalisca .....	93
<b>Figura 45:</b> Portada, encimada por pintura de natureza morta.....	96
<b>Figura 46:</b> Detalhe da pintura.....	96
<b>Figura 47:</b> Parte superior da portada com arco ornado, folhas nativas e três <i>putti brincando</i> com um pássaro em suas mãos. ....	97
<b>Figura 48:</b> Fotografia do forro após restauração .....	99
<b>Figura 49:</b> Desenho gráfico do forro demonstrando a compartimentação do padrão compositivo e localização das pinturas figurativas .....	100
<b>Figura 50:</b> Monograma das siglas do nome do proprietário do Palácio do Rio Negro, encontradas no forro do Salão principal (Manuel Gomes de Carvalho) .....	101
<b>Figura 51:</b> Detalhe gráfico da monograma com as iniciais “M, G, C” .....	102
<b>Figura 52:</b> Processo de restauro próximo à luminária no forro conservadoras restauradoras Luciana Lopes e Poliana Reis.....	102
<b>Figura 53:</b> Objeto representado uma bandeja com duas figuras em movimento .....	102
<b>Figura 54:</b> Detalhes da técnica de pinceladas do artista.....	104
<b>Figura 55:</b> Objeto representado uma bandeja com duas figuras em movimento .....	105
<b>Figura 56:</b> Utensílios domésticos, entrelaçados por uma echarpe rosa.....	105
<b>Figura 57:</b> Utensílios domésticos, entrelaçados por uma echarpe azul.....	106
<b>Figura 58:</b> Pintura representando mascarão, com o movimento eclético e suas variações... ..	107
<b>Figura 59:</b> Pintura representando mascarão em processo de restauração, na qual remete ao Renascimento Alemão tardio, na mescla do movimento eclético e suas variações artísticas... ..	108
<b>Figura 60:</b> Ilustração dos trabalhos agrícolas do mês correspondente .....	110
<b>Figura 61:</b> Pintura do Javali em processo de restauro .....	111
<b>Figura 62:</b> Ilustração representativo do Javali, detalhes de áreas dos desenhos de esboço do artista em vermelho .....	111
<b>Figura 63:</b> Figura zoomorfa do dragão alado esmagando a serpente .....	112
<b>Figura 64:</b> Desenho Ilustrativo do dragão e a cobra.....	113

<b>Figura 65:</b> Representação de frutas tropicais, europeias e flores .....	114
<b>Figura 66:</b> Representação de frutas tropicais e europeias .....	115
<b>Figura 67:</b> Representação de frutas tropicais e europeias.....	115
<b>Figura 68:</b> Ornamentações usando a técnica do trompe l’oil.....	116
<b>Figura 69:</b> Friso oval com efeito ilusionista técnica de perspectiva em tromp l’oieI.....	117
<b>Figura 70:</b> Pintura do gênero de retrato.....	119
<b>Figura 71:</b> Representação figurativa de retrato egípcio.....	119
<b>Figura 72:</b> Representação de estampas chinesas.....	120
<b>Figura 73:</b> Representação de retrato, figura africana/mouro.....	108



**PPGMA - FCRB**

Programa de Pós-Graduação em Memória e Arquivos

FUNDAÇÃO Casa de Rui Barbosa

MINISTÉRIO DA  
CULTURA



## LISTA DE SIGLAS E ABREVIATURAS

<b>DEMU</b>	Departamento de Museus
<b>FCRB</b>	Fundação Casa de Rui Barbosa
<b>FIOCRUZ</b>	Fundação Oswaldo Cruz
<b>IBRAM</b>	Instituto Brasileiro de Museus
<b>ICCROM</b>	Centro Internacional de Estudos para a Conservação e Restauro de Bens Culturais
<b>ICOMOS</b>	Conselho Internacional de Monumentos e Sítios
<b>IEPHA</b>	Instituto Estadual do Patrimônio Histórico e Artístico
<b>IIC</b>	Instituto Internacional para Conservação de Obras Históricas e Artísticas
<b>IPHAN</b>	Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional
<b>MPRN</b>	Museu Palácio Rio Negro
<b>RJ</b>	Rio de Janeiro
<b>UERJ</b>	Universidade do Estado do Rio de Janeiro
<b>UNESCO</b>	Organização das Nações Unidas para a Educação, a Ciência e a Cultura
<b>UNIRIO</b>	Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro
<b>USP</b>	Universidade de São Paulo

## SUMÁRIO

<b>INTRODUÇÃO .....</b>	<b>10</b>
<b>1 FUNDAMENTOS HISTÓRICOS DO PALÁCIO RIO NEGRO.....</b>	<b>13</b>
1.1 <b>Manuel Gomes de Carvalho: Barão do Rio Negro .....</b>	<b>13</b>
1.2 <b>Palácio Rio Negro: História e Usos ao Longo do Tempo .....</b>	<b>20</b>
1.3 <b>Complexo do Museu Palácio Rio Negro: uma Visão Abrangente.....</b>	<b>23</b>
1.4 <b>Antônio Jannuzzi: Construtor do Patrimônio .....</b>	<b>30</b>
<b>2 ESTUDO ARQUITETÔNICO DO MUSEU PALÁCIO RIO NEGRO .....</b>	<b>41</b>
2.1 <b>Ecletismo.....</b>	<b>41</b>
2.2. <b>Influência no Brasil .....</b>	<b>46</b>
2.3 <b>Ecletismo em Petrópolis, RJ .....</b>	<b>51</b>
2.4. <b>Influência no Palácio Rio Negro .....</b>	<b>56</b>
2.5 <b>Cronologia do Palácio Rio Negro .....</b>	<b>58</b>
<b>3 A PINTURA MURAL ARTÍSTICA: MANIFESTAÇÕES E INFLUÊNCIAS .....</b>	<b>59</b>
3.1. <b>A Pintura Mural no Brasil.....</b>	<b>61</b>
3.2. <b>O Salão Nobre do Café.....</b>	<b>69</b>
3.2.1 <b>Atribuição a Pintura do Salão Nobre .....</b>	<b>76</b>
3.3 <b>Padrão Compositivo do Salão Nobre .....</b>	<b>81</b>
3.3.1 <b>Painel - Padrão Compositivo .....</b>	<b>82</b>
3.3.2 <b>Barrado Ornamental.....</b>	<b>90</b>
3.3.3 <b>Painel Inferior .....</b>	<b>90</b>
3.3.4 <b>Piso em parquet .....</b>	<b>92</b>
3.3.5 <b>Portadas.....</b>	<b>94</b>
3.3.6 <b>Forro Policromado .....</b>	<b>98</b>
3.4 <b>Estudos Estilísticos.....</b>	<b>101</b>
3.4.1 <b>Pinturas de Utensílios Domésticos.....</b>	<b>102</b>
3.4.2 <b>Pinturas Figurativas de Mascarões .....</b>	<b>106</b>
3.4.3 <b>Pinturas Figurativas de Animais .....</b>	<b>108</b>
3.4.4 <b>Pintura Zoomorfas .....</b>	<b>111</b>
3.3.5 <b>Pinturas de Natureza Morta .....</b>	<b>113</b>



**PPGMA - FCRB**

Programa de Pós-Graduação em Memória e Arquivos

FUNDAÇÃO Casa de Rui Barbosa

MINISTÉRIO DA  
CULTURA



<b>3.4.6. Pinturas de Ornamentações .....</b>	<b>115</b>
<b>3.4.7 Pintura Figurativas de Retratos.....</b>	<b>117</b>
<b>CONSIDERAÇÕES FINAIS.....</b>	<b>121</b>
<b>REFERÊNCIAS.....</b>	<b>122</b>
<b>ANEXO A - PRODUTO (E-BOOK).....</b>	<b>128</b>
<b>ANEXO B - PAINEL E RESUMO .....</b>	<b>128</b>
<b>ANEXO C - PINTOR DECORADOR FREDERICO ANTÔNIO STECKEL (LOJA COMERCIAL PUBLICADA NO ALMANAK LAMMERT, NOTAS DE SERVIÇO) .....</b>	<b>128</b>

## INTRODUÇÃO

O Palácio Rio Negro, situado em Petrópolis, Rio de Janeiro, é uma joia da arquitetura e da história brasileira. Construído entre 1889 e 1896 a pedido do Barão do Rio Negro, Manuel Gomes de Carvalho, com projeto do arquiteto italiano Antônio Jannuzzi, foi inicialmente a residência de verão do Barão. Em 1903, o Palácio foi adquirido pelo governo brasileiro para servir como residência de verão dos presidentes da República. Este local emblemático foi palco de significativas decisões políticas, econômicas e administrativas do Brasil, recebendo diversas personalidades históricas ao longo de sua existência. Atuou como cenário político de grande relevância durante o turbulento século XX, especialmente porque o Rio de Janeiro foi a Capital Federal do país até a metade dos anos 1900.

Atualmente, o Museu Palácio Rio Negro é administrado pelo Instituto Brasileiro de Museus (IBRAM) e, desde 2010, funciona como museu aberto ao público, preservando a rica herança cultural e histórica do país. Entre 2021 e 2023, o Museu Palácio Rio Negro passou por um processo abrangente de conservação e restauro, contemplado por meio de um termo de ajuste de conduta junto ao Ministério Público Federal. Este trabalho, conduzido pela empresa Imperial Cia. de Restauro, sob a supervisão das sócias, conservadoras restauradoras Luciana Lopes<sup>1</sup> e Poliana Reis, permitiu o restauro e pesquisas detalhadas sobre as pinturas murais artísticas do Salão Nobre.

As paredes do Salão Nobre, também conhecido como Salão do Café, foram construídas em alvenaria, com o forro em estuque ornado e simétrico, composto por desenhos simbólicos e figuras antropomorfas. Essas pinturas, que compõem os elementos artísticos integrados do museu, são formadas por camadas pictóricas e policromadas. Elas representam uma autêntica descoberta, pois estavam anteriormente ocultas sob repinturas realizadas, ao longo dos 134 anos de existência da edificação.

A presente pesquisa, intitulada: *Pinturas Murais Decorativas Oitocentistas no Museu Palácio Rio Negro, Petrópolis/RJ: estudo estilístico e documentação fotográfica*, surge da experiência adquirida no restauro das pinturas decorativas do Salão Nobre. Este estudo tem como objetivo registrar documentalmente os elementos artísticos em sua originalidade, preservados e resguardados por décadas como parte integral deste patrimônio. Além disso, buscou-se compilar a

---

<sup>1</sup> LOPES, Luciana: nascida em Petrópolis, conservadora restauradora formada pelo Instituto Federal de Ouro Preto (IFMG) e técnico da Fundação de arte da FAOP. Fundadora da Empresa Imperial Cia. De Restauro.

cronologia histórica da edificação, o período das pinturas encontradas e as possíveis técnicas aplicadas pelos artistas.

A escassez de informações e pesquisas anteriores sobre essas pinturas torna este projeto particularmente relevante. Propõe-se um registro documental inédito no Museu Palácio Rio Negro, que é responsável por sua salvaguarda. O processo de restauração das pinturas no Salão Nobre revelou detalhes importantes que complementam este “bem integrado”<sup>2</sup>. A preservação e a difusão deste processo só serão possíveis se ele for devidamente documentado, registrado e analisado, proporcionando uma base sólida para futuras pesquisas.

Este trabalho apresenta um estudo histórico e cronológico do Museu Palácio Rio Negro, um estudo estilístico das influências arquitetônicas e artísticas europeias e nacionais, bem como estudos iconográficos das imagens. O projeto foi concluído com a produção de um catálogo fotográfico documental dessas pinturas e desenhos gráficos como registro.

A presente dissertação está organizada em três capítulos, cada um detalhando e se aprofundando em cada uma das três etapas da pesquisa. Na primeira etapa, foi realizada a documentação fotográfica do objeto de estudo, focando nos elementos artísticos do Palácio Rio Negro. Paralelamente, foi produzido o levantamento do contexto histórico, político, social e econômico do período de construção da edificação. Essa fase tem como finalidade nortear as pesquisas preliminares sobre o histórico do Palácio, incluindo sua importância para a elite cafeeira do século XIX e suas transformações ao longo dos anos. Uma síntese desse capítulo foi apresentada e analisada durante o processo de qualificação.

Na segunda etapa, a análise passou por uma pesquisa histórica aprofundada. Foram indicadas as fontes pesquisadas, incluindo fotografias, registros de documentos, plantas

---

<sup>2</sup> Bem integrado - O termo “*bem integrado*”, neste contexto, refere-se à harmonia e à ligação estética entre a pintura mural e o suporte arquitetônico ao qual está aplicada, de modo que a obra não se apresente como um elemento isolado, mas sim como parte integrante do espaço arquitetônico. Segundo Lygia Martins Costa (apud Mota, 2018, p. 21), o termo define todos os elementos aderidos à arquitetura que, embora apresentem técnicas construtivas e composição de materiais típicos de bens móveis, encontram-se integrados de forma tal que sua remoção da superfície arquitetônica — caso necessária — poderá acarretar danos tanto ao elemento quanto à superfície à qual estão fixados.

arquitetônicas, desenhos, estudos iconográficos e simbólicos das imagens. Este capítulo demonstra a evolução gráfica e cronológica do Palácio servindo para o entendimento do período final do século XIX. Elementos como o uso original do local, suas transformações ao longo do tempo, a influência de figuras históricas como o Barão do Rio Negro e os presidentes que ali veranearam serão fundamentais. Este material compõe o segundo capítulo, que se aprofunda nos estilos arquitetônicos utilizados no século XIX em Petrópolis e a rede de influência entre os principais artistas que trabalharam na cidade.

A terceira fase das pinturas artísticas do Palácio resultando em trabalho descritivo da sala, seu padrão compositivo sobre as pinturas. Resultando em pesquisas que completam e incluem estudos comparativos de pinturas artísticas similares encontradas em casarios do final do período oitocentista em Petrópolis. A abordagem metodológica seguiu as diretrizes de Cesare Brandi e outros teóricos, visando ao reconhecimento da obra de arte em sua consistência física e dupla polaridade estética e histórica (BRANDI, 2004, p. 122). O catálogo fotográfico final foi diagramado com informações sobre as imagens e seus contextos históricos.

A pesquisa realizada contribui para a preservação do Palácio Rio Negro e enriquece o conhecimento sobre a história cultural e artística de Petrópolis e do Brasil. A abordagem interdisciplinar, envolvendo métodos históricos, científicos e artísticos, garante uma análise abrangente e detalhada, essencial para a valorização e conservação deste patrimônio cultural.

Além disso, foi elaborado um esboço do produto, que inclui as imagens trabalhadas das pinturas, as quais serão utilizadas no e-book proposto como produto. Este servirá como um registro detalhado e acessível das descobertas, contribuindo para a preservação e valorização deste importante patrimônio histórico e cultural. A documentação dessas obras é importante para sua preservação e proteção, conforme sugerido por órgãos internacionais, proporcionando uma base sólida para futuras pesquisas.

Essa abordagem abrangente não apenas preserva a memória histórica e simbólica desse inestimável bem patrimonial, como também permite uma compreensão e difusão mais amplas do contexto histórico e artístico das pinturas do Museu Palácio Rio Negro.

# 1 FUNDAMENTOS HISTÓRICOS DO PALÁCIO RIO NEGRO

## 1.1 Manuel Gomes de Carvalho: Barão do Rio Negro

O primeiro e único Barão do Rio Negro, Manuel Gomes de Carvalho (Filho), foi uma figura emblemática da elite cafeeira do século XIX no Brasil. Nascido em 27 de abril de 1836, em Barra Mansa, e falecido em 27 de dezembro de 1898, em Paris. Manuel representava não apenas a prosperidade econômica dos barões do café, mas também a complexa rede de sociabilidade que permeava a aristocracia rural brasileira. Sua vida e atuação empresarial e social refletiam as dinâmicas de poder, riqueza e influência da época.

Manuel Gomes de Carvalho era herdeiro de uma linhagem influente. Filho de Francisca Bernardina Leite e Manuel Gomes de Carvalho, os primeiros Barões do Amparo, e irmão do segundo Barão do Amparo e do Visconde de Barra Mansa, ele pertencia a uma família de cafeicultores que simbolizava a prosperidade do Vale do Paraíba. Esse contexto familiar proporcionava a Manuel uma posição privilegiada na sociedade, na qual a nobreza rural não apenas dominava a economia agrícola, mas também desempenhava papéis significativos na política e na sociabilidade do Império brasileiro.

Vassouras e o Vale do Paraíba se destacaram como o coração econômico do Brasil imperial durante o auge do ciclo do café. Situada no estado do Rio de Janeiro, a região concentrou a maior produção de café do país no século XIX, consolidando-se como o principal motor da economia brasileira. O cultivo do café nas férteis terras do Vale do Paraíba não só gerou riqueza para a elite local, mas também moldou as dinâmicas sociais, políticas e culturais do período.

A partir de meados do século XIX, cidades como Bananal, Barra Mansa e Vassouras se transformaram em símbolos do poder econômico e político dos barões do café. Em 1854, por exemplo, Bananal, situada na divisa entre São Paulo e Rio de Janeiro, era a maior produtora de café, com uma produção de 554 mil arrobas. Na mesma época, a cidade detinha o maior contingente de escravizados da província, cerca de 7.622 cativos, representando 66,4% da população total (SANTOS, 2014). Esse modelo de exploração, baseado no uso intensivo da mão de obra escravizada refletia a lógica econômica predominante na região, na qual a posse de escravos era diretamente proporcional à riqueza gerada pelo café.

Vassouras, por sua vez, destacou-se como um dos maiores polos da aristocracia cafeeira do Vale do Paraíba. Os barões do café construíram na cidade imponentes casarões e fazendas que

simbolizavam o poderio econômico da elite rural. Entre os fazendeiros mais influentes estava Manoel de Aguiar Valim, proprietário da Fazenda Resgate, um dos maiores empreendimentos agrícolas da região. Em 1859, Valim chegou a pleitear o título de Barão do Bananal junto à Coroa, mas teve seu pedido recusado devido ao envolvimento no tráfico clandestino de escravizados no porto de Bracuhy, em Angra dos Reis, em 1852. O tráfico transatlântico de escravizados havia sido proibido no Brasil com a Lei Eusébio de Queiróz, em 1850, mas sua prática persistia clandestinamente, especialmente no litoral fluminense (CASTRO; SCHNOOR, 1995).

Os barões de Vassouras e de outras cidades do Vale do Paraíba não só dominavam a economia agrícola, como também consolidavam sua força política por meio de cargos como o de Tenente-Coronel da Guarda Nacional. Essas elites frequentemente ampliavam suas redes de influência e sociabilidade por meio de casamentos estratégicos. Famílias como os Rocha Miranda, Teixeira Leite e Fonseca Guimarães entre outros estabeleceram alianças matrimoniais que fortaleceram sua posição dentro da estrutura social e política do Império, o que consolidou seu poder econômico e político dessa forma, contribuindo para a formação de uma aristocracia cafeeira sólida e interligada. Em 7 de janeiro de 1857, na cidade de Vassouras, Manuel se casou com sua prima Emília Gabriela Teixeira Leite, neta de Francisco José Teixeira, o primeiro Barão de Itambé.<sup>3</sup>

Esse casamento simbolizava a prática comum entre as famílias aristocráticas de fortalecer seus laços e preservar sua hegemonia social e econômica. A prole numerosa do casal, com dez filhos – quatro homens e seis mulheres – garantiu a continuidade dessa influência por meio das gerações. Evidências dessa disseminação familiar e da influência da rede de sociabilidades podem ser encontradas nas pesquisas de Emilie de La Rocque<sup>4</sup> (1977), que documentou a genealogia das famílias Teixeira Leite, Leite Ribeiro, Ferreira Leite Guimarães, Gomes de Carvalho e Martins Ferreira. Essa rede se estendeu pelas regiões de São João del Rei, Juiz de Fora, Cataguases, Paty do Alferes e Vassouras, abrangendo várias povoações que se transformaram em cidades das províncias de Minas Gerais e Rio de Janeiro, além de áreas neutras da Corte. Nessas regiões, influentes fazendas pertencentes a essas famílias se tornaram locais onde pintores relevantes deixaram seu legado artístico.

---

<sup>3</sup> Arraial de Nossa Senhora da Conceição da Barra, no estado de Minas Gerais, subordinado à Vila de São João del-Rei. O Barão do Itambé era integrante de uma das mais conhecidas e influentes famílias do sul fluminense do século XIX ligadas ao ciclo do café.

<sup>4</sup> Emilie de La Rocque, neta de Manuel Gomes de Carvalho. Referências do livro *Gente de Minha vida. Reminiscências de uma octogenária* de 1977 da editora Vozes, Petrópolis.

Em 1867, Manuel foi agraciado com o título de Barão do Rio Negro pelo Imperador Dom Pedro II. Como boa parte dos filhos da elite agrária do século XIX, teve sua formação e educação inspiradas na Europa. Segundo sua bisneta, Emilie La Rocque, ele era um homem culto, que passava numerosas horas na biblioteca e costumava colecionar artefatos trazidos de suas viagens ao exterior. Esses elementos tinham algo em comum com o próprio Dom Pedro II, que apreciava profundamente a cidade de Petrópolis. Dom Pedro II chegou a passar quarenta verões na cidade e, nos anos finais do Império, praticamente não ia ao Rio de Janeiro, sendo em Petrópolis, inclusive, que tomou conhecimento da Proclamação da República.

A construção do Palácio Rio Negro em Petrópolis é um exemplo notável de como Manuel utilizava seus recursos para afirmar seu status social. Projetado pelo engenheiro italiano Antônio Jannuzzi, o edifício não era apenas uma residência de verão, mas também um símbolo de poder e prestígio. Construído em 1889, sua principal função era atender à família do Barão como casa de veraneio, uma vez que Petrópolis era palco da efervescência da elite social, que buscava o frescor da serra para escapar das altas temperaturas da capital carioca. Segundo a historiadora Lilia Schwarcz, em *As Barbas do Imperador* (1998), Petrópolis se converteu não apenas em um abrigo seguro contra as epidemias que assolavam o Rio de Janeiro durante o verão, mas também na grande vitrine da realeza e da corte. Os próprios filhos do Barão residiam em casas no bairro Cosme Velho e na rua Santo Amaro, no Rio de Janeiro. Até então, a família costumava veranejar na Fazenda Criciúma, pertencente ao avô, ou em casas alugadas na cidade de Petrópolis. Composto em estilo eclético, o complexo arquitetônico incluía o Palácio, um palacete e um chalé, além de diversas outras construções ao longo do tempo. A família, no entanto, utilizou a casa como sede de verão por apenas cinco anos. Sua posterior aquisição pelo Governo, para ser a residência oficial de férias dos presidentes da República, reforça a relevância política e social do palácio e de seu proprietário original.

Além de ser um proeminente fazendeiro, Manuel foi um empreendedor visionário. Ele herdou a Fazenda Criciúma de seu pai, localizada em Barra Mansa, e expandiu seus interesses econômicos para além da agricultura. Como um dos sócios majoritários da Companhia Evôneas Fluminenses, Manuel se envolveu na construção de casas operárias, demonstrando uma faceta de sua atuação que conectava o agronegócio ao desenvolvimento urbano e industrial. Emilie de La Rocque menciona em suas memórias que o arquiteto Antônio Jannuzzi era um grande amigo da

família e assistente técnico de seu avô na empresa. Esse tipo de investimento em setores industriais que melhorassem a infraestrutura foi muito comum no fim do século XIX.

Sendo assim, os investimentos realizados pelos barões do café no Vale do Paraíba eram fortemente ligados à exportação e importação de café, principais motores econômicos da região durante o século XIX. Um exemplo emblemático foi o financiamento da Estrada de Ferro Ramal Bananalense que, com o objetivo de facilitar o escoamento do café para o litoral do Rio de Janeiro, conectava Bananal a Barra Mansa, passando pelas fazendas mais ricas da região. A ferrovia, inaugurada em 1889, destacou-se pela inovação: sua estação ferroviária, um exemplar único importado e montado por uma empresa belga, simbolizava o poder e a influência dos fazendeiros que a financiaram.

Apesar desses avanços na infraestrutura, o apego dos fazendeiros à mão de obra escravizada era notável, gerando uma resistência considerável ao processo de substituição de força de trabalho nos cafezais. Mesmo com o fim do tráfico internacional de escravizados, imposto pela Lei Eusébio de Queiróz em 1850, e o conseqüente declínio no fluxo de cativos, muitos proprietários se recusavam a adotar modelos mais modernos de trabalho ou a diversificar suas atividades econômicas (MORAES; ZANETTI; GOMES, 2019, p.1-22).

Paralelamente ao investimento na produção e exportação de café, os barões do Vale do Paraíba buscavam afirmar seu status social e político por meio da construção de imponentes casarões e palacetes. Muitos desses fazendeiros ergueram luxuosas casas de veraneio em Petrópolis, cidade serrana que se tornara um refúgio para a elite imperial. Esses palacetes, projetados por engenheiros e arquitetos influenciados pelo estilo europeu, não eram apenas residências de descanso, mas verdadeiros símbolos de poder e ostentação.

Os casarões de Petrópolis frequentemente seguiam estilos arquitetônicos neoclássicos ou ecléticos, com elementos como colunas imponentes, escadarias de mármore, amplos jardins ornamentais e pinturas decorativas de interiores, no qual estavam em evidência. Além de servirem como residências de verão, essas construções eram utilizadas para receber convidados ilustres e organizar eventos sociais que reforçavam as redes de influência dos barões. A arquitetura requintada e os materiais de alto padrão, muitos deles importados da Europa, demonstravam o poder econômico da aristocracia cafeeira e sua conexão com o mundo europeu.

Entre as famílias do Vale do Paraíba, a construção de palacetes em Petrópolis tornou-se uma forma de competir pelo reconhecimento social e de se alinhar ao estilo de vida da corte

imperial, que também frequentava a região. A presença da Família Imperial em Petrópolis, especialmente de Dom Pedro II, tornou a cidade um polo de prestígio e atração para a elite do café. Os fazendeiros buscavam se associar a essa aura de poder, utilizando suas mansões como cartões de visita que simbolizavam sua prosperidade e influência.

Esses investimentos em propriedades luxuosas coexistiam com o modelo agrícola baseado na monocultura e na exploração da mão de obra escravizada, evidenciando as contradições do sistema econômico da época. Embora as casas de veraneio fossem vistas como demonstrações de modernidade e refinamento, os barões do café permaneciam ancorados em práticas agrícolas tradicionais e em uma resistência às mudanças sociais e econômicas, como a abolição da escravidão.

A decadência do sistema cafeeiro no Vale do Paraíba, impulsionada pela exaustão do solo, pela abolição da escravidão e pela expansão da produção para o oeste paulista, marcou o fim do período de glória desses barões. Apesar disso, os palacetes em Petrópolis permanecem como testemunhos arquitetônicos de uma era de riqueza, poder e ostentação, refletindo a influência duradoura da aristocracia cafeeira no imaginário cultural e histórico do Brasil. Esses casarões, muitos dos quais ainda existem, continuam a contar a história de um tempo em que o café e a escravidão moldavam a estrutura social e econômica do país.

Com o fim da escravidão e os últimos anos do Império, os barões do café do Vale do Paraíba enfrentaram o declínio do "ouro verde". O século XIX terminava e com ele, a prosperidade das grandes fazendas cafeeiras da região, que até então havia sustentado a economia nacional e consolidado a elite agrária como força política e social. A degradação do solo, provocada por práticas agrícolas predatórias, e a abolição da escravidão em 1888 marcaram o início de uma profunda crise econômica para os fazendeiros do Vale.

A introdução da ferrovia Santos-Jundiaí, construída por uma companhia inglesa, foi um divisor de águas na geografia econômica do café. Inaugurada em 1867, a ferrovia conectava os principais pontos de produção do interior paulista ao Porto de Santos, facilitando o escoamento da produção. No entanto, ela também redirecionou o fluxo do café para o oeste paulista, até aquele momento uma fronteira agrícola inexplorada. A nova rota oferecia terras férteis e preços competitivos, enquanto o solo do Vale do Paraíba, esgotado pela monocultura extensiva, não conseguia mais sustentar a produtividade.

A transição econômica imposta pelo fim da escravidão foi desafiadora para os fazendeiros. Acostumados a depender da mão de obra cativa, muitos enfrentaram dificuldades em se adaptar a um modelo baseado no trabalho livre. Sem a mão de obra escravizada, e diante de um cenário de declínio na produtividade, a solução encontrada por muitos foi a substituição das plantações de café por pastagens e a criação de gado. A pecuária demandava menos custos de operação e mão de obra, mas não era tão lucrativa quanto o café. Conseqüentemente, vários barões do café viram sua fortuna declinar drasticamente.

A decadência econômica do Vale do Paraíba contrastava com a ascensão do oeste paulista, impulsionada pela chegada de imigrantes e por práticas agrícolas mais modernas. A terra fértil e a infraestrutura ferroviária ofereciam um novo horizonte para a lavoura cafeeira, enquanto os barões do Vale lidavam com a erosão do solo e o esgotamento de seus recursos. Muitas famílias que não conseguiram se adaptar às mudanças econômicas acabaram vendendo suas propriedades ou abandonando a produção agrícola.

A transição do café para a pecuária no Vale do Paraíba representou uma tentativa de sobrevivência econômica, mas não conseguiu recuperar o esplendor do passado. O gado, apesar de exigir menos custos, não oferecia a rentabilidade proporcionada pelo café durante seu auge. Assim, o fim do século XIX marcou o "crepúsculo do ouro verde" e o declínio definitivo dos barões do café, deixando como legado um patrimônio arquitetônico e cultural que até hoje conta a história de uma era de esplendor e contradições. Foi nesse contexto inclusive, que a própria empresa do Barão do Rio Negro teve início, visando o setor industrial como uma possibilidade lucrativa, fundada em 1890. No entanto o sucesso da empresa foi relativamente curto.

A Companhia Evôneas Fluminense, vinculada ao Barão do Rio Negro, foi uma sociedade anônima importante no Brasil Imperial dedicada à construção de "habitações higiênicas" para a classe trabalhadora, projeto incentivado pelo Estado (AGUIAR, 2022). Entretanto a empresa acabou envolvida em uma crise financeira e disputas familiares. Rui Barbosa, em suas memórias registradas no livro *Lado a Lado de Rui: 1876-1923*, de Carlos Viana Bandeira, traz um relato sobre os conflitos na empresa, incluindo as acusações de fraude contra Raul de Carvalho, filho do Barão, e sua relação com Rui:

Lembro-me bem da Companhia Evôneas Fluminense, a cujo respeito conversas recentes me levam a consignar o que se segue. Era uma grande sociedade anônima, tendo por principal acionista o Barão do Rio Negro. Acabou numa crise ruidosa, resultante de briga entre o Barão e seu primo João Paulo de Almeida

Magalhães. O filho do Barão, Raul de Carvalho, chegou a ser acusado, pelo Domingos Teodoro, seu sogro, de fraude por excesso de emissão de debêntures. Raul afastou-se para Londres, onde procurou Rui, que lhe deu um parecer sobre extradição. Foi esse Raul de Carvalho quem emprestou a Rui o dinheiro para seu regresso ao Brasil, porque o Conde de Leopoldina lhe tomara por empréstimo as reservas, a curto prazo. (BANDEIRA, 1960, p.198).

O relato acima destaca os problemas enfrentados pela companhia e as circunstâncias que levaram à sua crise, além de ilustrar a interação de Rui Barbosa. Assim como o filho, o Barão do Rio Negro, com o fim da República e o declínio da produção de café e de sua empresa, mudou-se para Paris, poucos anos após a Proclamação da República, 1894, onde fundou o “Café Carvalho” no bairro de *Levallois-Perret*. Embora o empreendimento não tenha sido bem-sucedido, ele reflete a tentativa de exportar seu capital e influência para além das fronteiras brasileiras, conectando-se à colônia brasileira e à família imperial no exterior, que o recebeu calorosamente em terras francesas.

O legado de Manuel também se estendeu ao campo religioso por meio de sua filha, Francisca Leite de Carvalho, conhecida como *Mère Françoise de Jesus*. Ela fundou a Ordem *Compagnie de La Vierge*, com sede em Roma, ilustrando como os descendentes dos barões do café mantinham sua influência em diversos âmbitos, incluindo o religioso.

Manuel Gomes de Carvalho Filho faleceu em 1898, aos 62 anos de idade. Está enterrado no cemitério do *Père-Lachaise*, em Paris, um local que acolhe muitos notáveis, simbolizando sua permanência na história como um membro da elite brasileira que ultrapassou fronteiras geográficas e culturais. A trajetória de Manuel exemplifica a interconexão entre riqueza agrária, redes de sociabilidade aristocráticas e empreendedorismo no século XIX. Como Barão do Rio Negro, ele não apenas prosperou como fazendeiro e capitalista, mas também construiu uma herança que influenciou a política, a cultura e a sociedade tanto no Brasil quanto no exterior. Sua família permaneceu em Paris, visitando o Rio de Janeiro, então capital federal, nos anos de 1901, 1906 e 1910, segundo o catálogo de histórias do Museu Palácio Rio Negro. Com o advento da Primeira Guerra Mundial, a baronesa retornou ao Brasil, onde foi acolhida por sua família em Petrópolis, vindo a falecer em 1927.

## 1.2 **Palácio Rio Negro: História e Usos ao Longo do Tempo**

Apesar de sua principal função como residência de veraneio para uma família oriunda da elite do café, o Palácio Rio Negro, enquanto lar familiar, perdurou por poucos anos. Com a família partindo para Paris em 1894, o local ficou vazio. Durante esse mesmo período, ocorria no Rio de Janeiro, então Capital Federal, a Revolta da Armada, um movimento que eclodiu em 1893 e representou uma séria crise política e militar no Brasil. A revolta foi liderada por unidades da Marinha do Brasil contra o governo do presidente Floriano Peixoto. Os insurgentes, insatisfeitos com a condução política e administrativa do governo, exigiam a renúncia do presidente e a convocação de novas eleições. Esse conflito gerou um clima de instabilidade crescente e resultou em combates nas proximidades da Baía de Guanabara e em outras áreas costeiras, afetando diretamente a capital do país.

A situação se tornou insustentável, forçando a transferência da capital do Estado do Rio de Janeiro, de Niterói para Petrópolis, em busca de segurança e estabilidade administrativa. João Maurício de Abreu, então presidente do Estado, adquiriu o Palácio Rio Negro em 1896 para estabelecer a sede do governo executivo do Estado do Rio de Janeiro. A transferência dos prazos 160 e 161 (onde se encontra o Palácio) e 162 (onde está o Palacete) ocorreu em 11 de fevereiro de 1896.

Durante esse período, o palácio abrigou diversos governantes, incluindo João Maurício de Abreu, Alberto Torres e Quintino Bocaiúva. Este, no entanto, defendia o retorno da capital para Niterói, considerando-a mais adequada para as funções administrativas e políticas do Estado. A sede do governo fluminense permaneceu na região serrana e no Palácio até 1903.

A Revolta da Armada teve profundas repercussões na política brasileira, evidenciando as tensões entre o poder executivo e as forças armadas, além de destacar a fragilidade da jovem República. A escolha de Petrópolis como nova sede do governo estadual durante esse período crítico simbolizava a busca por um refúgio seguro e estratégico em meio ao tumulto político e militar. Vale lembrar que a cidade abrigava as famílias mais influentes tanto econômica quanto politicamente, como Tavares Guerra, Rocha Miranda e até Ruy Barbosa, todas com residência na mesma região.

Com a chegada do século XX e a nova presidência de Rodrigues Alves, membro da oligarquia cafeeira, muitas mudanças ocorriam no Brasil. Era um período marcado pelos primeiros

passos da modernidade e industrialização. Diversas famílias investiam na higienização e reurbanização da capital carioca. Com o bom momento da agroexportação, surgiram movimentos para resolver o “inchaço” populacional do Rio, causado pela abolição da escravidão e pelas constantes levas de imigrantes que chegavam ao país. Foi nesse período que uma série de estratégias visou tornar o centro do Rio de Janeiro moderno e urbano, ao estilo europeu, sobretudo para atender aos interesses da elite. Entre essas ações, destaca-se a Lei da Vacina Obrigatória, que gerou descontentamento popular e culminou na Revolta da Vacina em 1904.

Nessa época, o Palácio Rio Negro, em Petrópolis, não era mais utilizado como sede do governo e se encontrava desocupado, hipotecado ao Banco da República pelo presidente Quintino Bocaiúva, em 1903, devido às dívidas públicas. Contudo, o hábito de veranejar em Petrópolis, iniciado pelo Império, enraizou-se profundamente na sociedade política brasileira e persistiu mesmo após o início da República. Os presidentes buscavam refúgio na região serrana para fugir do calor intenso carioca. No entanto, ao contrário do Palácio de Verão do Imperador, não havia inicialmente um edifício adequado para acomodar os presidentes republicanos. Assim, o recém-hipotecado Palácio Rio Negro foi transformado na residência de verão dos presidentes da República, abrigando o presidente Rodrigues Alves já no verão de 1903-1904.

Desde então, o Palácio Rio Negro se tornou um marco na vida política brasileira, recebendo dezesseis presidentes ao longo dos anos: Rodrigues Alves (1902-1906), Afonso Pena (1906-1909), Nilo Peçanha (1909-1910), Hermes da Fonseca (1910-1914), Wenceslau Brás (1914-1918), Epitácio Pessoa (1919-1922), Arthur Bernardes (1922-1926), Washington Luís (1926-1930), Getúlio Vargas (1951-1954), Eurico Gaspar Dutra (1946-1951), Café Filho (1954-1955), Juscelino Kubitschek (1956-1961), João Goulart (1961-1964), Costa e Silva (1967-1969), Fernando Henrique Cardoso (1995-2003) e Luiz Inácio Lula da Silva (2003-2011). O costume de utilizar o Palácio Rio Negro como refúgio de verão se perpetuou como uma tradição presidencial.

Foi no governo de Hermes da Fonseca que o Palácio Rio Negro viveu seus dias de maior glória, notavelmente marcados pela realização de seu casamento com Nair de Teffé, uma mulher notável para a época. Nair era célebre por suas mordazes charges publicadas sob o pseudônimo de Rian, sendo uma das primeiras caricaturistas mulheres do mundo. Além de sua atividade artística, Nair possuía uma residência própria em Petrópolis, onde continuava a cultivar seu envolvimento com a arte e a sociedade. Seu casamento com Hermes da Fonseca trouxe ainda mais prestígio e visibilidade ao Palácio Rio Negro.

Getúlio Vargas foi o presidente mais assíduo no Palácio Rio Negro, frequentando-o em todos os verões ao longo dos dezoito anos em que governou o país. Durante seu governo, as ideias de nacionalismo e identidade nacional estavam em alta. Vargas utilizou o palácio para promover essas ideias, reforçando sua importância como símbolo de poder e tradição. Ele realizou cerca de quarenta alterações na edificação, enquanto Juscelino Kubitschek fez outras modificações para adequar os ambientes ao conforto de sua família (FIG. 1). Mesmo após a transferência da capital federal para Brasília em 1960, essa tradição continuou. Presidentes como Fernando Henrique Cardoso e Luiz Inácio Lula da Silva mantiveram o hábito de utilizar o Palácio Rio Negro, ainda que de forma esporádica, evidenciando a importância histórica e simbólica do local.

**Figura 1:** Maria Estela e Márcia, filhas de Juscelino Kubitschek, posam para foto no salão nobre do Palácio.



Fonte: Arquivo MPRN, s/d

Com a Ditadura Militar e a transferência definitiva da capital federal para Brasília, em 1960, o uso do Palácio Rio Negro como residência de verão se tornou menos prático. Em 1975, o presidente Ernesto Geisel designou o Palácio como sede da 1ª Brigada de Infantaria Motorizada. O complexo do Palácio passou a funcionar como residência do comandante e sede do comando dessa Brigada até dezembro de 1991.

Em 1992, a administração do Palácio foi devolvida ao Estado do Rio de Janeiro e, no mesmo ano, cedida à Prefeitura de Petrópolis. Em 11 de agosto de 1994, durante o governo de Itamar Franco, foi assinado um termo de cessão de uso do Palácio Rio Negro para a Prefeitura Municipal de Petrópolis. A proposta era instalar um centro cultural no espaço, preservando sua importância histórica e cultural. A tradição presidencial foi retomada com Fernando Henrique Cardoso, em

1996, no centenário do Palácio como prédio público, consolidando sua função como símbolo do Estado Democrático.

### **1.3 Complexo do Museu Palácio Rio Negro: uma Visão Abrangente**

Localizado na avenida Koeler, nº 255 (FIG. 2, FIG.3), o Palácio Rio Negro está situado em um dos mais importantes conjuntos arquitetônicos históricos de Petrópolis, no estado do Rio de Janeiro. Tombado pelo Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (IPHAN) em 8 de junho de 1964, o tombamento foi ampliado em 1980 e 1982. Ao longo dessa via, encontram-se exemplares arquitetônicos construídos na segunda metade do século XIX ou na transição para o século XX, representando uma variedade de estilos, como o neoclássico, o romantismo (com seus chalés), o ecletismo, além de outras construções singulares que se destacam ao longo desse circuito histórico.

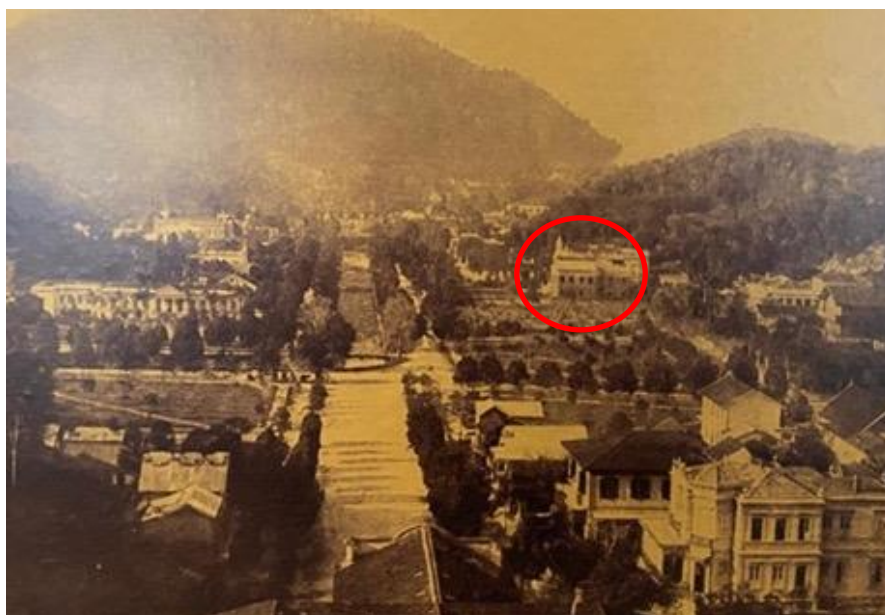
Todo o conjunto está situado em uma área de 8.500m<sup>2</sup>. O terreno era composto por três lotes, todos seguindo o padrão estabelecido pelo engenheiro Júlio Frederico Koeler em seu plano urbanístico para a Vila Imperial. O conjunto arquitetônico possui atualmente nove edificações de valores arquitetônicos distintos, entre elas o prédio principal, o Palácio Rio Negro, o Palacete Raul de Carvalho, construído para o filho do Barão, e o Chalé.

**Figura 2:** Mapa com visão panorâmica superior da Avenida Koeler.



Fonte: SIG. Petrópolis, 2024

**Figura 3:** Vista da Avenida Koeler em 1907, em destaque o Palácio Rio Negro.



Fonte: Arquivo MPRN, 1907

O terreno onde se encontra o Palacete Raul de Carvalho foi adquirido por Raul Gomes de Carvalho, filho mais velho do Barão do Rio Negro, em 1891. Com a mudança da família para Paris,

onde Raul se tornou sócio de seu pai na Companhia Café Carvalho, o Palacete foi vendido, juntamente com o Palácio Rio Negro, ao Governo do Estado do Rio de Janeiro em 1896. Sob a tutela do Governo do Estado, o Palacete passou a abrigar o Tribunal da Relação. Quando o Palácio Rio Negro (FIG.4) se tornou a residência de verão dos presidentes da República, o Palacete hospedava as pessoas que trabalhavam no Palácio e davam apoio ao seu funcionamento. Anos depois, em 1941, durante o governo de Getúlio Vargas, o complexo do Palácio Rio Negro passou por uma extensa reforma que transformou o Palacete Raul de Carvalho na secretaria de despachos da presidência, com salas específicas para reuniões ministeriais e audiências. Essa função perdurou até o período do presidente Costa e Silva no complexo do Rio Negro. Após a saída da Brigada Militar, durante a administração da Prefeitura de Petrópolis, o Palacete foi utilizado como sede de órgãos do governo municipal até ser desocupado em 2005.

**Figura 4:** Palácio do Rio Negro em 1912.



Fonte: Arquivo MPRN, 1912.

O Chalé, cuja construção data de 1884, possui características arquitetônicas tipicamente petropolitanas, como evidenciam outras construções semelhantes na própria avenida Koeler. Propriedade de uma família de colonos alemães e, em seu frontispício podem ser vistas as iniciais de seu primeiro proprietário, Frederico Guilherme Lindscheid. O Chalé costumava ser alugado para veraneio e foi ocupado, em diversas ocasiões, pela família de Joaquim Nabuco. Situado no terreno de número 159, sua história se funde à do Palácio Rio Negro quando, em 1939, sob o governo

Vargas, a União Federal adquiriu o edifício da então proprietária, Lydia Lindscheid Kamp, para nele instalar a guarda da presidência.

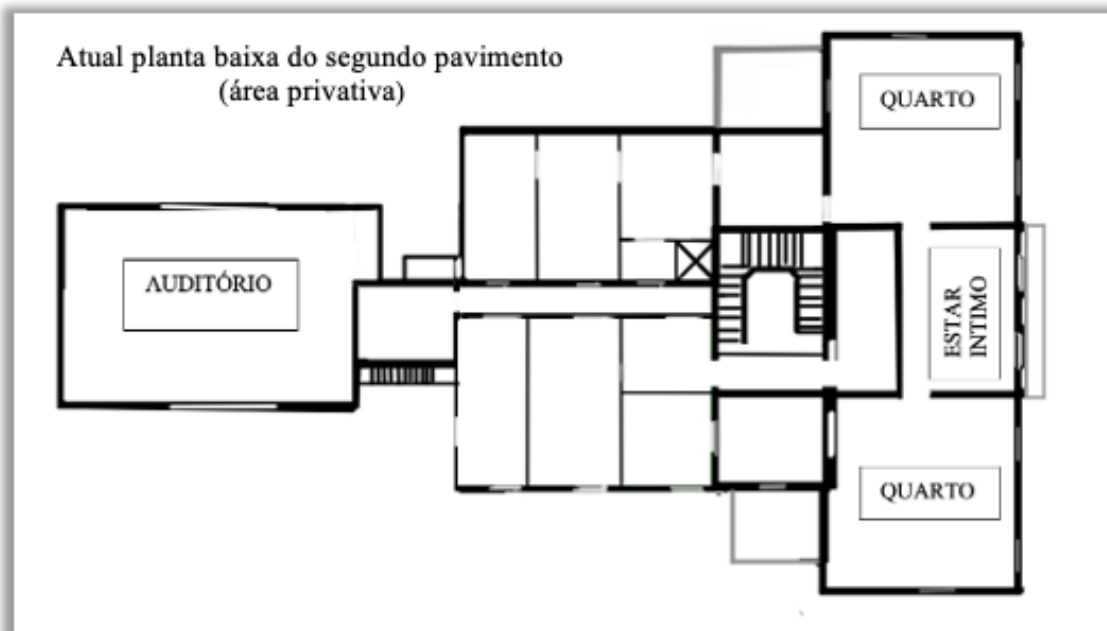
Em 22 de novembro de 2005, iniciou-se o processo de transição da administração do Palácio Rio Negro do Município de Petrópolis para o Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (IPHAN), com o Departamento de Museus do IPHAN assumindo a responsabilidade pelo Palácio. Em 2006, o Escritório Técnico do IPHAN em Petrópolis passou a ocupar um prédio situado ao fundo do complexo arquitetônico. Em junho de 2007, o Palácio Rio Negro passou a ser administrado pelo Museu da República, tornando-se uma unidade museológica vinculada a ele.

Em abril de 2007, o Departamento de Museus do IPHAN (DEMU/IPHAN) redigiu um esboço do Plano Museológico do Museu Palácio Rio Negro, propondo que este se tornasse o *Museu Casa dos Presidentes – Palácio Rio Negro*. No entanto, a falta de profissionais impediu o desenvolvimento imediato dessa proposta. Quando a nova direção do Museu da República assumiu, em junho de 2007, e foi informada da transferência da administração do Palácio Rio Negro e da proposta conceitual mencionada, considerou que essa proposta deveria ser desenvolvida como um projeto do próprio Museu da República, sem a denominação específica para o Palácio Rio Negro. Em 2008, o Museu da República realizou o I *Encontro de Museus Casas e Memória de Presidentes da República*, e um projeto sobre o tema foi planejado para ser desenvolvido em colaboração entre os Museus da República e o Palácio Rio Negro.

Uma decisão crucial em relação ao Museu Palácio Rio Negro foi a manutenção de sua função de hospedar os presidentes da República, como ocorreu com as visitas dos presidentes Fernando Henrique Cardoso nos anos 1990 e Luiz Inácio Lula da Silva em 2008. Conseqüentemente, o Museu Palácio Rio Negro conta com uma exposição de longa duração que narra sua história de ocupação, mas que pode ser rapidamente desmontada para acomodar mesas e sofás quando o Presidente da República desejar utilizá-lo. Essa exposição está instalada no primeiro pavimento (piso nobre), enquanto o segundo pavimento (área privativa) é mantido como quartos com mobílias próprias.

Vinculado ao Museu da República/IBRAM, o Palácio Rio Negro integra o Percorso da Memória da cidade de Petrópolis. No andar térreo (FIG. 5), o trabalho de restauração revelou a pintura decorativa original, representação da riqueza do Barão do Rio Negro.

**Figura 5:** Planta baixa do primeiro pavimento (piso nobre), detalhe da localização do Salão de Jantar, objeto de estudo. Atual planta baixa do segundo pavimento (área privativa)



Fonte: Acervo pessoal, 2024.

Em exposição, encontram-se mobiliário e objetos selecionados a partir do acervo sob a guarda do Museu da República, além de quadros de todos os presidentes republicanos, dispostos em ordem cronológica, de Washington Luís a Luiz Inácio Lula da Silva.

Reaberto à visitação em 2010, o Palácio Rio Negro passou, entre 2021 e 2023, por um processo abrangente de conservação e restauro acompanhado por pesquisas detalhadas sobre as pinturas murais artísticas da edificação e do Salão Nobre. Este trabalho foi conduzido pela empresa Imperial Cia. de Restauro, sob a supervisão das sócias e conservadoras-restauradoras Luciana Lopes e Poliana Reis. Hoje, essas iniciativas constituem uma valiosa fonte documental e objeto de pesquisa sobre a presença republicana na cidade, representada pelo Palácio Rio Negro.

As pinturas decorativas do Palácio, segundo a *Carta de Veneza* de maio de 1964: Portadoras de mensagens espirituais do passado, as obras monumentais de cada povo perduram no presente como o testemunho vivo de suas tradições seculares. A humanidade, cada vez mais consciente da unidade dos valores humanos, as considera um patrimônio comum e, perante as gerações futuras, se reconhece solidariamente responsável por preservá-las, impondo a si mesma o dever de transmiti-la na plenitude de sua autenticidade. (ICOMOS,1964, p.2)

Portanto, são testemunhos de um importante período histórico que deve ser preservado por sua relevância, garantindo que as próximas gerações se reconheçam como parte integrada desse passado e zelando por sua preservação.

Com o início dos trabalhos de restauro, em agosto de 2021, foi possível desenvolver metodologias para a preservação do bem integrado, conservando sua legitimidade e originalidade. Como atuante direta nesse processo de restauro, exercendo o cargo de Conservadora-Restauradora de Bens Culturais, torna-se essencial apresentar a relevância histórica dessas pinturas parietais, abrangendo estudos criteriosos desde os aspectos iconográficos e simbólicos até os históricos, como a influência e formação do construtor do Palácio.

Consequentemente, dada a relevância artística, o inventário desses bens patrimoniais contribui diretamente para sua preservação e proteção. A *Carta Patrimonial de Atenas*, de 1931, sugere que cada nação realize o próprio inventário de seu patrimônio cultural. Inventariar um bem é um instrumento essencial para o conhecimento dos bens culturais, sejam eles de natureza material ou imaterial, e subsidia as políticas de preservação do patrimônio cultural, conforme referenciado pela *Organização das Nações Unidas para a Educação, a Ciência e a Cultura* (UNESCO). A importância do levantamento minucioso e completo dos bens culturais é fundamental.

Dada a sua história de grande valor para a identidade local, tornar pública essa documentação, reconhecendo os processos da pintura original, os materiais constitutivos, as técnicas utilizadas e a origem estilística e autoral, possibilitará a compreensão e difusão do contexto histórico e sociopolítico do período em que a edificação está inserida. Isso permitirá que os bens sejam resguardados em instituições de memória em diferentes níveis e outras coleções, difundindo o acesso aos bens culturais e mantendo viva a nossa ligação histórica com este patrimônio:

As camadas de pintura sobrepostas à original expuseram vestígios a serem descobertos, evidenciando os desafios dos trabalhos de restauro. Seguindo critérios rigorosos de restauro, esses trabalhos destacam toda a relevância histórica do bem integrado a ser salvaguardado para a contemplação de todos, especialmente no contexto do final do século XIX (LOPES; REIS, 2023, p. 314).

Acredita-se que as atividades de pesquisa em andamento, uma vez tornadas públicas, contribuirão para a conscientização sobre a preservação do patrimônio histórico e artístico nacional. Esse esforço possui um viés pedagógico, educativo e social, promovido pelas instituições de preservação, memória e salvaguarda da história. Além disso, reconhecem e valorizam as coleções mantidas sob a guarda de museus, arquivos, bibliotecas, casas de memória e centros de documentação. Essas ações possibilitam a democratização do acesso aos bens culturais nacionais e locais, tornando-os socialmente protegidos e amplamente usufruídos. Assim, cooperam na difusão das memórias individuais e coletivas, reforçando a importância da preservação cultural.

Sobre a importância da conservação de monumentos, as *Cartas Patrimoniais de Veneza*, conforme apresentado pelo Conselho Internacional dos Monumentos e Sítios Históricos (ICOMOS), destacam:

Artigo nº 5 – A conservação dos monumentos é sempre favorecida por sua destinação a uma função útil à sociedade; tal destinação é, portanto, desejável, mas não pode nem deve alterar a disposição ou a decoração dos edifícios. É somente dentro destes limites que se deve conceber e se podem autorizar as modificações exigidas pela evolução dos usos e costumes (ICOMOS, 1964, p.2).

Este artigo sublinha a importância de respeitar o monumento, salvaguardando todos os seus elementos constitutivos, estéticos e históricos. A abordagem do uso e da conservação do bem integrado à edificação deve ser compreendida como inseparável para garantir sua preservação para as gerações futuras.

Baseando-se em instituições internacionais como o ICOMOS, o Centro Internacional de Estudos para a Conservação e Restauro de Bens Culturais (ICCROM) e o Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (IPHAN), criado em 1937 com a denominação de Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (SPHAN), foram instituídas regulamentações que criam as diretrizes de pesquisa para o patrimônio artístico, cultural, museológico e histórico.

Segundo Cesare Brandi, "o restauro é considerado como intervenção sobre a matéria, mas também como salvaguarda das condições ambientais que assegurem a melhor fruição do objeto" (CARBONARA, 2006,p. 17). Este princípio foi seguido para manter a integridade das imagens pintadas e as características materiais do suporte, garantindo um bom entendimento e leitura da obra pictórica.

O estudo do período histórico da pintura brasileira, especialmente no século XIX, é essencial. Segundo Quirino Campofiorito, esse foi um momento decisivo para a formação da nossa consciência como nação. Em *A Proteção do Imperador e os Pintores do Segundo Reinado 1850-1890* de 1983, o autor destaca a contribuição de artistas como Vítor Meirelles, Agostinho da Mota e Antônio Diogo da Silva Parreiras, entre outros. Esses artistas, muitos dos quais trabalharam em Petrópolis, são fundamentais para compreender o desenvolvimento e a influência da pintura mural decorativa na região.

Francoise Choay, em *A Alegoria do Patrimônio* (2006), discute a função antropológica dos monumentos históricos e a importância de preservar edificações como o Museu Palácio Rio Negro, que acumulou diversas funções ao longo dos anos. Choay ressalta o valor estético e memorial dessas construções, propondo uma reflexão sobre o futuro das sociedades e seus bens culturais.

A partir da perspectiva da Cultura Visual, segundo a pesquisadora Ana Torem (2022), as pinturas murais decorativas e seus artistas contribuem com valores que transcendem a própria obra, representando um momento peculiar da arte e um testemunho do lugar da memória na história cultural brasileira.

#### **1.4 Antônio Jannuzzi: Construtor do Patrimônio**

Antônio Jannuzzi, nascido em 18 de julho de 1855, em Fuscaldo, Calábria, Itália, foi um importante construtor e mestre de obras na capital do Rio de Janeiro, na segunda metade do século XIX. De mestre de obras, tornou-se empreiteiro devido à excelência e imponência de seus projetos,

baseados na arquitetura italiana, destacando-se particularmente por sua "habilidade na arte mural", uma tradição familiar transmitida por seu pai, Fioravante, segundo Ricci (1908 apud GRIECO, 2005, p. 3). Seu pai, Fioravante Jannuzzi, um habilidoso mestre-de-obras, identificou o talento do jovem Antônio e o colocou sob a orientação do arquiteto Battista Santoro, renomado em sua região. Aos 17 anos, movido pela ambição e apoiado pela família, Jannuzzi se formou como mestre de obras ainda na Itália. Antônio emigrou para o Uruguai em companhia de seu irmão Giuseppe e de seus tios Ignazio e Giuseppe De Setta. Insatisfeito com as oportunidades em Montevideú, Jannuzzi chegou ao Rio de Janeiro em 1874, onde foi recebido pelo engenheiro Januário Cândido de Oliveira. Em 1875, fundou a firma *Antonio & Irmão & Cia* (FIG. 6, FIG.7), sendo rapidamente reconhecido como um dos mais respeitados profissionais do Rio de Janeiro.

**Figura 6:** Irmãos Jannuzzi, 1906.



Fonte: Il Brasile e gli Italiani<sup>5</sup>, ano.

<sup>5</sup> Disponível em: <[https://archive.org/details/ICIB\\_il\\_brasili\\_e\\_gli\\_italiani\\_tiff](https://archive.org/details/ICIB_il_brasili_e_gli_italiani_tiff)>. Acesso em 25 de nov. 2024

**Figura 7:** Anúncios da empresa organizada por Antonio Jannuzzi, situada na Avenida Rio Branco (antiga Avenida Central), 144. Fundada em 1874 como “Antonio Jannuzzi, Irmãos & Cia.”



Fonte: A Nação, 1920<sup>6</sup>.

Foi contratado pelo Barão do Rio Negro para a construção de seu palacete em Petrópolis, após a compra do terreno dos herdeiros da família Klippel, em 1889. Além disso, trabalhou como técnico na empresa de Manuel Gomes de Carvalho, a Companhia Evôneas Fluminenses (1889-1892), elaborando projetos técnicos e financeiros para a construção de casas operárias. Era vinculado à Associação dos Construtores Cívicos do Rio de Janeiro, da qual foi presidente.

Jannuzzi promoveu a execução de inúmeras obras na cidade fluminense, incluindo a capital, Valença e Petrópolis. Entre suas realizações destacam-se: a residência modesta Leal, em Laranjeiras (1887), o Moinho Fluminense, na Saúde (1887), a Sociedade de Mútuo Socorro, na Praça da República (1907), o Hospital das Crianças, na Cidade Nova (1907) e a Igreja Metodista, na Praça José de Alencar, Flamengo (1886). Em 1904, foi responsável pelas demolições para a abertura da Avenida Central (FIG.8), no Rio de Janeiro e por diversos projetos em seu entorno. Seus trabalhos demonstravam versatilidade e uma abordagem eclética, com elementos e apropriações de diferentes estilos arquitetônicos.

<sup>6</sup> Disponível em: <<http://memoria.bn.br/DocReader/180033/16>>. Acesso em 25 nov. 2024.

**Figura 8:** Av. Rio Branco, centro do Rio de Janeiro. Foto de Marc Ferrez, c.1890.



Fonte: Grieco, 2005, p.18

Em Petrópolis, Jannuzzi realizou importantes construções a partir de 1890, como a reforma do Palacete Cândido Gaffrée, atual Prefeitura Municipal de Petrópolis, na Avenida Koeler, nº 260; o projeto e a construção do Palacete Raul de Carvalho, vizinho ao Palácio Barão do Rio Negro, localizado na Avenida Koeler, nº 255; e fachadas com influência italiana. Em 1892, construiu sua própria residência de verão (FIG.9) localizada no bairro Valparaíso, próximo ao centro de Petrópolis. O palacete teve diversos usos ao longo do tempo, como sede de órgãos estaduais, Colégio Americano e Faculdade de Direito de Petrópolis. Atualmente, a Fundação Oswaldo Cruz (FIOCRUZ) detém a cessão de uso do palacete (FIG.10), desde 1998, promovendo estudos, pesquisas e conferências na área de saúde pública e pesquisa médica, além de realizar exposições, cursos, concertos e eventos sociais abertos ao público.

**Figura 9:** Residência de veraneio construída em 1892 pelo projetista e construtor Antônio Jannuzzi em Petrópolis/ RJ.



Fonte: Arquivo Palácio do Itaboraí, s/d.

**Figura 10:** Vista frontal do Palacete, dia atuais.



Fonte: Arquivo Palacio do Itaboraí, s/d.

A construção eclética possui fachadas com inspiração do estilo clássica, incluindo colunas, varandas e escadarias de mármore. A entrada principal está localizada na fachada frontal, enquanto uma entrada posterior conduz os visitantes aos salões internos. Os pavimentos internos passaram por diversas adaptações e requalificações, mas ainda é possível encontrar fragmentos de pinturas artísticas que adornam o beiral do forro (FIG.11), e apresentam semelhanças com as pinturas do Museu Palácio do Rio Negro.

**Figura 11:** Palácio do Itaboraí - pintura do forro na sala do jantar do segundo pavimento.



Fonte: Acervo pessoal, 2024

A empresa de Antônio Jannuzzi recebeu diversas honrarias e comendas dos governos italiano e brasileiro. Ele faleceu no Rio de Janeiro em 23 de junho de 1949. As mansões e palacetes projetados por Antônio Jannuzzi eram marcados por um estilo eclético, com forte influência do neoclássico, do renascimento italiano e do *art déco*. Esses estilos eram escolhidos pela elite cafeeira como símbolos de poder e sofisticação, emulando a arquitetura europeia que tanto admiravam. Palacetes com colunas imponentes, escadarias de mármore e grandes salões com ornamentação requintada se tornaram comuns em Petrópolis, a cidade de veraneio preferida da aristocracia imperial.

Os barões do café, buscando se associar ao prestígio da Família Imperial, construíram palacetes que não apenas funcionavam como residências de verão, mas também como demonstrações de poder. O Palácio do Barão do Rio Negro, construído sob a supervisão de Jannuzzi, é um exemplo claro dessa tendência.

Outra figura importante nesse contexto foi Modesto Leal, um dos homens mais ricos do Brasil na virada do século XX. Dono de vastas plantações de café e casado com uma integrante de uma das principais famílias da elite cafeeira, Leal investiu na construção de mansões que refletiam seu status. Ele utilizou arquitetos e artistas renomados, incluindo italianos como Jannuzzi, que trouxeram ao Brasil técnicas e estilos europeus adaptados à realidade local.

A firma de Jannuzzi não trabalhava sozinha. Colaborava frequentemente com pintores e decoradores de renome, tanto brasileiros quanto estrangeiros, para adornar os interiores das mansões e edifícios públicos que projetava. Entre os nomes associados a seus projetos estão Eurico

Mazzolani, Crispim do Amaral e Domenico de Angelis, artistas que se destacaram na ornamentação de espaços luxuosos, como o Teatro Amazonas, uma das obras mais célebres supervisionadas por Jannuzzi.

Esses artistas eram responsáveis por pinturas murais e decorativas que impressionavam pela riqueza de detalhes e pelas técnicas importadas da Europa. O uso de estuques, frescos e murais policromados era comum, criando ambientes que exaltavam a riqueza de seus proprietários. Nas casas dos barões do café, essas obras muitas vezes retratavam temas bucólicos ou alegóricos, reforçando a ideia de prosperidade e ligação com a cultura europeia.

A influência de Antônio Jannuzzi se estendeu além da construção de residências luxuosas. Ele foi um dos responsáveis pela transformação urbana de Petrópolis e do Rio de Janeiro. Na abertura da Avenida Central (atual Avenida Rio Branco), no Rio de Janeiro, sua firma não só realizou demolições como também participou da construção de edifícios emblemáticos. Seu trabalho contribuiu para modernizar as cidades, criando espaços que refletiam o desejo da elite de se alinhar com os padrões europeus.

Jannuzzi e os artistas que trabalharam ao seu lado ajudaram a moldar a identidade visual do Brasil imperial e das primeiras décadas da República. Suas obras, tanto públicas quanto privadas, permanecem como símbolos de um período em que o café era a principal força econômica do país. As mansões, igrejas e edifícios projetados por ele e sua equipe são, hoje, parte do patrimônio histórico brasileiro, preservando a memória de uma era de ostentação e profundas desigualdades.

No início do século XX, a Companhia Jannuzzi foi uma peça fundamental na remodelação do centro do Rio de Janeiro durante a abertura da Avenida Central, hoje Avenida Rio Branco, em 1904. Além de demolir antigas construções, a empresa projetou e construiu diversos edifícios modernos, alinhados ao desejo de transformar o Rio em uma cidade com padrões arquitetônicos europeus.

Entre as contribuições mais importantes de Jannuzzi, se destaca sua atuação na construção de habitações populares por meio da Companhia Evôneas Fluminense, que tinha como objetivo criar moradias para operários. Mesmo após o cancelamento da concessão em 1892, resultando em prejuízo financeiro, Jannuzzi continuou a defender iniciativas voltadas para a classe trabalhadora, expondo projetos no Club de Engenharia e presidindo a Associação dos Construtores Civis entre 1919 e 1928.

Entre seus destaques se encontra o Palácio Pedro Ernesto, projetado inicialmente como sede do Conselho Municipal do Rio de Janeiro, tornou-se um marco histórico e arquitetônico que reflete os desafios e contradições da cidade ao longo do século XX. Popularmente apelidado de “Gaiola de Ouro”, o edifício é mais do que um símbolo de luxo e poder; ele incorpora em suas paredes e história uma narrativa de transformações urbanas, tensões sociais e embates políticos.

O planejamento e construção do Palácio Pedro Ernesto se inscrevem nas profundas reformas urbanas lideradas pelo prefeito Pereira Passos no início do século XX. Essas mudanças visavam modernizar o centro do Rio de Janeiro, afastando-se do passado colonial e escravocrata. Entre as diversas iniciativas da época, destacam-se a ampliação de ruas, a instalação de sistemas de saneamento, e a construção de praças e edifícios públicos imponentes, como o Theatro Municipal, a Biblioteca Nacional e o Centro Cultural Justiça Federal.

Inaugurado em 21 de julho de 1923, o Palácio Pedro Ernesto completou esse conjunto de edifícios monumentais na então Avenida Central, hoje Avenida Rio Branco. O edifício atendeu à demanda por uma sede definitiva e digna para o Conselho Municipal, que até então ocupava prédios precários. Sob o comando de Heitor de Mello no início do projeto e, posteriormente, de Archimedes Memória e Francisque Cuchet, a construção do palácio se tornou uma das mais caras da época, custando 23 mil contos de réis, mais que o dobro do valor gasto no Theatro Municipal.

Do ponto de vista arquitetônico, o Palácio Pedro Ernesto é uma obra singular. Embora frequentemente identificado como neoclássico, ele combina elementos de diferentes estilos, formando uma verdadeira "arquitetura dos estilos". Os dois torreões com relógios remetem a palácios franceses do Antigo Regime, enquanto os portões apresentam detalhes em *Art Nouveau*. Internamente, o mobiliário exibe influência rococó, criando um ambiente que mescla temporalidades artísticas.

Um dos primeiros edifícios da América Latina a adotar uma estrutura de concreto armado, o palácio também conta com ricas ornamentações internas. As pinturas murais e vitrais retratam temas históricos, como a fundação da cidade do Rio de Janeiro e marcos do período colonial. Artistas renomados, como Antônio Firmino Monteiro e Rodolpho de Amoêdo, assinam parte das obras de arte presentes no local.

A alcunha "Gaiola de Ouro" reflete o contraste entre o luxo do edifício e o contexto de desigualdade social da época. A hiperinflação pós-Primeira Guerra Mundial encareceu os materiais importados usados na construção, enquanto greves operárias e atrasos nos pagamentos à firma

construtora dificultaram o progresso das obras. O historiador Douglas Liborio (2022) observa que, além de fatores econômicos, o projeto se tornou mais elaborado durante a execução, aumentando ainda mais os custos.

Apesar das críticas iniciais, o Palácio Pedro Ernesto se tornou um ponto de encontro central para movimentos sociais e acontecimentos políticos marcantes. Durante o Estado Novo, o edifício foi interditado por Getúlio Vargas. Posteriormente, abrigou a Assembleia Legislativa do Estado da Guanabara e, mais recentemente, a Câmara Municipal do Rio de Janeiro.

O palácio também foi palco de manifestações históricas, como o velório de Edson Luís Lima Souto, estudante morto durante um protesto em 1968. Esse episódio atraiu milhares de pessoas e consolidou o local como um espaço de resistência contra a ditadura militar. Em 1980, um atentado à bomba no gabinete do vereador Antônio Carlos de Carvalho marcou outra página sombria da história do prédio (CARDOSO, 2024).

Embora inicialmente concebido como uma manifestação do poder e prestígio da elite política, o Palácio Pedro Ernesto foi transformado ao longo do tempo em um espaço multifacetado, abrigando tanto decisões legislativas quanto movimentos populares. O que é interessante de observar com o perfil do próprio Antonio Jannuzzi que transitava com fluidez entre projetos com a elite e em construir casas populares para classe trabalhadora.

Nos anos de 1870 e 1880, a construção civil no Brasil foi impulsionada por incentivos estatais voltados para projetos urbanos de moradias higiênicas, um reflexo das transformações sociais e econômicas da época. O Estado, ao perceber a necessidade de modernizar as cidades e atender a crescente demanda por habitações populares, começou a conceder benefícios fiscais e financeiros para empresas e empreendedores que se dedicavam à construção de infraestruturas e moradias. Um dos pioneiros nesse campo foi Américo de Castro, que articulou projetos como o túnel do Morro do Livramento (1875) e a expansão de linhas de bondes em parceria com a Companhia Ferro Carril Niteroiense e outras empresas. (ROSITOLATO; AGUIAR, 2022)

Em 1882, Castro obteve a primeira concessão para construir habitações higiênicas destinadas à classe trabalhadora, as chamadas "Evoneas", que atraíram outros empresários ao setor, como Antônio Jannuzzi. As "Evoneas" se tornaram parte de uma visão mais ampla de reforma urbana, integrada ao projeto da *Grande Companhia de Melhoramentos Materiais do Império do Brasil*, embora apenas a construção das habitações tenha se concretizado. Esses incentivos não apenas modernizaram a construção civil, mas também moldaram a trajetória de profissionais como

Jannuzzi, que assumiu a direção técnica da Companhia Evoneas Fluminense, consolidando seu papel na criação de moradias acessíveis em meio às crescentes demandas por saneamento e infraestrutura nas cidades brasileiras. Ele chega a narrar sobre sua administração da companhia, bem como sobre sua falência em seu *Memorial* (1913). Por meio deles e pelo perfil dos trabalhadores, grande maioria composta de imigrantes europeus, desde o início da companhia e sua proximidade com o ano de construção do Palácio do Rio Negro, é possível que imigrantes, não escravizados, tenham participado da obra, conforme apresentado por Rositolato e Aguiar:

[...]eram 69 operários, compostos de 48 italianos, 09 espanhóis, 08 belgas e 04 franceses. A ausência de trabalhadores nacionais pode ser um motivo de antipatia por parte dos locais contra o grupo de operários da Evoneas. Podemos inferir também que Jannuzzi talvez **tivesse predileção por contratar mão de obra estrangeira**, devido a sua própria trajetória como imigrante, pois preservava vínculos com a comunidade italiana. Em 1890, Jannuzzi tornou-se um dos dois incorporadores, além de membro do Conselho fiscal, do Banco Italia-Brasile, cujo propósito era promover relações comerciais e financeiras entre os dois países (ROSITOLATO; AGUIAR, 2022, p.35, grifo nosso).

Jannuzzi, frequentemente acusado de má administração, usou a mídia impressa para rebater essas alegações. Em uma carta publicada no jornal *O Tempo* (1893), ele argumentou que a "desorganização do serviço" em uma das obras da Companhia Evoneas Fluminense, da qual era diretor técnico, foi causada por uma debandada de operários após sua saída. Ele enfatizou que essa reação era reflexo direto da falta de confiança dos trabalhadores na gestão que o sucedeu. Ele escreveu que "os operários, aterrados pela minha demissão, e não tendo confiança no pessoal da companhia, abandonaram as obras assim que saí" (*O Tempo*, 1893).

Além disso, ele enfrentou o engenheiro Augusto Belin em uma disputa técnica sobre a redução de custos em projetos. Segundo Jannuzzi, Belin sugeriu eliminar um pavimento em um conjunto habitacional, o que Jannuzzi contestou vigorosamente, ressaltando o impacto financeiro a longo prazo, "O que S.S. deveria dizer é que o que fica reduzido à metade com a eliminação de um pavimento nas casas é a renda que elas podiam dar, visto que cada pavimento é destinado à residência de uma família" (*O Tempo*, 1893).

Os canteiros de obras sob a supervisão de Jannuzzi frequentemente eram palco de conflitos, reflexo das condições tensas de trabalho e das relações muitas vezes conturbadas entre trabalhadores e moradores locais. Em 1891, operários italianos da Evoneas Fluminense se envolveram em uma briga com vizinhos das obras da Vila Rodolfo Dantas, culminando em prisões

e acusações de desordem pública. Augusto Campobassi, assistente de obras, publicou um relato defendendo os trabalhadores e acusando a polícia de excessos e saques “Após o assalto deu-se o saque, não só pela polícia como pela turma de todos os intrusos que invadiu o edifício em construção... desaparecendo suas economias em dinheiro, relógios, roupas...” (*Diário do Commercio*, 1891).

Jannuzzi (FIG.12) também se posicionou como um defensor de métodos construtivos e administrativos que privilegiavam a eficiência e a qualidade. Ele criticou o sistema de contratação por empreitada implementado após sua saída, que, segundo ele, comprometia a qualidade e aumentava os custos com retrabalho. Ele ironizou as decisões administrativas tomadas sem consulta técnica, “em matéria de construção S.S. até hoje só tem se revelado habilíssimo engenheiro... de estradas de ferro” (*O Tempo*, 1893) Além disso, era conhecido por sua proximidade com os operários, o que lhe rendia lealdade, mas também críticas de membros da elite empresarial e da engenharia formal. Sua trajetória como autodidata o colocava em um ponto de tensão entre o mundo prático das obras e o prestígio acadêmico dos engenheiros diplomados. Apesar disso, ele mantinha forte influência no meio, inclusive sendo homenageado em eventos sociais que celebravam suas realizações.

**Figura 12:** Busto de Antônio Jannuzzi, 2012



Fonte: Diário oficial, 2012<sup>7</sup>.

---

<sup>7</sup> Localizado na Rua Sete de Setembro com Avenida Rio Branco, o busto de Antônio Jannuzzi foi inaugurado em 4 de junho de 2012. Criado pelo Consulado da Itália, a peça é confeccionada em bronze e homenageia o renomado arquiteto e construtor italiano.

O legado de Antônio Jannuzzi não se limita às estruturas físicas que ajudou a erguer, mas também inclui seu papel na construção de um discurso em defesa da prática profissional e da dignidade do trabalho na construção civil. Suas palavras, preservadas nos periódicos, oferecem um vislumbre do embate entre o conhecimento técnico prático e o acadêmico em um período de intensas transformações sociais e urbanas no Brasil.

## **2 ESTUDO ARQUITETÔNICO DO MUSEU PALÁCIO RIO NEGRO**

### **2.1 Ecletismo**

O Ecletismo pode ser definido como uma tendência artística que acolhe e elege elementos de diferentes períodos e estilos, integrando-os em um único contexto sem necessariamente criar algo completamente novo. A essência dessa abordagem reside na liberdade de escolha e na conciliação de uma diversidade estilística, partindo da premissa de que a beleza ou a perfeição podem ser alcançadas por meio da combinação harmônica de referências variadas. Na arquitetura, o ecletismo se destacou principalmente entre os séculos XIX e início do XX, caracterizando-se pela mistura de estilos históricos, imponência, regularidade e riqueza decorativa. Além disso, as obras ecléticas eram marcadas pela hierarquização de espaços internos e pelo uso de materiais nobres, frequentemente influenciados pelos avanços tecnológicos da Revolução Industrial.

O surgimento do ecletismo não foi um evento isolado. Influenciado pelo contexto cultural, econômico e tecnológico de sua época, em que as sociedades, em pleno processo de modernização, buscavam revisitar tradições e reavaliar a herança cultural de estilos históricos como o gótico, o renascentista, o barroco e o neoclássico. Esse retorno ao passado não significava apenas uma tentativa de resgate, mas também a criação de uma linguagem híbrida e adaptativa, que dialogava tanto com as tradições quanto com as demandas contemporâneas. A Revolução Industrial desempenhou um papel crucial nesse processo, ao introduzir materiais cuja produção em grande escala permitiu sua aplicação em obras arquitetônicas de forma inovadora. Além disso, a urbanização acelerada das cidades exigiu soluções que combinassem funcionalidade e

representatividade estética, reforçando a relevância do ecletismo na construção de edifícios públicos, residenciais e comerciais.

As características do ecletismo arquitetônico são amplas e diversificadas, refletindo sua própria essência. Entre os principais traços, destacam-se a diversidade estilística, que permite a fusão de elementos de diferentes períodos e tradições arquitetônicas; a ornamentação rica, frequentemente inspirada em estilos históricos e aplicada com atenção aos detalhes; e a experimentação tecnológica, que incorporava materiais modernos às construções, unindo estética e funcionalidade. Além disso, muitos dos edifícios ecléticos possuíam um caráter simbólico, comunicando ideais de progresso, poder ou tradição por meio da escolha dos elementos estilísticos.

Entretanto, com o advento do modernismo no início do século XX, o ecletismo passou a ser amplamente criticado por sua falta de unidade estilística e pelo que muitos consideravam um excesso decorativo. Arquitetos modernistas, como Le Corbusier e Walter Gropius, rejeitavam essa abordagem em favor de uma arquitetura funcionalista e minimalista, que priorizava a simplicidade formal e a eficiência estrutural. Essa ruptura representou uma mudança significativa nos valores estéticos e técnicos da arquitetura, redefinindo os princípios que orientavam a prática arquitetônica. Apesar disso, ao ser revisitado sob uma perspectiva contemporânea, o ecletismo revela uma abordagem inovadora e criativa, que antecipou práticas hoje comuns na arte e na arquitetura pós-moderna.

No âmbito do patrimônio histórico, o ecletismo desempenha um papel essencial. Muitos dos edifícios ecléticos se tornaram ícones de suas épocas, representando a confluência de tradições locais e influências globais. A preservação dessas obras é fundamental para compreender os processos culturais, sociais e tecnológicos que moldaram as cidades modernas. Exemplos notáveis incluem a Ópera Garnier, em Paris, que combina elementos barrocos, neoclássicos e renascentistas; o Palácio de Westminster, em Londres, um ícone do neogótico com traços ecléticos que dialogam com a identidade britânica; e *The Breakers*, uma mansão em Newport que mistura referências renascentistas e barrocas para expressar luxo e sofisticação.

Dessa forma, o ecletismo, mais do que uma simples colagem de estilos, reflete uma abordagem artística que valoriza a diversidade e a inovação. Ele demonstra como a arquitetura pode integrar elementos de diferentes épocas e contextos para criar obras que não apenas respondem às necessidades funcionais de seu tempo, mas também se tornam testemunhos culturais e estéticos. Embora tenha enfrentado críticas severas, especialmente no contexto modernista, o

ecletismo permanece uma expressão legítima de criatividade e adaptação, oferecendo lições valiosas para o presente e o futuro da prática arquitetônica.

O Ecletismo foi implantado na Europa, com destaque inicial na França, sob forte influência da Escola de Belas-Artes (*École des Beaux-Arts*) de Paris, ganhando projeção ao longo do século XIX. Essa escola se tornou um dos principais centros de formação artística e arquitetônica do período, desempenhando um papel fundamental na consolidação do estilo eclético. Os princípios difundidos pela *École des Beaux-Arts* combinavam a valorização dos estilos históricos com uma abordagem metódica e acadêmica, que buscava unir funcionalidade, estética e simbologia em projetos arquitetônicos.

Na França, o ecletismo foi amplamente adotado em edifícios públicos, teatros, palácios e residências burguesas, refletindo a complexa dinâmica social e cultural do século XIX. A *École des Beaux-Arts* promovia um ensino baseado no estudo detalhado dos estilos históricos, incentivando os alunos a reinterpretá-los e combiná-los de forma harmônica em suas criações. Essa abordagem acadêmica contribuiu para o desenvolvimento de obras arquitetônicas que dialogavam com diferentes tradições estilísticas, ao mesmo tempo em que atendiam às demandas de modernidade e progresso técnico.

Entre os exemplos emblemáticos da influência da *École des Beaux-Arts* no ecletismo francês está a Ópera Garnier (FIG.13), em Paris, projetada por Charles Garnier. Essa obra-prima combina elementos barrocos, renascentistas e neoclássicos, evidenciando a fusão de estilos característica do ecletismo. O edifício não apenas reflete o rigor acadêmico da escola, mas também a intenção de criar um marco urbano que simbolizasse o esplendor cultural e artístico da França no período.

**Figura 13:** Ópera Garnier , Paris.



Fonte: archdaily.com.br, s.d.

Além da França, a influência do ecletismo e da *École des Beaux-Arts* se espalhou por toda a Europa e, posteriormente, pelo mundo. Arquitetos formados na escola levaram seus ensinamentos para outros países, adaptando os princípios ecléticos às tradições locais e às necessidades específicas de cada contexto. Esse intercâmbio cultural resultou em uma diversidade de manifestações ecléticas, desde grandes edifícios públicos até residências particulares, que marcaram as paisagens urbanas do século XIX e início do século XX.

O ecletismo, ao incorporar os valores acadêmicos da *École des Beaux-Arts*, também se destacou pelo uso inovador de materiais e técnicas construtivas. A Revolução Industrial trouxe consigo a produção em massa de ferro, aço e vidro, que foram amplamente utilizados em projetos arquitetônicos da época. Essas inovações tecnológicas permitiram a criação de estruturas mais arrojadas e funcionais, sem comprometer a riqueza decorativa que caracterizava o estilo.

Dessa forma, o ecletismo europeu, com raízes profundas na tradição acadêmica francesa, consolidou-se como um dos principais movimentos arquitetônicos do século XIX. Sua capacidade de combinar referências históricas com avanços técnicos e estéticos fez dele uma expressão artística que não apenas refletiu as transformações culturais e sociais de sua época, mas também influenciou gerações futuras de arquitetos em todo o mundo.

A arquitetura eclética europeia emerge como uma resposta às demandas da burguesia ascendente, que buscava incorporar o conforto proporcionado por novas técnicas construtivas sem renunciar à suntuosidade artística. Essa abordagem visava aliar funcionalidade e estética, promovendo edificações que refletissem tanto o progresso tecnológico quanto os ideais de status e refinamento da época. As inovações técnicas introduzidas ampliaram significativamente as possibilidades construtivas, permitindo que as edificações oferecessem maior qualidade de vida aos seus proprietários e habitantes, especialmente em relação ao uso diário dos espaços. Dentre essas melhorias, destacam-se as instalações sanitárias modernas, que contribuíram para uma vida mais saudável e resolveram problemas anteriormente complexos de higiene e saneamento urbano. Essas inovações atenderam às necessidades práticas e se alinharam ao desejo da classe burguesa de exibir riqueza e sofisticação.

A arquitetura eclética manteve a exuberância ornamental em suas fachadas externas e interiores, conferindo a cada ambiente um tratamento específico e minucioso. Essa atenção aos detalhes resultou em composições cuidadosas e decorações refinadas, que iam desde os elementos

arquitetônicos até os artísticos. Pinturas murais frequentemente retratavam temas acadêmicos ou simbólicos, enquanto ornamentos complexos escondiam os elementos estruturais das construções, criando uma sensação de unidade visual e de luxo minuciosamente planejado.

As fachadas das edificações ecléticas eram marcadas pela combinação de diferentes estilos históricos, com colunas, frontões e detalhes decorativos que remetiam a períodos clássicos, renascentistas ou barrocos, muitas vezes reinterpretados para refletir o gosto da época. Nos interiores, cada cômodo era projetado com uma abordagem individualizada, com móveis, acabamentos e pinturas escolhidos para criar uma atmosfera única e representativa das aspirações de seus proprietários. Essa personalização era possível graças ao desenvolvimento de técnicas artesanais avançadas e à disponibilidade de materiais nobres, como mármore, madeira entalhada e vitrais coloridos.

Além disso, a integração de tecnologias modernas nas edificações ecléticas, como sistemas de aquecimento, iluminação elétrica e encanamento, destacava-se como uma das grandes conquistas do período. Esses avanços não apenas melhoraram a funcionalidade das residências e edifícios públicos, mas também simbolizavam o progresso e a modernidade. A combinação entre o uso prático dessas tecnologias e o cuidado com a estética contribuiu para consolidar a arquitetura eclética como uma expressão da sofisticação cultural e material da burguesia europeia.

Por fim, é importante ressaltar que a arquitetura eclética não se limitou a criar edifícios funcionais e decorativos, mas também desempenhou um papel significativo na transformação das cidades. As construções ecléticas se tornaram marcos urbanos ao simbolizar o poder e a influência de seus proprietários ao mesmo tempo em que moldavam a paisagem cultural e arquitetônica das grandes metrópoles europeias. Essa combinação de técnica, estética e inovação consolidou o ecletismo na história da arquitetura.

## 2.2. Influência no Brasil

O Ecletismo no Brasil surge na segunda metade do século XIX, acompanhando o contexto de transformações sociais, econômicas e políticas vividas pelo país. No cenário arquitetônico, a cidade do Rio de Janeiro, então capital do Brasil, destaca-se como o epicentro da difusão desse estilo, impulsionada pelo enriquecimento proveniente da economia cafeeira e pelo surgimento das linhas ferroviárias que conectavam regiões do país, facilitando o transporte de pessoas e mercadorias. Esse progresso fomentou o crescimento urbano e influenciou diretamente o desenvolvimento arquitetônico. Com o uso de mecanismos metálicos e novos materiais construtivos, as edificações ganharam sofisticação e modernidade, abarcando igrejas, teatros, casarões e construções palacianas.

A Proclamação da República, em 1889, trouxe uma nova visão de modernidade que seria refletida nas grandes cidades brasileiras. No Rio de Janeiro, essa transformação ganhou força com as reformas urbanísticas promovidas pelo prefeito Pereira Passos a partir de 1902. Inspirado pelos ideais de Paris e outras metrópoles europeias, Passos implementou uma ampla renovação urbana que incluía a abertura de grandes avenidas, como a Avenida Central (atual Avenida Rio Branco), e a construção de edifícios representativos de um Brasil republicano e progressista. Nesse contexto, o ecletismo se consolidou como o estilo arquitetônico que simbolizava a modernidade e o prestígio social almejados pelo novo regime político.

Entre os nomes de destaque dessa época está o arquiteto e construtor italiano Antônio Jannuzzi, cujas contribuições foram essenciais para a materialização do ecletismo no Rio de Janeiro. Suas obras, em parceria com outros engenheiros e artistas, ajudaram a moldar a paisagem da cidade, incorporando materiais importados e técnicas inovadoras que dialogavam com os estilos europeus, ao mesmo tempo que refletiam as necessidades e aspirações locais.

Um dos exemplares mais marcantes do ecletismo carioca é o Theatro Municipal do Rio de Janeiro, inaugurado em 1909. Projetado por Francisco de Oliveira Passos e Albert Guilbert, com forte inspiração na Ópera de Paris de Charles Garnier, o teatro se tornou um símbolo da modernização da capital brasileira. Localizado na antiga Avenida Central, o edifício impressiona pela riqueza de detalhes e pela sofisticação de seus interiores, que incluem frisos dourados, escadarias imponentes, mosaicos e pinturas murais assinadas por Eliseu Visconti. O pano de boca, também de Visconti, é uma das obras de arte que mais enaltecem a grandiosidade do espaço. Outro exemplo importante é o Theatro Municipal de São Paulo (FIG.14) não apenas representou a fusão

de estilos históricos – como o barroco e o neoclássico – mas também evidenciou a capacidade do ecletismo de unir arte e funcionalidade em uma estrutura monumental.

**Figura 14:** Theatro Municipal do São Paulo



Fonte: [archdaily.com.br](http://archdaily.com.br), s.d.

Outro exemplo de relevância na transformação e repaginação urbana do Rio de Janeiro é o edifício construído para sediar a empresa de fomento naval *Companhia Docas de Santos* (FIG.15), projetado pelo engenheiro Ramos de Azevedo e executado pela empresa *Antônio Jannuzzi Filho & Companhia*. Esse edifício, localizado na mesma Avenida Central, foi concebido para homenagear o centenário da abertura dos portos brasileiros. Sua arquitetura eclética inclui uma profusão de elementos náuticos, tanto nas ornamentações das fachadas quanto nos interiores. As portadas e os ambientes internos são adornados com símbolos que remetem às grandes navegações, enquanto os materiais importados, como mármore italiano, ladrilhos belgas e ferragens francesas, reforçam o aspecto cosmopolita e sofisticado da construção.

Essas obras não apenas atendiam às demandas funcionais e estéticas da época, mas também representavam o poder econômico e o prestígio cultural da elite brasileira.

**Figura15:** Fachada do edifício Docas de Santos, 1903.



Fonte: Acervo Biblioteca de obras raras do Centro de Teologia da UFRJ.<sup>8</sup>

Além disso, destacam a importância do ecletismo como um estilo que permitiu a experimentação e a incorporação de inovações técnicas. As construções ecléticas brasileiras frequentemente utilizavam vigas de aço alemãs, cristais belgas e mármore italiano, aliados à expertise de artesãos locais. Essa combinação de materiais e técnicas criou edifícios que se tornaram marcos urbanos e referências de modernidade.

O ecletismo no Brasil também se consolidou como uma expressão de identidade nacional no período republicano. Ao reinterpretar e combinar estilos históricos, os arquitetos e construtores buscavam refletir um ideal de progresso e civilidade que dialogasse com as grandes capitais do mundo. O uso de elementos decorativos refinados e a atenção aos detalhes artísticos eram um reflexo direto dessa aspiração. Pinturas murais, balaustradas de mármore de Carrara, frontões renascentistas e ornamentos barrocos não apenas embelezavam as construções, mas também comunicavam o valor cultural e social atribuído a elas.

---

<sup>8</sup> Fotogravura Marc Ferrez para o álbum Avenida Central.

Apesar de ser profundamente influenciado pelos modelos europeus, desenvolveu características próprias que o diferenciam de seus pares internacionais. Ao adaptar os princípios ecléticos às condições tropicais e às necessidades locais, os arquitetos do período criaram uma linguagem arquitetônica que conciliava tradição e inovação, consolidando o ecletismo como um capítulo essencial na história do patrimônio arquitetônico do Brasil. A preservação desses edifícios é fundamental para compreender o processo de modernização do país e a forma como ele dialogou com as tendências globais da época.

Diversas partes da construção eclética no Brasil, além do trabalho realizado por artífices locais com suas práticas e técnicas tradicionais, também incorporaram materiais e peças importados da Europa, evidenciando o caráter cosmopolita e sofisticado das edificações do período. Tijolos, cimento, ladrilhos, telhas e ferragens provenientes da França eram amplamente utilizados, enquanto vigas de aço, ladrilhos decorados, vidros artísticos e cristais de alta qualidade eram fornecidos pela Bélgica. Além disso, outros elementos estruturais, como o ferro trazido da Alemanha e os mármore italianos, reforçavam o requinte e a qualidade das construções.

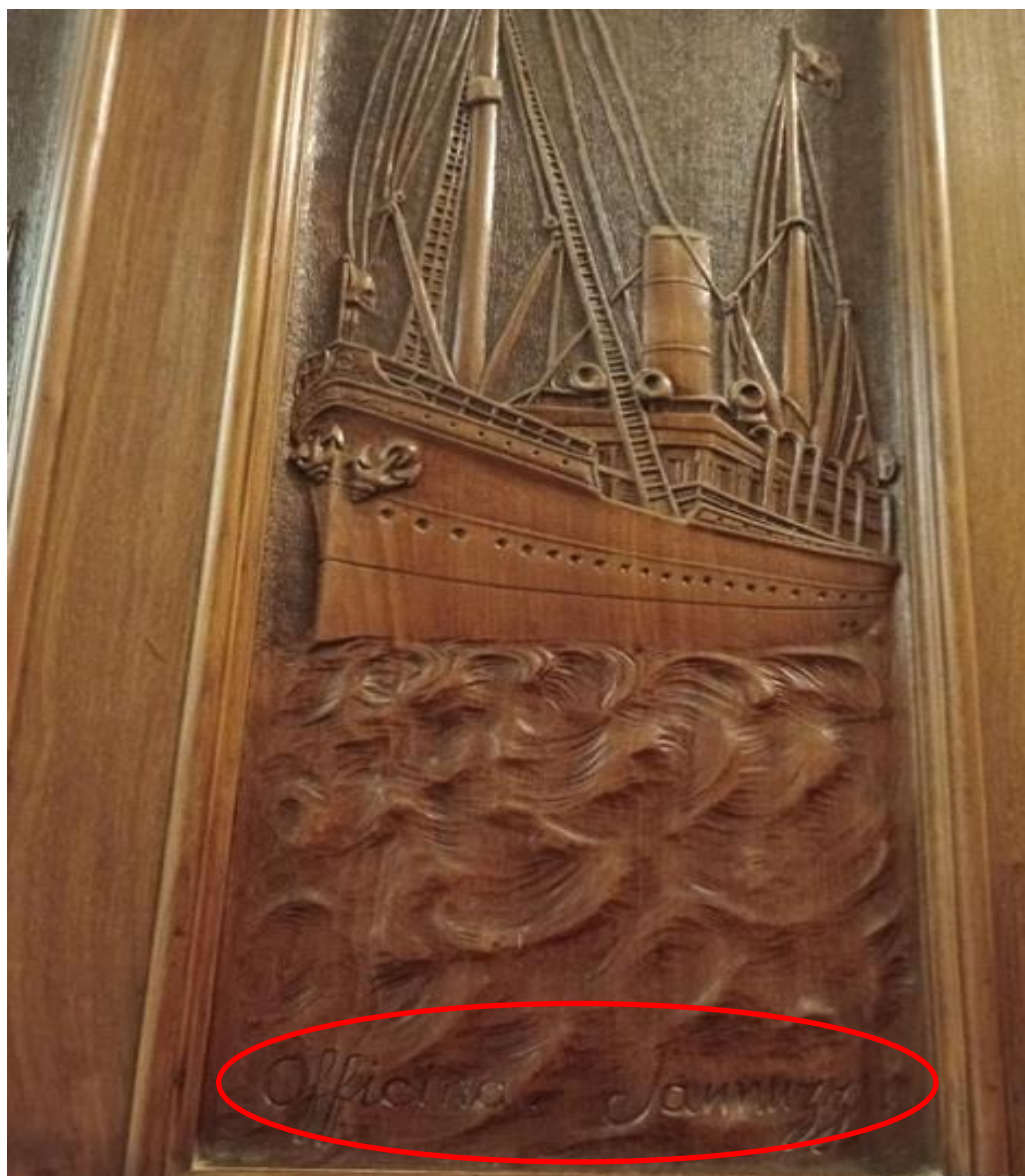
Os elementos artísticos desempenhavam um papel fundamental na composição dos interiores dessas edificações, contribuindo para criar ambientes de grande impacto visual e simbólico. Exemplos notáveis incluem as pinturas murais artísticas que adornavam tetos e paredes, como as atribuídas aos pintores Del Bosco e Benno Treidler. Essas obras de arte, muitas vezes executadas no forro dos salões mais refinados, refletiam temas históricos, alegóricos ou acadêmicos, agregando profundidade cultural aos espaços.

O terceiro pavimento de algumas construções ecléticas, frequentemente destinado a recepções e eventos sociais, era projetado com especial atenção à ornamentação. Balaustradas em mármore de Carrara, frontões renascentistas e barrocos, e uma rica diversidade de elementos decorativos eram incorporados para exaltar o prestígio do local. Muitos desses ornamentos remetiam à era das grandes viagens marítimas (FIG.16, 17), celebrando a conexão entre os continentes e o espírito de exploração e progresso que marcava o período.

Essa mescla de materiais europeus com técnicas locais não apenas conferia durabilidade e beleza às construções, mas também refletia a aspiração das elites brasileiras em se alinhar aos padrões internacionais de modernidade e sofisticação. A combinação de recursos importados com o talento dos artífices locais resultou em edifícios que se tornaram símbolos da riqueza cultural e do dinamismo do ecletismo no Brasil. Essas obras continuam sendo representações importantes de

um momento em que tradição, inovação e intercâmbio cultural moldaram a identidade arquitetônica do país. A edificação é atualmente a sede do Instituto do Patrimônio Histórico Artístico Nacional no Rio de Janeiro.

**Figura 16:** Obra realizada pela oficina de Antônio Jannuzzi.



Fonte: Acervo pessoal, 2025

**Figura 17:** Registro da assinatura do trabalho pela *Officina Jannuzzi*<sup>9</sup>.



Fonte: acervo pessoal, 2025.

### 2.3 Ecletismo em Petrópolis, RJ

Em Petrópolis, Rio de Janeiro, a influência do ecletismo se manifesta de forma marcante no conjunto arquitetônico da cidade, especialmente em seu Centro Histórico e áreas adjacentes. Este estilo conferiu à cidade uma identidade arquitetônica singular e imponente, com dezenas de edificações que remetem ao período áureo da sociedade brasileira e à importância política e cultural de Petrópolis no cenário nacional. O ecletismo, em Petrópolis, dialoga com a herança histórica da cidade, construída a partir de sua fundação como refúgio de verão para a corte imperial e consolidada como um polo cultural e arquitetônico ao longo do século XIX e início do XX.

Um dos exemplares mais emblemáticos do ecletismo em Petrópolis é a residência da família de José Tavares Guerra, atual Casa de Petrópolis Instituto de Cultura (FIG.18), situada na Avenida Ipiranga. Sua construção, executada pelo alemão Karl Spangenberg é feita com mão de obra de imigrantes, foi concluída em 1884. Inspirada na arquitetura inglesa, a edificação possui uma fachada assimétrica que se destaca por sua originalidade e preservação. Elementos artísticos cuidadosamente trabalhados enriquecem a composição da casa, como os painéis pintados e atribuídos a Carl Schäffer e Gustavo Dall'Ara. Cada ambiente da residência conta uma história

---

<sup>9</sup> O escritório de Antônio Jannuzzi tinha como principais colaboradores, os seus irmãos, e funcionava de forma hierárquica com Antônio no cargo de diretor geral, função que exercia como um patriarca italiano, seu irmão Francisco, na direção do escritório técnico e projetista de grande parte das obras, e seu irmão Miguel-Angelo, na direção das oficinas do Morro da Viúva (GRIECO *apud* RICCI 1908, p. 22).

visual; na sala principal, um lustre de bronze banhado a ouro, fabricado pela fundição francesa *Barbedienne*, adiciona um toque de opulência.

A sala de música, por sua vez, apresenta pinturas no teto que narram as viagens de José Tavares Guerra a destinos como os Alpes Suíços, Egito e Índia, enquanto algumas paredes são revestidas com papel à base de pó de ouro. Transformada em 2020 na Casa de Petrópolis Instituto de Cultura, essa residência se tornou um importante espaço histórico, artístico e cultural, contribuindo para o turismo e o enriquecimento da vida cultural da cidade.

**Figura 18:** Casa de Petrópolis Instituto de Cultura, 2025.



Fonte: culturacasadepetropolis.com.br , s.d.

Outro ícone do ecletismo petropolitano é o Palácio Amarelo, sede da Câmara Municipal de Petrópolis (FIG.19). Este edifício passou por diversas intervenções ao longo do tempo, integrando elementos ecléticos em suas fachadas e interiores. A composição externa inclui balaustradas de coroamento, janelas em arco pleno, cimalthas ornamentais e cúpulas, além de esculturas antropomorfas e zoomorfas atribuídas ao escultor italiano Heitor Levy. No interior, o primeiro pavimento se destaca pelas pinturas murais decorativas e pela escadaria em mármore de Carrara ladeada por balaustradas de madeira de lei. O Salão Nobre do segundo pavimento exhibe pinturas atribuídas a John Huss, adornadas com cimalthas e elementos fitomorfos, que conferem uma atmosfera de leveza e sofisticação ao ambiente.

Heitor Levy e John Huss foram artistas de destaque no período áureo do ecletismo arquitetônico, contribuindo significativamente para a ornamentação e a riqueza estética das edificações desse estilo. Levy, escultor italiano, notabilizou-se pelo trabalho em estuque, uma argamassa moldável composta de gesso, cal e areia, amplamente utilizada em elementos decorativos de fachadas e interiores. Suas criações em estuque eram marcadas por detalhes intrincados, que combinavam motivos antropomorfos, como figuras humanas, e zoomorfos, representações de animais, integrados a cúpulas, cimalhas, balaustradas e molduras de janelas e portas. Essa abordagem conferia simetria, proporção e uma ornamentação refinada, características centrais da arquitetura eclética. As obras de Heitor Levy exemplificavam a fusão perfeita entre funcionalidade estrutural e exuberância decorativa, reforçando o papel do ecletismo como uma expressão artística de sofisticação e modernidade.

Por sua vez, John Huss, artista alemão, destacou-se pela criação de pinturas murais que adornavam os interiores das edificações ecléticas, especialmente em salões nobres e espaços de grande prestígio. Suas pinturas revelavam uma atenção meticulosa aos detalhes e uma sensibilidade artística única que traziam leveza e elegância aos ambientes. Os elementos recorrentes em suas obras incluíam figuras antropomorfas, como anjos e alegorias, além de motivos fitomorfos, como guirlandas, folhas e rendilhados. No Salão Nobre do Palácio Amarelo, em Petrópolis, por exemplo, Huss aplicou técnicas de pintura que criavam a ilusão de materiais nobres, como madeira de lei, e adicionavam profundidade e dinamismo ao espaço. Suas obras não apenas embelezavam os ambientes, mas também contribuíam para o simbolismo das construções, frequentemente representando temas que evocavam grandeza, progresso e harmonia.

A colaboração de Heitor Levy e John Huss resultou em edificações que transcendem a simples funcionalidade, tornando-se verdadeiras narrativas visuais que refletem a fusão de tradição e modernidade. Enquanto Levy utilizava o estuque para criar uma ornamentação detalhada e harmônica nas fachadas e interiores, Huss enriquecia os espaços com pinturas que comunicavam simbolismos complexos e engrandeciam os ambientes. Essas contribuições consolidaram o ecletismo como um marco na história da arquitetura, preservando até hoje o legado desses artistas e sua maestria técnica em obras que continuam a impressionar por sua riqueza estética e histórica.

**Figura 19:** Câmara Municipal de Petrópolis, 1919 - 2024.



Fonte: petropolis.rj.leg.br, s.d.

O Palácio do Visconde de Itaboraí (FIG.20), localizado no bairro Valparaíso, é mais um exemplo significativo. Construído em 1892 como residência de verão de Antônio Jannuzzi, o edifício reflete o ecletismo em sua estrutura e decoração. Com dois pavimentos e fachadas ornamentadas por colunas clássicas, o palácio se destaca pelas escadarias de mármore que conduzem aos salões principais e pelo jardim inglês que cerca a construção. Esse jardim, contemporâneo à época de sua construção, combina romantismo e erudição em sua composição, sendo um dos elementos que enriquecem a paisagem histórica de Petrópolis.

**Figura 20:** Palácio do Itaboraí, 2023.



Fonte: Fiocruz, s.d.

Outro marco do ecletismo na cidade é o Museu Palácio Rio Negro (FIG.21), cuja influência francesa é perceptível na simetria da fachada principal. A entrada do palácio é adornada por uma escadaria de mármore de Carrara, acompanhada por balaustradas e corrimões do mesmo material. O piso da sacada frontal é decorado com ladrilhos hidráulicos, enquanto a fachada exhibe portas de madeira maciça com caixilhos de vidro jateado e um brasão centralizado, símbolo da República Federativa do Brasil. No interior, o Salão Nobre se destaca pelas varandas ornamentadas e pelos detalhes que remetem ao ecletismo europeu, como as colunas e capitéis dóricos e coríntios.

A presença de elementos arquitetônicos importados na construção desses edifícios, como mármore italiano, ferro alemão e cristais belgas, assim como a presença de pinturas murais realizadas por artistas de predominância europeia a serem referidos no texto, reforça o diálogo entre Petrópolis e as tendências internacionais do período. Essa integração de recursos locais e estrangeiros não apenas consolidou o ecletismo como o estilo predominante da cidade, mas também refletiu as aspirações da elite brasileira de alinhamento com os padrões europeus de modernidade e sofisticação.

Petrópolis, com suas edificações ecléticas, transcende sua função de refúgio da nobreza e elite do século XIX, tornando-se um espaço de memória e preservação histórica. A cidade oferece um testemunho vívido da confluência entre tradição e inovação, destacando a importância do ecletismo como uma linguagem arquitetônica que soube capturar o espírito de sua época e moldar a identidade cultural e patrimonial do Brasil.

**Figura 21:** Palácio Rio Negro, 2023.



Fonte: Instituto Brasileiro de Museus, s.d.

## 2.4. Influência no Palácio Rio Negro

O Palácio Rio Negro, atualmente Museu Palácio Rio Negro, é um exemplo notável da arquitetura eclética brasileira, refletindo as influências estilísticas europeias que marcaram as edificações da transição do século XIX para o XX. Sua construção, rica em detalhes decorativos e estruturais, evidencia a busca por um estilo que unisse sofisticação, modernidade e representatividade social, características próprias do ecletismo. A composição estilística do edifício dialoga com os padrões arquitetônicos franceses, observados na simetria da fachada principal e na elegância de seus elementos decorativos.

A fachada do Palácio Rio Negro apresenta um conjunto arquitetônico harmônico, caracterizado pelo uso de elementos ornamentais que remetem aos estilos clássico e renascentista. Destacam-se as colunas e capitéis dóricos e coríntios, que sustentam as varandas e emolduram as janelas, reforçando a imponência e simetria da construção. O coroamento do edifício, na área central, exibe um brasão da República Federativa do Brasil, simbolizando o poder político e a importância histórica do local. As portas de entrada, feitas em madeira maciça, possuem folhas almofadadas e caixilhos com vidros jateados que apresentam a monograma do Barão do Rio Negro, primeiro proprietário do palácio. Janelas com vergas, sobrevergas e cornijas completam a composição arquitetônica da fachada, enquanto o piso da sacada frontal, em ladrilhos hidráulicos, confere um toque de funcionalidade alinhado à estética.

No interior, a riqueza ornamental continua a se destacar, refletindo o refinamento e o prestígio social da época. A escadaria principal, feita de mármore de Carrara, é ladeada por balaustradas no mesmo material, conectando harmonicamente os pavimentos. No primeiro pavimento, o Salão Nobre é um dos espaços de maior impacto visual, apresentando varandas laterais ornamentadas que oferecem vistas para o entorno. A decoração interna inclui pinturas murais em forros e paredes, com detalhes que simulam materiais nobres, como madeira de lei, e adornos que remetem à leveza e sofisticação características do ecletismo. Motivos antropomorfos e fitomorfos aparecem em cimalhas e guirlandas, enriquecendo ainda mais a ornamentação.

Além dos elementos decorativos, o Palácio Rio Negro incorpora influências internacionais também em seus materiais construtivos. Mármorees italianos, vidros belgas e estuques de alta qualidade reforçam a conexão entre o edifício e as correntes artísticas europeias. Esses materiais,

aliados ao trabalho de artífices locais e estrangeiros, resultaram em um espaço que transcende sua função original, tornando-se um símbolo arquitetônico e cultural da cidade de Petrópolis.

O estudo estilístico do Palácio Rio Negro revela, portanto, a profundidade e o alcance das influências ecléticas na arquitetura brasileira. Cada detalhe de sua construção e ornamentação reflete o desejo de integrar tradição e inovação, simbolizando o poder e a modernidade que o Brasil buscava projetar no início do século XX (FIG.22). Hoje, como Museu Palácio Rio Negro, a edificação continua a ser um testemunho vivo dessa confluência estilística, preservando um legado que celebra tanto o patrimônio arquitetônico quanto a história cultural do país.

**Figura 22:** Fotografia de Omar Gallo no Jornal Correio da Manhã, 1967 - Palácio Rio Negro



**Fonte:** Acervo arquivo nacional Publicação: *Brasile e gli italiani*

## **2.5 Cronologia do Palácio Rio Negro**

**1889** – Manoel Gomes de Carvalho, o Barão do Rio Negro, adquire os prazos de terra números 160 e 161, localizados na atual Avenida Koeler, nº 255, onde é projetado e edificado o Palácio de verão pelo sócio Antônio Jannuzzi.

**1894** – A família do Barão do Rio Negro se muda para Paris, desocupando o palacete.

**1896** – O Governo do Estado do Rio de Janeiro compra o palacete, que se torna sede do governo executivo estadual.

**1903** – O Palácio Rio Negro é designado como residência de verão do presidente da República durante o exercício de seu mandato.

**1913** – O Palácio Rio Negro recebe a cerimônia de casamento do então presidente Hermes da Fonseca com Nair de Teffé.

**1940** – Durante sua hospedagem no palácio, o presidente Getúlio Vargas, inspirado por Alcindo Sodré, d  início ao projeto do Museu Imperial de Petrópolis, que seria inaugurado três anos depois.

**1964** – A Avenida Koeler, onde está localizado o palácio,   inscrita no Livro do Tombo Arqueológico, Etnográfico e Paisagístico.

**1975** – O conjunto arquitetônico do Palácio Rio Negro passa a ser administrado pelo Exército Brasileiro, tornando-se sede da Primeira Brigada de Infantaria Motorizada.

**1992** – O Governo do Estado do Rio de Janeiro retoma a guarda do Palácio Rio Negro e cede à Prefeitura Municipal de Petrópolis, que o designa como um Centro Cultural.

**1996** – O Palácio Rio Negro completa 100 anos como prédio público e retoma sua fun o de residência presidencial temporária, sendo utilizado pelo então presidente Fernando Henrique Cardoso.

**2005** – O Palácio Rio Negro retorna   administra o da União Federal, ficando sob a responsabilidade do Departamento de Museus do IPHAN (Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional).

**2007** – O Palácio Rio Negro passa a ser vinculado e administrado pelo Museu da República, reforçando seu papel como patrimônio cultural e histórico.

### 3 A PINTURA MURAL ARTÍSTICA: MANIFESTAÇÕES E INFLUÊNCIAS

A pintura mural é uma técnica pictórica e uma das formas mais antigas e significativas de expressão artística, com registros que remontam a cerca de 30 mil anos no período Paleolítico. As pinturas rupestres, encontradas em cavernas como as de *Lascaux*, na França, e Altamira, na Espanha, representavam animais e cenas de caça com propósitos ritualísticos e simbólicos, destacando a tentativa humana de compreender e interagir com o ambiente ao seu redor. Por volta de 5 mil anos atrás, a pintura mural se consolidou em civilizações avançadas como as da Mesopotâmia e do Egito. Nessas culturas, as pinturas murais adornavam palácios, templos e tumbas, servindo como registros históricos e ferramentas para perpetuar a memória de figuras de poder. No Egito, as pinturas murais eram caracterizadas por formas planas, rígidas e angulares, com perspectiva unilateral e pouca profundidade, representando objetos e personagens de maneira estilizada. Nas culturas orientais, a profundidade era sugerida por fundos esfumados e dispersos, criando uma sensação de movimento por meio de formas curvas e linhas fluidas.

A partir do século VII a.C., na Antiguidade Clássica, os gregos introduziram avanços significativos na pintura mural, desenvolvendo técnicas que buscavam representar a realidade de forma mais próxima ao que era observado. A ciência e a filosofia influenciaram diretamente a arte, despertando o interesse pela observação da natureza e pelas relações humanas. Embora poucas pinturas murais gregas tenham sobrevivido, os registros em vasos e utensílios domésticos evidenciam o estilo refinado da época. Uma das inovações marcantes foi a técnica do *escorço*, derivada do italiano *scorciare* (encurtar em tradução livre), que consiste na aplicação de leis de perspectiva para criar a ilusão de tridimensionalidade. Essa técnica foi amplamente explorada nas vilas de Pompeia, onde pinturas decorativas representavam cenas da vida cotidiana, paisagens campestres e molduras falsas. Os romanos expandiram as técnicas do classicismo, incorporando cenas teatrais, edíficas e imaginárias às pinturas murais. Além disso, dominaram o uso do afresco<sup>10</sup>, técnica que consistia em aplicar tintas sobre argamassa fresca, permitindo que os pigmentos se

---

<sup>10</sup> As técnicas pictóricas classificam-se segundo o fundo em que são aplicadas, os solventes e aglutinantes. Pode-se destacar dentre as técnicas de pintura mural: o afresco, pintura feita com tinta diluída em água pura sobre reboco fresco, quando seca se fixa ao fundo. Foi utilizada desde 1300, em especial para pintar paredes e tetos no período Barroco. A pintura a seco: tinta a base de água aplicada em parede seca; esta técnica possui menor aderência e resistência aos agentes atmosféricos. A pintura a óleo, usada a partir do século XV, em retábulos; em geral sobre madeiras, depois telas, papel, cobre, reboco seco e na pintura mural. Os pigmentos eram diluídos em óleos voláteis, aglutinados com óleos de linhaças, papoulas, de noz. Sendo aplicado para cobrir em camadas e dar transparência a obra. Pintura de técnica mista: é a combinação de têmperas (mescla de tintas e aglutinantes) e óleos. As tintas modernas são empregadas resinas sintéticas como aglutinantes (KOCH, 2004, p.196).

integrassem à superfície de forma duradoura. As pinturas murais romanas, com sua riqueza de temas e estilos, tornaram-se símbolos de cultura e sofisticação.

Durante a Idade Média, entre os séculos V e XV, as pinturas murais adotaram características influenciadas pela espiritualidade e religião cristã. No período românico (séculos XI ao XIII), as obras murais eram bidimensionais, com paletas terrosas e composições simples. As figuras humanas e os elementos naturais eram representados de forma estilizada, como símbolos mais do que representações realistas. A técnica da sinópia, que usava pigmento vermelho-terroso como desenho preparatório, tornou-se amplamente utilizada, sendo posteriormente adaptada ao *graffito* italiano, método que consistia no contorno detalhado antes da aplicação final das cores.

Com o Renascimento nos séculos XV e XVI, a pintura mural alcançou um novo patamar técnico e estético. Inspirados pelas artes clássicas, artistas como Michelangelo e Rafael desenvolveram composições monumentais que combinavam realismo, proporção e perspectiva. As obras renascentistas introduziram uma abordagem científica à arte, com o uso do ponto de fuga e do *chiaroscuro* para criar profundidade e volume, exemplificados pelos afrescos da Capela Sistina, que representam figuras anatômicas detalhadas e movimento dinâmico.

Nos séculos XVII e XVIII, os períodos Barroco e Rococó marcaram a pintura mural com ornamentação dramática e decorativa. O Barroco se destacou pela dramaticidade, contrastes de luz e sombra e composições grandiosas, enquanto o Rococó trouxe leveza, cores pastéis e motivos delicados como flores e figuras mitológicas, presentes em palácios e igrejas europeias.

No século XIX, com o surgimento do Ecletismo, a pintura mural continuou relevante, especialmente em edifícios públicos e residências de elite. Inspirado por estilos históricos, o Ecletismo adaptou elementos clássicos e modernos, como no caso do Museu Palácio Rio Negro, no Brasil. Suas pinturas murais refletem influências do Neoclássico e do Barroco, com motivos antropomorfos e fitomorfos em cimalhas e guirlandas.

No século XX, com o surgimento das vanguardas modernistas, a pintura mural passou a incorporar novas linguagens e experimentações formais. Movimentos como o Cubismo e o Surrealismo influenciaram profundamente essa prática artística, introduzindo abordagens abstratas, simbólicas e subjetivas à arte mural, rompendo com as representações tradicionais e inaugurando novos diálogos entre arte e espaço arquitetônico.

### 3.1. A Pintura Mural no Brasil

A pintura mural no Brasil se desenvolveu a partir de um contexto de influências europeias, mas foi moldada pelas particularidades locais, refletindo os ciclos econômicos, culturais e sociais do país. Desde os primórdios, quando as primeiras cidades foram fundadas no período colonial, a pintura mural desempenhou um papel importante, ainda que em menor escala, principalmente em edificações religiosas, como igrejas e capelas. Entretanto, muitos desses registros foram perdidos devido à precariedade dos materiais empregados e à falta de preservação.

Com a chegada da corte portuguesa em 1808, o cenário artístico brasileiro mudou drasticamente. A transferência da família real trouxe não apenas uma elite interessada em arte, mas também a necessidade de adaptar a colônia a novos padrões culturais. Nesse período, D. João VI convidou a Missão Artística Francesa, que chegou ao Brasil em 1816, liderado por Joachim Lebreton (1760-1819), composta por artistas e artífices conhecidos também como Colônia Lebreton. Esse grupo introduziu o estilo neoclássico, que revolucionou as artes no Rio de Janeiro, influenciando não apenas a arquitetura, mas também as técnicas de pintura decorativa e mural. Em 1816, com a criação da Escola Real de Ciências, Artes e Ofícios, que mais tarde se transformaria na Academia Imperial de Belas Artes, foi um marco que institucionalizou o ensino artístico no Brasil, trazendo repertórios decorativos europeus, era profundamente influenciada pelo classicismo europeu, com um repertório que incluía guirlandas de flores, faixas em forma grega, figuras mitológicas, desenhos delicados, e ornamentos numa tentativa de reviver o espírito renascentista.

No período imperial, a pintura mural se tornou um elemento indispensável nas edificações mais nobres. Palácios, residências de elite, igrejas e teatros passaram a ser adornados com murais que seguiam o padrão europeu, refletindo o desejo da sociedade brasileira de se alinhar às tendências culturais internacionais. Esse movimento foi intensificado pela chegada de artistas e artífices estrangeiros, que migraram para o Brasil entre meados do século XIX e o início do século XX.

Com o advento da economia cafeeira e o enriquecimento da elite agrária na segunda metade do século XIX, a pintura mural ganhou destaque como símbolo de status e refinamento. Residências, palacetes e edifícios públicos foram decorados com murais que representavam cenas campestres, mitológicas e cotidianas.

Petrópolis, em particular, tornou-se um polo de produção artística durante o período imperial e republicano. Como refúgio de verão da família imperial, a cidade atraiu arquitetos, pintores e artesãos, cujas obras ainda adornam muitos de seus edifícios históricos. A pintura mural em Petrópolis reflete a coexistência de estilos arquitetônicos como o neoclássico, o germânico e o eclético, muitas vezes combinados em uma mesma edificação. Essa integração é evidente em monumentos como o Museu Palácio Rio Negro, Câmara Municipal, Casa de Petrópolis dentre outras, onde murais decorativos exibem guirlandas, cimalthas e temas naturalistas que remetem às tradições europeias, mas adaptados às características locais.

Na transição para o século XX, a pintura mural brasileira começou a absorver influências de novos movimentos artísticos, como o *Art Nouveau* e, posteriormente, o modernismo. Enquanto o *Art Nouveau* trouxe linhas sinuosas e motivos inspirados na natureza, o modernismo introduziu uma abordagem mais abstrata e inovadora. Mesmo assim, os estilos neoclássico e eclético permaneceram predominantes em muitos edifícios até as primeiras décadas do século XX, especialmente nas construções urbanas financiadas pela elite cafeeira e pela burguesia industrial.

O legado da pintura mural no Brasil não se limita a um estilo específico; ele abrange uma rica diversidade de influências que evoluíram ao longo dos séculos. Hoje, as pinturas murais remanescentes são importantes registros históricos e artísticos, representando o diálogo entre tradição e modernidade, e entre culturas europeias e locais. A preservação desses murais é essencial para a compreensão das mudanças estéticas e culturais que moldaram o Brasil, evidenciando como a arte pode ser um reflexo documental poderoso de sua época e contexto.

[...] estudar exclusiva ou preponderantemente fontes visuais corre sempre o risco de alimentar uma “História Iconográfica”, de fôlego curto e de interesse inicialmente documental. Não são, pois, documentos os objetos da pesquisa, mas instrumentos dela: o objeto é sempre a sociedade” (MENEZES *apud*. MENEGUELLO, 2003, p.12).

A pintura mural no Brasil sempre esteve presente em monumentos e edificações, refletindo as transformações culturais e sociais do país ao longo dos séculos. Contudo, os registros dessa técnica artística e decorativa são escassos nas cidades mais antigas, como apontado por Caldas (2008), devido às perdas decorrentes do tempo e da falta de preservação.

Com a Missão Francesa, foi também introduzido o ensino sistemático de arte, algo que, ironicamente, não era plenamente desenvolvido na metrópole portuguesa, mas já era um marco na Europa desde o século XVII. A criação da Escola Real de Ciências, Artes e Ofícios, posteriormente

transformada na Academia Imperial de Belas Artes trouxe essas influências europeias que permaneceram marcantes durante o período imperial e se intensificaram com as migrações de artistas estrangeiros ao Brasil na segunda metade do século XIX.

A partir da segunda metade do século XIX, com a expansão da economia cafeeira e a crescente riqueza da elite agrária, a pintura mural no Brasil ganhou sofisticação. Essa evolução estava atrelada à chegada de arquitetos, pintores e decoradores europeus, particularmente portugueses, franceses, italianos e alemães que trouxeram consigo as tendências artísticas do Neoclassicismo e do Ecletismo. Esses estilos dominaram não apenas as grandes cidades, como o Rio de Janeiro e São Paulo, mas também cidades do interior fluminense, onde o café impulsionava o desenvolvimento urbano.

Em Petrópolis, a partir de meados do século XIX, a presença da família imperial impulsionou a construção de edificações com características neocoloniais, germânicas e ecléticas, além de modelos neoclássicos que refletiam a influência da Escola de Belas Artes. Essas edificações, muitas vezes adornadas por pinturas murais, tornaram-se símbolos do período imperial e do segundo reinado, quando o município fluminense desempenhou um papel central como refúgio da elite política e econômica.

A cidade de Petrópolis abrigou uma grande concentração de artistas, pintores, fotógrafos e artífices europeus durante os períodos imperial e republicano. Embora muitos desses artistas permaneçam anônimos, suas obras continuam a representar um legado artístico significativo. A forte influência europeia, tanto nas técnicas quanto nos estilos, moldou as características da pintura mural em Petrópolis e em outras regiões do Brasil. A integração entre arte e arquitetura foi particularmente evidente nas construções ecléticas, que combinavam tradição europeia com um espírito de inovação adaptado às condições locais.

“...os membros da classe senhorial fluminense representaram os agentes consumidores que absorveram prontamente a oferta mercatória disponível, para atender às suas novas necessidades residenciais. Este fato vem a comprovar, portanto, como a pintura decorativa foi incorporada ao sistema de consumo de valores, identidades, práticas sociais e estilos de vida compartilhados pela classe senhorial, da qual faziam parte o imperador, os comerciantes de grosso trato e os grandes proprietários rurais escravistas. Uma clientela, sem sombra de dúvidas, situada no topo da hierarquia social do Império”(TOREM, 2024, p.122).

Nesse contexto, a pintura mural transcendeu o caráter meramente decorativo, tornando-se um veículo de comunicação cultural e simbólica. A interação entre a arquitetura monumental e as artes pictóricas ajudou a consolidar o papel do Brasil como um território de fusão cultural, onde influências neoclássicas, ecléticas e locais coexistiam, criando um patrimônio único que continua a ser estudado e preservado. A pintura mural decorativa e artística se insere em um contexto de valorização estética e simbólica dos espaços, sendo um reflexo dos gostos e aspirações das elites que as encomendavam. No Brasil, essa tradição teve grande expressão durante o período eclético, quando os edifícios passaram a incorporar uma fusão de estilos ornamentais, fruto da influência de diferentes correntes artísticas europeias.

As pinturas murais decorativas eram executadas com o uso de materiais como estêncil, régua, moldes e, possivelmente, baseavam-se em modelos de pinturas artísticas veiculados em catálogos impressos. Esses trabalhos conferiam aos interiores um refinamento que buscava imitar madeiras nobres, trompe-l'oeil e relevos. Grande parte dessas composições retratava formas orgânicas, motivos florais, figuras mitológicas e elementos que exaltavam a opulência e a sofisticação associadas à burguesia e à aristocracia da época. Como descrito (TOREM, 2024), a pintura mural decorativa não apenas adornava os interiores, mas também funcionava como um elemento de distinção social, reforçando identidades e hierarquias dentro do período da Segunda Escravidão, especialmente no Vale do Paraíba cafeeiro.

Nesse cenário, Frederico Antônio Steckel se destacou como um dos principais pintores decoradores atuantes na capital mineira e no Rio de Janeiro. Steckel, alemão de origem, chegou ao Brasil em meados do século XIX<sup>11</sup> e desempenhou papel fundamental na ornamentação de importantes palácios e edifícios administrativos, como antigo Paço Imperial, a sede do Real

---

<sup>11</sup> “Segundo Ricardo Giannetti (2015, p. 102-103), adota-se o ano de 1834 como referência para o nascimento de Friedrich Anton Steckel (Frederico Antônio Steckel), na cidade de Dresden, capital da Saxônia, local de origem de sua família, filho de Guilherme Steckel e de D. Rosa Steckel. Notas sociais publicadas na imprensa da época indicam o dia 5 de março como possível data de seu nascimento. De acordo com Raul Tassini, Steckel teria se transferido para o Brasil em 1846, já diplomado pela Escola de Belas Artes de Berlim. No entanto, esses dados biográficos não são plenamente confirmados por fontes oficiais. O fato certo é que Steckel e seus familiares já estavam estabelecidos no Brasil em 1860, conforme registros nas colunas dos jornais que noticiavam a movimentação de chegada e saída de vapores no porto de Mangaratiba, RJ. Há registros seguros de sua atuação profissional, conforme publicações do *Almanak Laemmert*, onde, por exemplo, na edição de 1870 pg. 674, 1886 pg. 918-919, consta a referência: 'F. A. Steckel, Rua do Lavradio, 16', listado na seção 'Pintores scenographicos e de decoração'. Ao longo de sua carreira, manteve estabelecimentos em diversos endereços na cidade do Rio de Janeiro” - Frederico A. Steckel foi casado Porcina Maria da Conceição, teve descendentes e um enteado Bertholino dos Reis Machado (Pintor, Decorador). (GIANNETTI, 2015, p. 116).

Gabinete Português de Leitura, o castelo da ilha Fiscal<sup>12</sup>, Palácio do Itamaraty, todos no Rio de Janeiro, além do Palácio da Liberdade e em varias edificações do complexo liberdade na Capital de Minas Gerais e o Museu Palácio Rio Negro em Petrópolis, no qual receberam a pintura decorativa e ornamentação em relevo do artista.

Steckel mantinha uma vida cultural movimentada no Rio de Janeiro, com grande influência na sociedade da época. A arte decorativa e a pintura foram suas principais especialidades profissionais ao longo de três décadas, período em que manteve uma loja de materiais para ornamentação, uma galeria de arte e uma casa de leilões com expressivas coleções de obras europeias, localizada na Rua do Lavradio, nº 16<sup>13</sup>.

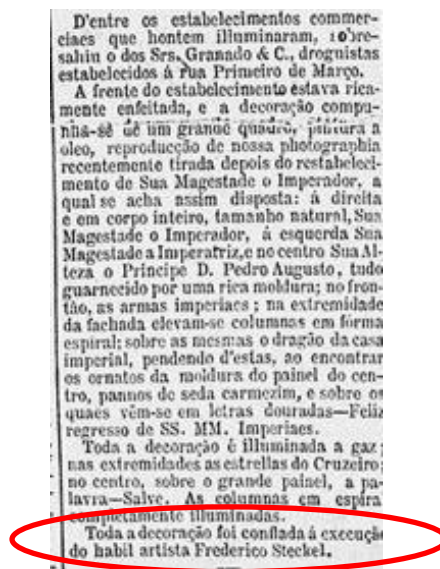
A importância dos trabalhos realizados no Rio de Janeiro lhe valeu a Comenda da Ordem da Rosa, conferida por D. Pedro II. Dentre os trabalhos se pode destacar a homenagem da Pharmacia Drogaria Granado, ao “feliz regresso” do casal imperial ao Brasil, em 22 de agosto de 1888 (Gazeta de Noticias, 23 de agosto de 1888, primeira coluna) (FIG.23), foi encomendado ao artista alemão Frederico Steckel, um quadro a óleo ( FIG. 24) retratando dom Pedro II (1825 - 1891) e a imperatriz Teresa Cristina (1822 - 1889), com o neto primogênito, Pedro Augusto de Saxe-Coburgo e Bragança (1866 - 1934) sendo registrado pelo fotografo Marc Ferrez para Farmácia e Drogaria Granado em 1888, Rio de Janeiro.

---

<sup>12</sup> Giannetti, Ricardo. Frederico Steckel. Disponível em: [http://www.dezenovevinte.net/bios/bio\\_steckel.htm](http://www.dezenovevinte.net/bios/bio_steckel.htm). Acesso em: maio de 2005.

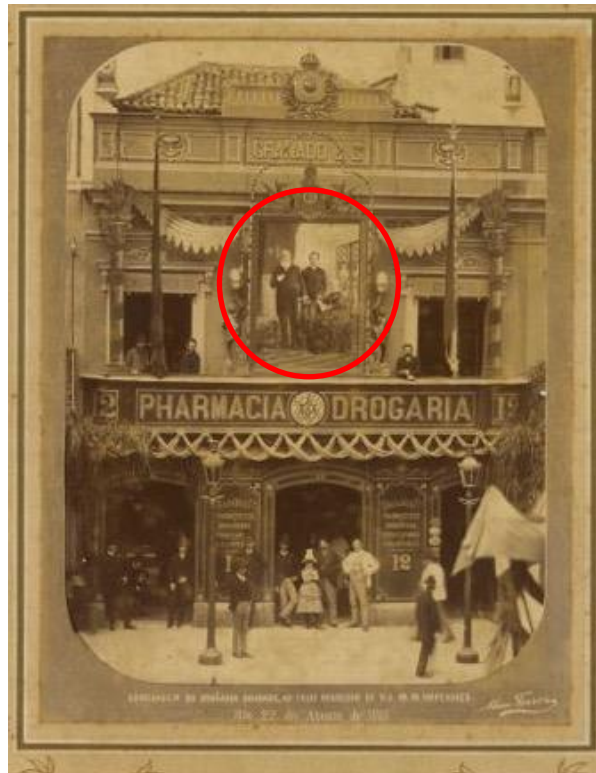
<sup>13</sup> Segundo o Diário Oficial do Rio de Janeiro, fica formalizado contrato da sociedade denominada Frederico Antonio Steckel & C. em 1870, junto ao Tribunal do Comercio, tendo como sócio Helgo Neustadt; constituindo objeto social a atuação no ramo de comércio de pinturas; sede à rua do Lavradio n. 16; capital social de 4:276\$140 (DIARIO DO RIO DE JANEIRO, p. 2, 8 jun. 1870). Na edição Laemmert, 1875, pg. 925, as indicações Frederico Antônio Steckel & irmão, r. do Lavradio 16 e Guilherme Steckel irmão de Steckel também era pintor decorador na r. Evaristo Veiga 52. Steckel teve endereços comerciais e residencial na r. do Lavradio nº15 e nº22.

Figura 23: Em destaque na Gazeta de Notícias, 23 de agosto de 1888.



Fonte: BN digital, Gazeta de notícias, memoria.bn.gov.br, s/d.

Figura 24: Em destaque pintura de Frederico Steckel em homenagem ao regresso da Família imperial, fotografia de Marc Ferrez para Pharmacia Drogaria Granado and Ca, 1888. Rio de Janeiro.



Fonte: brasilianafotografica.bn.gov.br, s/d

Frederico Steckel, foi um dos mais importantes pintores decoradores atuantes no Brasil durante o final do século XIX e início do século XX. Ainda jovem, quando chegou às terras brasileiras, estabeleceu-se por mais de três décadas como um dos principais nomes na execução de pintura mural decorativa artística e ornamentação arquitetônica, suas especialidades. Sua atuação foi especialmente notável em Belo Horizonte, onde participou da decoração de edifícios públicos de grande relevância histórica, consolidando-se como um referencial na arte decorativa do período eclético.

Steckel se destacou por sua capacidade de integrar diferentes técnicas decorativas, como pintura em *trompe-l'oeil*, douramento e estuques, seguindo os padrões da ornamentação europeia da época. Suas obras eram caracterizadas por uma riqueza visual e um refinamento que atendia às demandas das elites e do governo republicano.

A chegada de Steckel em Belo Horizonte ocorreu em um momento crucial para a capital mineira, que estava sendo planejada e edificada para se tornar o centro político do estado. Ele foi convidado pelo engenheiro-chefe Francisco Bicalho para assumir a execução de pinturas murais e decoração de interiores de importantes edifícios governamentais. Como destaca Giannetti (2024):

A presença de Frederico Steckel em Belo Horizonte é devida, diretamente, ao convite oficial formulado pelo engenheiro-chefe Francisco Bicalho. Encontram-se datados de janeiro de 1896 os entendimentos iniciais no sentido de pôr em curso a execução das obras de acabamento nas principais edificações da futura capital [...] as partes celebram os termos do contrato para a realização do trabalho de ornamentação, decoração, pintura interna e externa dos edifícios do Palácio Presidencial e das três secretarias de Estado (do Interior, das Finanças e da Agricultura), localizados na Praça da Liberdade (GIANNETTI, 2024, p. 162).

Ao longo de sua permanência na nova capital mineira, Steckel foi responsável por pinturas decorativas que incluíam painéis alegóricos, ornamentações florais e composições de grande impacto visual, promovendo um ambiente de sofisticação nos prédios do governo. Seus trabalhos no Palácio da Liberdade consistiram na pintura de tetos e paredes dos torreões, do vestíbulo e das salas laterais, além dos três tetos do peristilo, conforme destaca Giannetti:

“Inaugurada a capital, em 12 de dezembro de 1897, o pintor-decorador decidiu por sua permanência na cidade, dando prosseguimento ao seu trabalho qualificado. [...] Em 1901, Steckel executou pintura dos tetos e paredes dos torreões e paredes do vestíbulo e salas laterais e dos três tetos do peristilo, no andar térreo do Palácio Presidencial” (GIANNETTI, 2024, p. 165).

Além de Belo Horizonte, Steckel teve uma influente atuação no Rio de Janeiro e em Petrópolis, sendo atribuídas a ele as decorações no Palácio Rio Negro, um dos mais importantes exemplares da arquitetura eclética no Brasil. Sua habilidade em trabalhar com diversas técnicas decorativas e sua capacidade de liderar equipes de artesãos fizeram com que sua produção se tornasse um marco na pintura mural decorativa no Brasil.

A atuação de Steckel reflete o processo de modernização urbana do Brasil na transição entre o Império e a República, quando a incorporação de influências europeias na decoração dos edifícios buscava reafirmar a identidade e sofisticação do país. Seu trabalho continua sendo um dos principais referenciais da arte decorativa no Brasil, ressaltando a importância da preservação desse legado histórico e artístico.

Sua técnica refinada e influência europeia o tornaram um dos nomes mais relevantes no cenário da decoração mural brasileira da época.

A pintura mural artística, por outro lado, apresentava uma abordagem mais autoral, com pinceladas únicas que compunham cenas bucólicas, paisagens e motivos clássicos, frequentemente adornados com cartelas, molduras e elementos inspirados no academicismo europeu. Esse tipo de pintura era comum em salões nobres e salas de jantar, em que representava cenas idílicas, jardins e cupidos representados no salão nobre do Museu Palácio Rio Negro. Torem (2024) enfatiza que a visualidade das pinturas artísticas decorativas do período refletia o desejo da elite rural cafeeira de projetar status e sofisticação, inspirando-se nas decorações palacianas da Corte. As ornamentações murais e os afrescos aplicados em palácios e fazendas do período eclético simbolizavam não apenas um refinamento estético, mas também um discurso visual de poder e status, reafirmando a posição social de seus comitentes.

A inserção de pintores decoradores estrangeiros no Brasil contribuiu significativamente para a difusão dessas práticas decorativas. Dentre eles, destacam-se Frederico Antônio Steckel, já mencionado, Emil Bauch (1823 – 1890), nascido em Hamburgo, um dos principais pintores decoradores do Palácio do Catete, sede do Museu da República. Destaca-se também o alemão Johann Georg Grimm (1849–1887), formado pela *Antikeklasse* da Academia de Belas Artes em 1868, que embarcou para o Rio de Janeiro em 1878. Grimm manteve contato com o comerciante e decorador Steckel, então estabelecido na Rua do Lavradio, nº 16, com quem trabalhou pelo menos até o ano de 1882. Nesse período, viajou pelo interior do estado do Rio de Janeiro, passando por Petrópolis, Valença e também pelo estado de Minas Gerais. Segundo Peixoto (1989, p. 172), pintou

telas de paisagens, painéis e pinturas decorativas em igrejas e fazendas. Foi professor na Academia Imperial de Belas Artes, onde conquistou notoriedade, “sendo considerado um dos principais marcos na história da arte brasileira, a partir da inovação do método de ensino que o notabilizou” (PEIXOTO, 1989, p. 172). Criador do Grupo Grimm, em Niterói (RJ), formou diversos artistas e pintores/decoradores importantes do período.

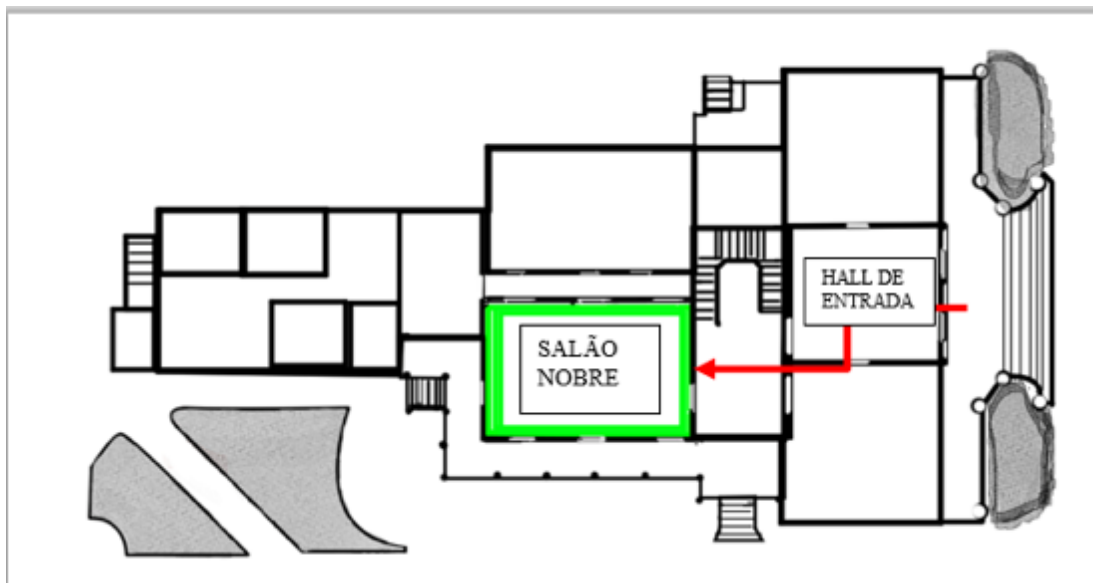
Thomas Georg Driendl (1849–1916), importante pintor decorador alemão e amigo de Grimm, trabalhou com ele no Liceu Literário Português. Outro nome de destaque é o do pintor espanhol José Maria Villaronga y Planella (1819–1894), que soube adaptar os estilos decorativos europeus aos gostos e às necessidades da aristocracia rural e urbana brasileira. Villalonga, por exemplo, foi responsável por um vasto conjunto de pinturas murais nas fazendas cafeeiras do Vale do Paraíba, utilizando-se de *trompe-l'oeil*, paisagens ilusionistas e elementos arquitetônicos pintados para criar um efeito cenográfico de sofisticação e requinte (TOREM, 2024). Foi um importante pintor que influenciou a pintura decorativa no Brasil e um grande geração de pintores.

O Museu Palácio Rio Negro, por exemplo, tem sido palco de projetos de restauração que resgatam a vivacidade dos tons e a riqueza dos detalhes dessas pinturas, reafirmando seu valor como testemunhos da história e memória de artistas da arte decorativa no Brasil. A restauração e conservação dessas obras artísticas e seu estudo aprofundado tem revelado camadas ocultas de decoração, anteriormente encobertas por repinturas ou intervenções posteriores, destacando a importância de preservar e estudar essas manifestações artísticas como parte do patrimônio histórico nacional.

### **3.2. O Salão Nobre do Café**

Localizada na ala direita (FIG.25) do primeiro pavimento onde se destacam os principais recintos destinados à convivência social do palácio, o ecletismo dos demais ambientes reflete em suas decorações com influência de outros estilos.

**Figura 25:** Percurso de entrada para o salão nobre, objeto de estudo



Fonte: Acervo pessoal, 2024.

A pintura mural decorativa do Salão Nobre do Palácio Rio Negro, revelado após cuidadoso processo de restauração, destaca-se pela sua imponência, suntuosidade e sobriedade. Os tons terrosos dominantes conferem elegância à composição, enquanto os elementos decorativos imitam madeiramento e fingidos arquitetônicos, como pilastras e molduras simétricas, cobrindo harmoniosamente todas as superfícies das paredes. Essa pintura, de estilo eclético e inspirada nas tradições clássicas do Renascimento europeu, apresenta um programa pictórico decorativo acadêmico, caracterizado pela simetria rigorosa e pela atenção aos detalhes, sem deixar nenhum espaço vazio.

A prática da pintura mural é uma manifestação artística de longa tradição, presente desde os primórdios das civilizações até os dias atuais. No Brasil, essa arte experimentou um auge entre o final do século XIX e início do século XX, acompanhando o crescimento urbano e as mudanças culturais da época. Pinturas murais decorativas eram frequentemente encomendadas pelo poder público, pela Igreja e por famílias abastadas, que buscavam ostentar refinamento e modernidade em seus edifícios. Esses murais não apenas embelezavam os espaços, mas também os adaptavam às funções e usos dos novos tempos, sendo frequentemente readequados ou ornamentados ao gosto de seus proprietários. As adaptações incorporavam tanto as tendências internacionais quanto as especificidades culturais e os materiais disponíveis localmente.

No caso específico do Salão Nobre do Museu Palácio Rio Negro, as pinturas murais foram executadas sobre diferentes superfícies, como alvenaria, argamassa de cal e areia, madeiramento e forros de estuque. Essa diversidade de técnicas e materiais reflete a riqueza e a complexidade do programa decorativo do espaço. Como bem integrado à arquitetura, a pintura mural do salão não se limita à ornamentação; ela dialoga com a função social do ambiente, criando uma identidade visual distinta para cada área. Tradicionalmente, o salão nobre era utilizado como espaço para jantares, festas, banquetes e reuniões. Por isso, as pinturas apresentam temáticas que refletem essa função: motivos masculinos, como o *fumoir* (espaço associado ao tabaco e à conversa masculina), e femininos, como o *boudoir*, que evocam rendas, sedas e elementos mais delicados, reforçando a dualidade de gênero e os papéis sociais da época.

A pintura mural do Salão Nobre (FIG.26) também é uma manifestação do estilo eclético, que marcou o período e mesclou influências clássicas do Renascimento com a estética do século XIX. As técnicas utilizadas, como o fingido arquitetônico, criam a ilusão de estruturas tridimensionais, com o devido estudo da luz ambiente da sala projetado nestas pinturas (FIG.27), enquanto os padrões decorativos seguem uma lógica acadêmica, própria das escolas de belas-artes e Liceus de Artes e Ofícios, que influenciavam os artistas e artífices da época. As pilastras pintadas e os painéis simétricos não apenas dividem visualmente o espaço, mas também conferem profundidade e movimento às paredes, criando um ambiente de monumentalidade e harmonia.

**Figura 26:** Foto expositiva no MPRN do Salão do Café - setembro de 1906



Fonte: Acervo MPRN.

**Figura 27:** Estudo de luz projetada.



Fonte: Acervo pessoal, 2025

Além de sua função estética, a pintura mural do Palácio Rio Negro possui um valor histórico inestimável. Ela documenta as mudanças culturais e artísticas que ocorreram no Brasil durante o final do século XIX e início do século XX, um período de transição marcado pela influência europeia e pela formação de uma identidade visual brasileira. Os murais do Salão Nobre refletem

o desejo da elite da época de se alinhar aos padrões internacionais de sofisticação, ao mesmo tempo em que dialogam com o contexto local e com as tradições arquitetônicas do país.

A restauração dessas pinturas (FIG.28) foi essencial para trazer à tona a riqueza histórica e artística do espaço, permitindo uma leitura mais completa de seu significado e de sua relação com o conjunto arquitetônico do Palácio Rio Negro.

**Figura 28:** Imagens do salão nobre antes, durante e depois da intervenção de restauro.



Fonte: Acervo Pessoal, 2024

Hoje, essas obras não apenas ornamentam as paredes do salão, mas também servem como um testemunho vivo da interação entre arte, cultura e arquitetura, consolidando o papel do Museu Palácio Rio Negro como um dos maiores patrimônios históricos e culturais do Brasil.

A pintura mural decorativa e artística é uma expressão que combina técnica e criatividade, sendo amplamente utilizada em edificações históricas para enriquecer a arquitetura com ornamentos visuais de grande impacto estético. A pintura mural decorativa é caracterizada pela execução de padrões precisos e repetitivos, muitas vezes realizados com o auxílio de ferramentas como estênceis, máscaras, régua retas e curvas francesas. Esses instrumentos permitem criar formas geométricas, curvas harmoniosas e encaixes perfeitos sem a necessidade de cálculos matemáticos complexos. A técnica utiliza gabaritos, moldes de materiais variados, como cartonado, para compor motivos decorativos que se prolongam e adornam forros, frisos e outras superfícies arquitetônicas, outro procedimento também empregue é a técnicas de *spolvero*, utilizando o pó de grafite para marcação dos moldes (FIG.29).

Figura 29: Detalhe em destaque da técnica de *spolvero* aplicada na pintura mural decorativa do MPRN.



Fonte: Acervo pessoal, 2025

Os elementos decorativos presentes na pintura mural decorativa frequentemente incluem formas orgânicas, como flores, frutos, ramos e ovículos, características típicas do período eclético. Também são comuns figuras mitológicas e outros temas simbólicos, que adicionam profundidade cultural às composições. Apesar de algumas pinturas decorativas serem feitas à mão livre, há uma busca por precisão e repetição que elimina traços pessoais evidentes, criando um efeito homogêneo

e estilisticamente integrado, como descrito por Caldas (2003). Outro aspecto marcante é a arte imitativa, que busca reproduzir texturas e materiais nobres, como madeiras, por meio de técnicas como o *trompe l'oeil*. Essa ilusão de relevo e tridimensionalidade enriquece o espaço, conferindo realismo e sofisticação às obras.

Essas pinturas costumam ser representadas em cartelas localizadas em paredes e tetos, exibindo paisagens bucólicas, jardins, lagos e cenas ao ar livre que frequentemente remetem à iconografia europeia. Essas paisagens são emolduradas por motivos decorativos, como figuras de Cupidos ou *putti*, vasos, flores e pássaros pendurados, especialmente em espaços sociais como salas de jantar. Essas representações criam um diálogo entre o ambiente interno e a natureza, promovendo uma sensação de harmonia e tranquilidade.

As cartelas podem também incluir retratos ou referências às civilizações clássicas, muitas vezes localizadas em cimalkas côncavas de forros como os retratos do MPRN ou em paredes emolduradas por guirlandas. Essas obras utilizam técnicas de perspectiva que criam uma ilusão de profundidade, enriquecendo o espaço com um efeito tridimensional. A proximidade com essas pinturas permite observar os detalhes minuciosos e a leveza das pinceladas, que deixam transparecer a habilidade artística envolvida na sua criação. Esses traços revelam o processo criativo e destacam a singularidade do trabalho autoral em oposição à padronização característica das pinturas decorativas.

As pinturas murais, sejam decorativas ou artísticas, desempenham um papel fundamental na composição dos espaços arquitetônicos, refletindo os valores estéticos e culturais de sua época. Durante o período eclético, essas técnicas foram amplamente utilizadas para ornamentar edifícios públicos e residências de elite, simbolizando status, refinamento e conexão com as tradições europeias. A combinação de elementos decorativos e artísticos nos murais não apenas embelezava os ambientes, mas também os contextualizava dentro de um repertório cultural mais amplo, que dialogava com a arquitetura e a função dos espaços.

Essas pinturas, ao integrar arte e arquitetura, conferem aos ambientes uma riqueza visual única, que vai além da mera ornamentação. Elas criam uma narrativa visual que comunica simbolismos, estilos e valores, tornando-se parte essencial do patrimônio histórico e cultural. Preservar e compreender essas obras é fundamental para a valorização de sua importância histórica, técnica e estética, garantindo que seu legado continue a inspirar e a dialogar com as gerações futuras.

### 3.2.1 Atribuição a Pintura do Salão Nobre

Em janeiro de 1897, quando Frederico Steckel e sua equipe de trabalho desembarcam finalmente na estação de Belo Horizonte, o antigo arraial estava transformado num fervilhante canteiro de obras. Responsável pela ornamentação de palácios e edifícios na sede do Império, o experimentado profissional se via agora diante de um novo desafio: interpretar, por meio de um repertório artístico renovado, as propostas estéticas da República emergente. Aos 63 anos de idade, estava em curso uma nova fase na carreira do pintor-decorador (GIANNETTI, 2015, 163).

Friedrich Anton Steckel, ou Frederico Antônio Steckel (FIG. 30), também deixou sua marca na cidade de Petrópolis, onde contribuiu para a ornamentação e pinturas decorativas do Palácio Rio Negro e de outros casarios e palácios. Embora nem todos os seus projetos tenham registros precisos, é evidente a notável qualidade técnica das obras que lhe são atribuídas, assim como seu espírito empreendedor, sua capacidade de liderança e sua influência na sociedade artística da época.

Steckel foi um mestre em sua arte, destacando-se também por sua generosidade no meio artístico, dentre os quais artistas trabalharam juntamente com ele na pintura decorativa mural de Palacetes como frequentavam seus estabelecimentos de arte.

**Figura 30:** Registro fotográfico do pintor Frederico Steckel por Ferrez/ Acervo de Fernando Argeu Murta.



Fonte: [brasilianafotografica.bn.gov.br/?tag=frederico-antonio-steckel](http://brasilianafotografica.bn.gov.br/?tag=frederico-antonio-steckel), s/d

Durante o processo de restauração do Salão Nobre do Museu Palácio Rio Negro, as conservadoras-restauradoras Poliana Reis e Luciana Lopes analisaram, por meio de um olhar sensível e técnico. Ao aprofundar essas investigações, Poliana Reis desenvolveu por meio de

pesquisas em nível de mestrado, que foram associadas ao levantamento bibliográfico, realização de entrevistas e posteriormente análise científicas de materiais.

Dentre as referências, está a pesquisa no acervo de obras raras da Biblioteca Pública de Estadual de Minas Gerais “Luiz de Bessa”, em destaque o livro de Raul Tassine<sup>14</sup> (1947, p. 137), que, com base em informações orais fornecidas pelas filhas de Steckel, Sr<sup>a</sup> Eugenia Speltz e Gení Speltz Murta, descreve: “*Foi dos mais fulgurantes espíritos de artista que a essas plagas aportou, o Comendador Frederico A. Steckel*”. O autor também relata que, ao se estabelecer em residência própria na Rua do Lavradio, nº 22, Steckel “*Ahi exerceu grande parte de sua carreira como artista decorador. Mestre Steckel deixou trabalhos nos Palácios do Catete, Guanabara, Rio Negro, em Petrópolis, na Quinta da Boa Vista, no Palácio do Itamaraty, entre outros*”.

Outra bibliografia publicada pelo IEPHA, o *Dicionário Biográfico de Construtores e Artistas de Belo Horizonte – 1894/1940*, é possível compreender a abrangência e atuação de seu trabalho artístico em Palácios e palacetes. No caso do Museu Palácio Rio Negro, Frederico Antônio Steckel atuou como artista decorador e provavelmente liderou uma equipe de artistas na execução dos trabalhos de pintura decorativa e estuques, o que reforça seu papel de grande relevância como um dos principais pintores decoradores de sua época.

Foi somente a partir da restauração do Salão Nobre que se tornou possível realizar análises mais aprofundadas sobre a técnica, os materiais empregados e os processos construtivos dessas pinturas decorativas. Esse trabalho também permitiu avaliar a grandiosidade da obra artística e, sobretudo, identificar a autoria das pinturas.

Sua relação com Belo Horizonte, para onde se mudou em 1897 a convite do engenheiro-chefe Francisco Bicalho, marcou um período de intensa produção artística. Steckel foi contratado pela comissão construtora da nova capital mineira para decorar importantes edifícios públicos. Trechos de correspondências entre Steckel e Bicalho mencionam seu armazém e seu ofício, evidenciando a importância de seu papel na decoração arquitetônica do período:

Estando informado de quem V.S não só se dedica e encarrega de pinturas e decorações de edifícios, como tem seus armazéns grande quantidade de amostras de ornamentação variadas para o mesmo fim, das quais naturalmente se terá de fazer grande aplicação em construções nesta capital, peço-lhe informar se deseja incumbir-se de tais serviços aqui e se pode mandar-me amostras do que tem nesse

---

<sup>14</sup> TASSINE, Raul: Natural de Belo Horizonte, nascido em 3 de julho de 1909, foi um artista plástico, poeta, odontólogo, farmacêutico, arqueólogo, museólogo e colecionador. Faleceu em 30 de setembro de 1992, na cidade de Betim. Disponível em: [https://pt.wikipedia.org/wiki/Raul\\_Tassini#Biografia](https://pt.wikipedia.org/wiki/Raul_Tassini#Biografia). Acesso: maio de 2024

gênero, acompanhando-as de preços detalhados para bem avaliar as vantagens do seu emprego.” (GIANNETTI, 2015:113)

Em Belo Horizonte, Steckel também se destacou, produzindo eventos culturais, com saraus e exposições no Palacete Steckel, à rua Guajajaras nº 176, que também era sede do *Club das Violetas*, a primeira associação recreativa da cidade. Suas lojas do Rio de Janeiro<sup>15</sup> e em Belo Horizonte, funcionavam como comercio (FIG.31) para venda de produtos artísticos de ornamentações diversas, funcionavam como vitrines para divulgar o trabalho de artistas, fortalecendo a cena cultural local.

**Figura 31:** Divulgação do Estabelecimento de Tintas e de pinturas de Steckel, em Belo Horizonte na rua Guajajaras 176 e nota de serviços em papel timbrado.

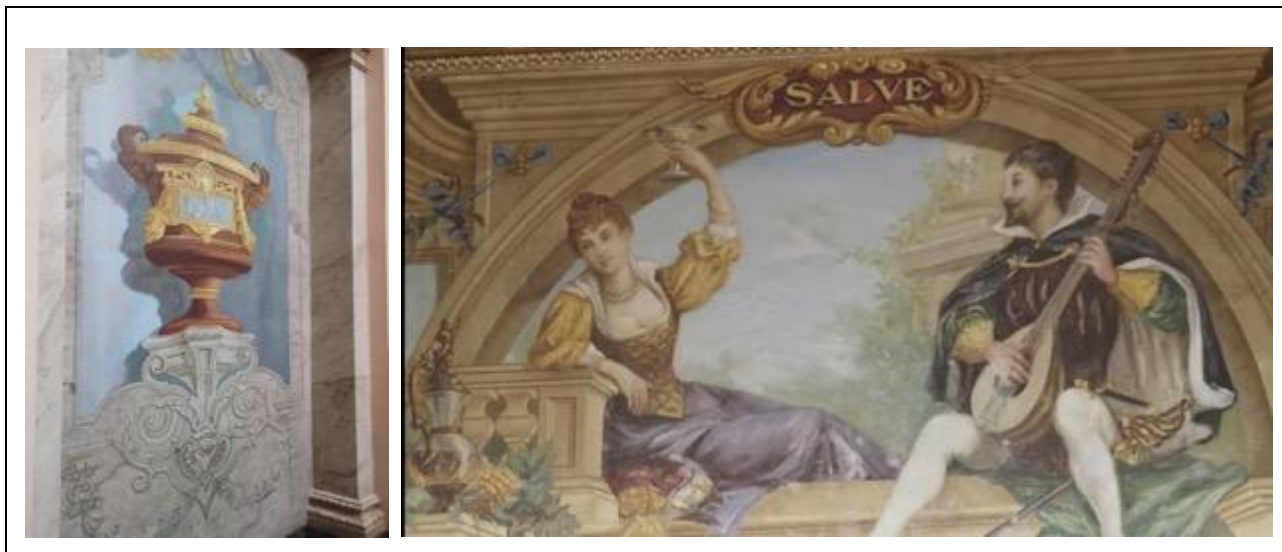


Fonte: Minas Gerais, p.4, 1900.

<sup>15</sup> Conforme Fig. 31, é possível ver as notas de serviços, em papel timbrado: Frederico Steckel pintor e decorador, Rua do Lavradio, 22. Notação ASS/2 ex:01. Arquivo Publico Mineiro, Belo Horizonte. No qual Steckel lista os materiais vendidos para o trabalho artístico em Belo Horizonte, dentre os quais: tinta de oxido de ferro, sombra, verniz de carvalho, dentre outros serviços para pintura artística. (GIANNETTI:2015,p.129)

Entre as obras mais importantes atribuídas a Steckel estão as do complexo arquitetônico da Praça da Liberdade, incluindo o Palácio da Liberdade (residência presidencial)<sup>16</sup> entre eles os edifícios que hoje abrigam o Museu das Minas e do Metal e o Memorial Vale. Steckel participou e coordenou as ornamentações de paredes, pórticos trompe l'oeil, forros e painéis alegóricos (FIG.32), empregando técnicas de estuque, pintura decorativa e figurativas. O conjunto de painéis alegóricos do “Salão de Jantar” do Palácio da Liberdade apresentam características similares as pinturas da sobreverga das portadas do “Salão Nobre” do Palácio Rio Negro - RJ.

**Figura 32:** Pintura Mural artística de Steckel de um vaso ornado, localizada no nicho da escadaria, ao lado pintura mural da sobreverga localizada no salão de Jantar, do Palácio da Liberdade, Belo Horizonte - MG.



Fonte: Acervo pessoal e frame do vídeo: “tour virtual - Palácio da Liberdade, IEPHA-MG”, 2024.

Um exemplo notável é a pintura *Alegoria da República* de 1898 (FIG.33) localizado na escadaria do Memorial da Vale, que representa o regime político recém-implantado no Brasil. A figura feminina sobre um carro alado, segurando uma palmeira e um medalhão com a inscrição em latim *Libertas quae sera tamen* (Liberdade ainda que tardia), simboliza a bandeira de Minas Gerais.

---

<sup>16</sup> São atribuídos a Frederico Steckel, as ornamentações e pinturas do salão de banquete, sendo quatro painéis alegóricos na sala de jantar intitulado *Salve, Labor, Fortuna* (cena de caça), *Spes* (cena de pesca), no qual possuem similaridades as pinturas da sobreverga da sala do salão nobre do Museu Palácio Rio Negro em Petrópolis- RJ. Pinturas ornamentais nos demais cômodos, pinturas decorativas na varanda e nos forros dos torreões laterais, dentre outros alegorias nas edificações.

Adornada com rocalhas em forma de “C” e folhas de acanto em relevo, a pintura apresenta técnicas de *trompe l’oeil* semelhantes à encontrada no Salão Nobre do Palácio Rio Negro.

**Figura 33:** Alegoria da República 1898, localizado na escadaria do Memorial da Vale.  
Detalhe do medalhão à direita.



Fonte: Fotografia de Frederico Banana, 2024.

Outro detalhe interessante é o uso de mascarões no estilo renascentista alemão representados na (fig.59), descobertos no forro do Palácio Rio Negro após a remoção de camadas de repintura. Esses elementos decorativos, que também aparecem na obra de Steckel em Belo Horizonte, sugerem uma espécie de assinatura artística do pintor, reforçando a hipótese de sua autoria. Os mascarões e as figuras alegóricas atribuídas a Steckel demonstram sua habilidade em combinar referências clássicas europeias com as demandas estéticas e simbólicas do Brasil republicano.

Além de Steckel, outros artistas renomados contribuíram para o cenário artístico de Belo Horizonte e outras cidades do Brasil. Nomes como Gustavo Dal’Ara, desenhista italiano, Antônio Diogo da Silva Parreiras, Francisco Tamietti, João Morandi e Francisco Agretti. Seu legado também é seguido por seu enteado Bertholino dos Reis Machado, que foi artista e decorador na

qual desempenhou, por muitos anos, a funções de colaborador nos trabalhos com Steckel (GIANNETTI, 2015, p.116). Reforçam a riqueza cultural do período. Esses artistas, com formação internacional, deixaram um legado que combina tradição europeia e inovação local, moldando o panorama artístico e arquitetônico da virada do século XIX para o XX.

A relevância de Steckel e de seus contemporâneos transcende o campo da decoração; eles desempenharam papéis centrais na construção de uma identidade cultural e artística no Brasil. A preservação e o estudo dessas obras são essenciais para compreender as interseções entre arte, arquitetura e história, destacando a importância de figuras como o deste artista na criação de espaços que ainda hoje simbolizam o patrimônio cultural brasileiro.

Após anos em Belo Horizonte, Steckel, idoso, ainda manteve o eixo Rio de Janeiro e Minas Gerais com lojas de ornamentos nas duas capitais. Mas, em 06 de janeiro de 1921, falece<sup>17</sup>. E deixa sua arte registrada até os dias de hoje em suas monumentais obras, algumas delas protegidas pelo tombamento desses patrimônios. Seu trabalho continua sendo um dos principais referenciais da arte decorativa no Brasil, ressaltando a importância da preservação desse legado histórico e artístico.

### **3.3 Padrão Compositivo do Salão Nobre**

Após a História da Arte, é a Antropologia, dentre as ciências humanas e sociais, que cedo descobre o valor cognitivo dos registros visuais. A utilização do desenho e, posteriormente, da fotografia, do filme e do vídeo, tornou-se fundamental para o registro e estudo das manifestações culturais. Como afirma Meneses:

Essa orientação se manifesta desde sua estruturação como uma disciplina científica e quase coincide com os inícios da fotografia (em 1840 o Muséum d'Histoire Naturelle, em Paris, a incorpora como técnica de registro). As vinculações do novo recurso com as ciências biológicas (Antropometria) e médicas são muito íntimas, assim como com a Geografia e as narrativas de viagens, que vão preocupar-se com a definição de 'tipos humanos' e sua distribuição espacial. (MENESES, 2003,16).

---

<sup>17</sup> Segundo TASSINE, o “comendador Steckel faleceu no Rio, na rua Aristides Lobo, 247”, possivelmente no bairro Rio Comprido próxima a praça Condessa Paulo de Frontim onde restam poucos casarios da época. Foi sepultado no Cemitério de São Francisco Xavier, RJ. (GIANNETTI, 2015).

No contexto das pinturas murais decorativas e artísticas, o padrão compositivo, ou programa pictórico decorativo, refere-se ao arranjo dos elementos visuais – figuras, formas, cores e texturas – que constituem a obra de arte. Esse arranjo não se trata apenas de um aspecto estético, mas também funcional e simbólico, influenciando diretamente a percepção e a interpretação do espectador.

A harmonia visual é essencial na composição de pinturas parietais, assegurando que os elementos estejam organizados de maneira coesa. Isso se manifesta na repetição de motivos, no uso da simetria e na distribuição equilibrada dos ornamentos. Ademais, a composição pictórica pode estruturar narrativas visuais que conduzem o olhar do espectador, enfatizando temas de relevância histórica ou religiosa. A integração entre a pintura mural e a arquitetura também é um aspecto crucial. A composição deve considerar portas, janelas, colunas e outros elementos estruturais, de forma a complementar a arquitetura existente. Esse diálogo entre pintura e estrutura confere unidade visual ao espaço e exalta suas qualidades plásticas.

A escolha do padrão compositivo reflete também o estilo artístico vigente. No século XIX, por exemplo, o ecletismo predominava, trazendo influências clássicas e românticas que se misturavam na decoração dos interiores. O padrão compositivo também interfere nas técnicas de pintura e nos métodos de conservação, sendo um elemento essencial no trabalho de restauração. O conhecimento da composição auxilia na identificação das intenções originais do artista, garantindo a preservação estética e histórica das pinturas murais.

### **3.3.1 Pannel - Padrão Compositivo**

A fotografia documental do pannel (FIG.34) representada por meio do padrão compositivo (FIG. 35), divide-se em diferentes seções<sup>18</sup>. A seção superior, ou zona nobre, é composta por pintura mural decorativa encimada por uma cornija<sup>19</sup>. O fundo da composição do pannel apresenta tons ocres monocromáticos, sobre os quais se aplica a pintura mural imitativa de madeira,

---

<sup>18</sup> - O esquema da sala do Palácio Rio Negro, foram baseados em referências gráficas dos projetos decorativos de Ana Torem (2024, pg.163-164) a respeito dos trabalhos de Villaronga, com sistema de lambris em divisão horizontal, formando duas seções parietais (Desenho 2A), e compartimentação única, formando painéis verticais (Desenho 2B).  
- O pannel inferior a partir da roda meio também é chamado de forma abrangente de barrado.

<sup>19</sup> Uma Cornija (do italiano cornija que significa “saliência”) é qualquer moldura decorativa horizontal que coroa um edifício ou elemento de mobiliário.

respeitando técnicas tradicionais de carpintaria. Segundo a restauradora Luciana Lopes<sup>20</sup>, essas madeiras podem ser nativas ou europeias, como jacarandá, radica, peroba do campo, canela branca ou pinho de riga.

Sobre a pintura de madeira, há colunas arquitetônicas imitativas, adornadas com folhas de acanto estilizadas e simétricas, aplicadas com a técnica *trompe-l'oeil* e ornamentação em estêncil. A seção superior dos painéis destaca pinturas centrais, emolduradas por medalhões/cartelas ovais, que retratam (FIG. 36, 37) paisagens campestres europeias, com representações de figuras humanas, casas, rios, pontes e montanhas. Essas pinturas são enriquecidas por elementos decorativos, como aves pendentes (FIG.38), fruteiras, vasos ornamentais, guirlandas de flores e folhas de acanto, além de figuras de *putti*,<sup>21</sup> que reforçam o caráter clássico da composição.

O padrão compositivo dessas pinturas reforça a riqueza visual do espaço e sua relevância histórica dentro do contexto da arquitetura eclética. Dessa forma, sua análise não apenas contribui para a compreensão estética da obra, mas também para sua adequada preservação e restauração, garantindo que a herança artística seja perpetuada para as futuras gerações.

---

<sup>20</sup> Luciana Lopes, nascida em Petrópolis, conservadora restauradora formada pelo Instituto Federal de Ouro Preto (IFMG) e técnico da Fundação de arte da FAOP. Fundadora da Empresa Imperial Cia. De Restauro.

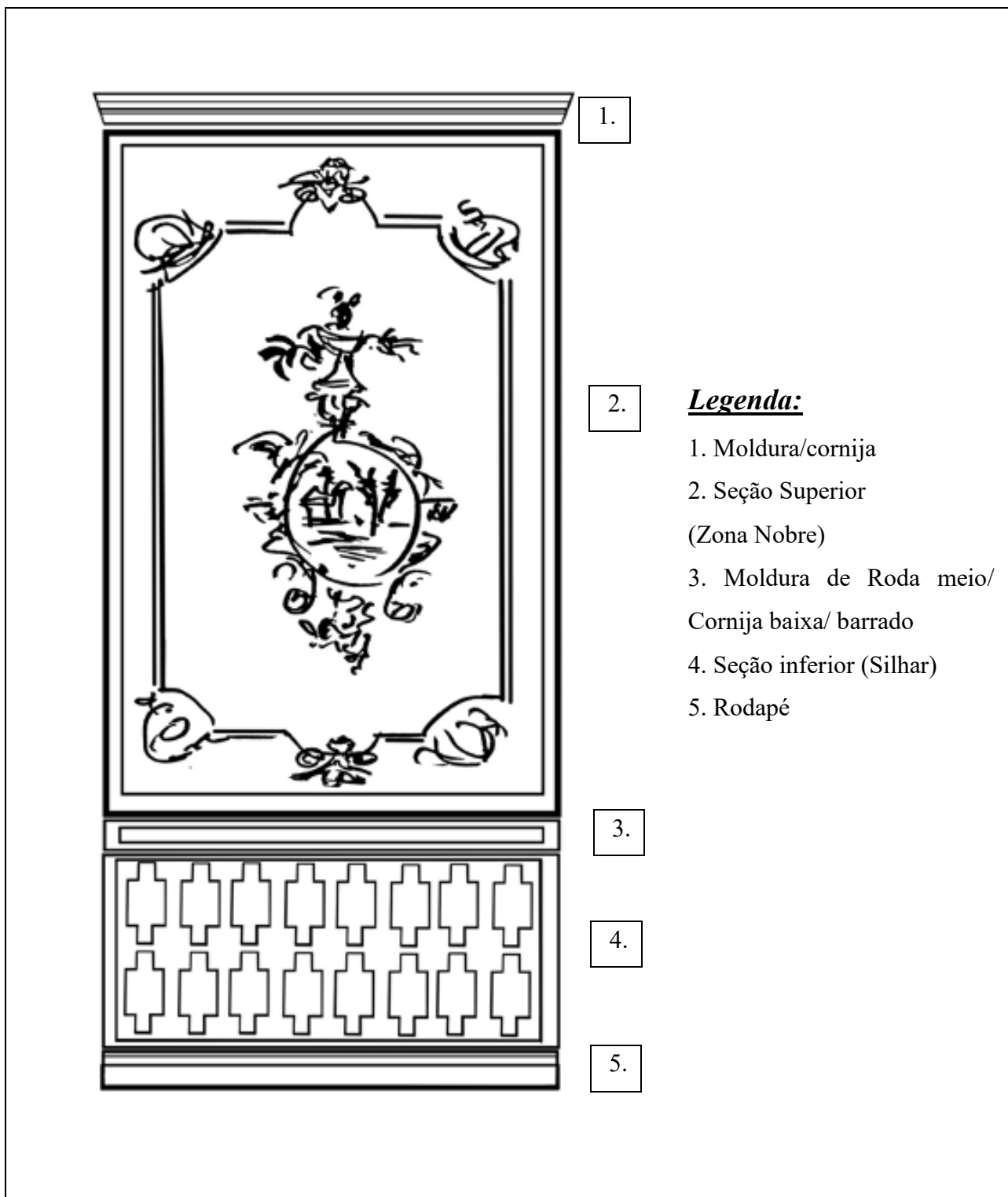
<sup>21</sup> *Putto* - (no plural *putti*) figura de meninos, cupidos, comumente representado com asas, em cenas mitológicas e religiosas da Renascença e do Barroco e decorações francesas (Estilos Luís XV e Luís XVI).

**Figura 34:** Fotografia da pintura decorativa.



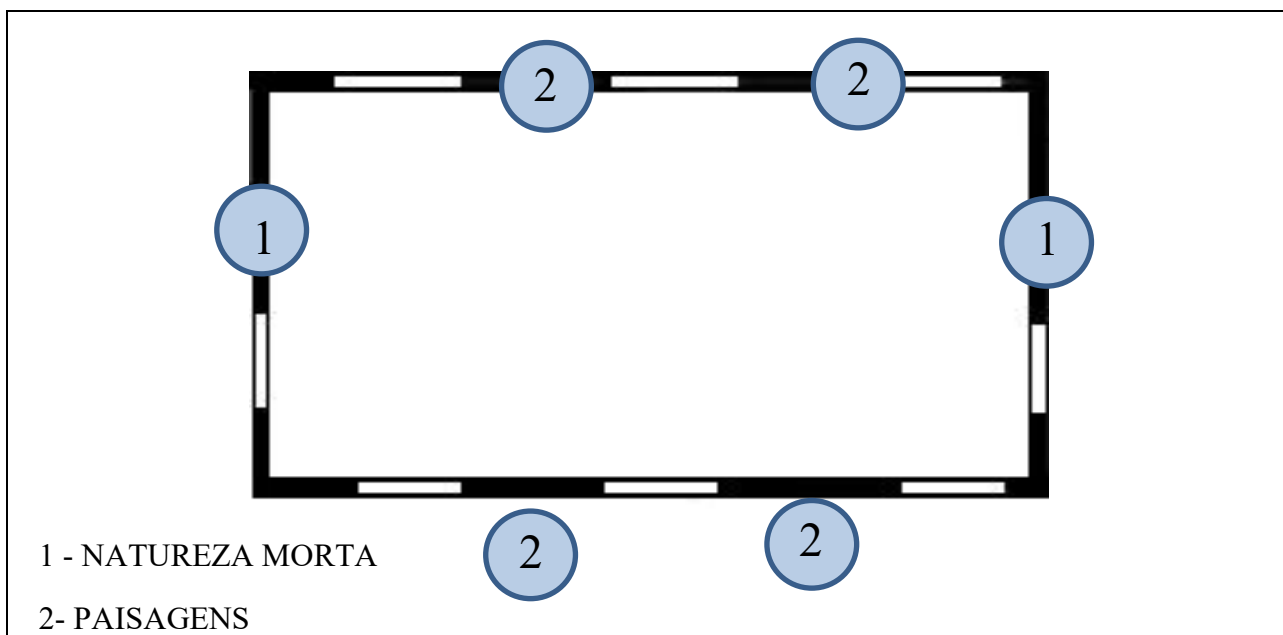
**Fonte:** Acervo pessoal, 2024.

Figura 35: Desenho ilustrativo do padrão compositivo de um painel decorativo do Palácio Rio Negro.



Fonte: Acervo pessoal, 2024.

**Figura 36:** Gráfico de localização das pinturas murais no “Salão Nobre/ Sala de Jantar”.



Fonte: Acervo Pessoal, 2024.

**Figura 37:** Fotografias de pinturas murais artística, representando paisagens europeias e natureza morta com frutas e flore, no “Salão Nobre/ Sala de Jantar” do Museu Palácio Rio Negro.



Fonte: Acervo pessoal, 2024.

**Figura 38:** Detalhe da ornamentação da pintura.



Fonte: Acervo pessoal, 2024.

As pinturas murais apresentadas evidenciam o estilo decorativo típico do período eclético, com forte influência do academicismo europeu, predominante entre o final do século XIX e início do século XX. Na primeira imagem, observa-se uma composição central que retrata uma paisagem bucólica, com árvores, montanhas e construções ao fundo, criando uma atmosfera serena e idealizada. Os tons suaves, como ocre e azuis claros, reforçam a sensação de romantismo e onirismo, característica de obras destinadas a exaltar a beleza do campo em oposição à vida urbana. A moldura ovalada, ricamente ornamentada com rocalhas e elementos barrocos, estabelece uma transição harmoniosa entre o espaço arquitetônico e o pictórico, convidando o espectador a imergir na cena. Esse tipo de representação era muito valorizado por sua capacidade de transmitir tranquilidade e sofisticação.

Na segunda imagem, destaca-se uma natureza morta composta por flores e frutas, incluindo melancias abertas e folhagens. Esses elementos simbolizam fertilidade e abundância, reforçando ideais de prosperidade e riqueza. A moldura segue o mesmo estilo detalhado, com curvas sinuosas e ornamentação floral, criando uma integração visual coesa. A técnica de *trompe-l'oeil*, utilizada para dar tridimensionalidade e dinamismo aos objetos, demonstra o virtuosismo técnico do artista. Além disso, os contrastes entre os tons vibrantes e os sombreados destacam a qualidade pictórica e revelam o refinamento cultural dos ambientes em que essas pinturas foram aplicadas.

A terceira imagem apresenta um detalhe decorativo que exhibe um pássaro pendente, elemento que reforça o simbolismo e a riqueza ornamental dessas pinturas. O pássaro, representado de forma delicada e detalhada, sugere movimento e vitalidade. Os arabescos e folhas de acanto estilizadas que o envolvem evidenciam a aplicação de técnicas sofisticadas, como o uso de estêncil ou execução manual cuidadosa. Esses elementos decorativos, com inspiração no Barroco e Rococó, foram adaptados para o contexto eclético, criando uma composição que combina tradição e inovação.

Durante o processo de restauro, foram encontradas sobreposições de pintura realizadas em estêncil, provavelmente datadas da década de 50. Apesar de a maior parte dessas intervenções apresentar desgaste, um trecho em melhor estado foi mantido, evidenciando as camadas históricas que o espaço acumulou ao longo do tempo.

As fotografias fornecem evidências valiosas de diferentes momentos e intervenções no espaço decorativo, destacando a relevância cultural e social do ambiente onde estão inseridas. Na primeira imagem, vemos um registro de um baile de carnaval (FIG.39) ocorrido durante o governo de Juscelino Kubitschek, refletindo o uso social e dinâmico do salão. Ao fundo, é possível observar uma decoração temporária aplicada às paredes, com colagens de barcos e padrões gráficos que contrastam com a pintura decorativa em stencil do espaço. Essa intervenção temporária demonstra a versatilidade do ambiente, que era adaptado para diferentes celebrações e eventos, evidenciando a convivência entre elementos efêmeros e permanentes no contexto decorativo.

**Figura 39:** Maria Estela e Márcia, filhas de Juscelino Kubitschek, brincando o carnaval no Palácio, ao fundo destaque da pintura em stencil. Na figura ao lado um detalhe do barrado preservado.



Fonte: Acervo MPRN, e acervo pessoal, s.d.

A segunda fotografia revela um detalhe da decoração do salão do período da década de 50, com um barrado feito na técnica de stencil ornamentado por pinturas de frutas e elementos vegetais. Essa composição apresenta características modernas, com forte influência da tradição decorativa europeia e americana. Os tons suaves de verde, amarelo e rosado aliados às formas arredondadas e naturais, evocam conceitos como fertilidade e abundância, amplamente valorizados em espaços destinados à recepção e convivência social. O barrado já não demonstra a qualidade técnica e o cuidado artístico empregados na decoração original do sec. XIX, mas nos oferece um vislumbre da estética e dos valores que permeavam o período em que foi executado.

A análise conjunta das imagens revela a existência de camadas temporárias e permanentes na história do espaço, refletindo o dinamismo dos usos sociais e culturais do salão.

A primeira fotografia documenta uma adaptação decorativa temporária para um evento específico, e destaca a ornamentação da decoração do período, que conferia identidade e sofisticação ao ambiente ao gosto da época. Ilustra a forma como o espaço foi moldado ao longo do tempo, acomodando tanto as necessidades cerimoniais quanto a preservação de elementos históricos.

A descoberta do barrado decorativo (FIG.40) com frutas durante o processo de restauro é particularmente significativa, pois ressalta a importância de investigar e documentar cuidadosamente as camadas históricas do salão. Esse detalhe preservado oferece uma referência inestimável para futuras intervenções conservadoras, permitindo que diferentes períodos históricos do espaço sejam respeitados e compreendidos.

**Figura 40:** Imagens em outros ângulos do estêncil (área circulado em vermelho).



Fonte: Acervo pessoal, s.d

A restauração cuidadosa desses elementos, aliada ao registro fotográfico de intervenções, enriquece a narrativa histórica do local, reforçando sua relevância como patrimônio cultural e testemunho das transformações sociais e artísticas ao longo das décadas.

### **3.3.2 Barrado Ornamental**

O barrado ornamental é composto por uma pintura realizada com a técnica de estêncil e aplicação de douramento, apresentando ornamentos de grega entrelaçados com flores e folhas estilizadas. Esse padrão decorativo, típico do período eclético, confere ao ambiente um toque de elegância e sofisticação, refletindo o gosto pela ornamentação detalhada e simbólica. A escolha da técnica de estêncil, combinada ao uso de douramento, evidencia a habilidade artesanal envolvida na composição, bem como a influência europeia nas práticas decorativas aplicadas em interiores no Brasil durante o final do século XIX e início do XX.

### **3.3.3 Paineis Inferior**

A área da seção inferior ou silhar da parede é composta por painéis de madeira de lei, montados com encaixes precisos e emoldurados para formar *boiseries*, técnica decorativa amplamente utilizada em ambientes nobres da época. Na face central das molduras (FIG.41) se encontram pinturas que retratam ramos florais representativos da botânica brasileira e europeia, executadas com as técnicas de estêncil e douramento. Entre as espécies florais representadas, destacam-se o ramo de margaridas, a flor-da-imperatriz (*Amaryllis*), ramo de rosas, amor-perfeito, trombetinha ou saia roxa, hortênsias e folhas de café, foram replicadas e estilizadas em 114 molduras. A representação da flor-da-imperatriz (*Amaryllis*) (FIG. 42), por exemplo, merece atenção especial. Essa planta, conhecida por suas flores grandes e em formato de trompete, é um símbolo de força e resiliência, características atribuídas ao seu bulbo resistente, capaz de florescer mesmo em climas frios, como o da cidade de Petrópolis. A inclusão dessa espécie na composição decorativa não apenas reflete o apelo estético das flores, mas também remete à relação com o clima e a botânica local, conectando o ambiente à identidade cultural e natural da região.

As técnicas aplicadas, como o estêncil e o douramento, aliadas à representação de uma variedade de espécies florais, mostram uma intenção de criar um ambiente harmonioso e

sofisticado. O barrado e o painel inferior funcionam como uma transição visual e decorativa entre a arquitetura e a pintura mural superior, evidenciando o cuidado na composição de cada elemento do espaço.

**Figura 41:** Na face central das molduras se encontram pinturas que retratam ramos florais representativos da botânica brasileira e europeia.



Fonte: acervo pessoal, s.d.

**Figura 42:** Flor da imperatriz nativa da mata atlântica, conhecida também como açucena, *Amaryllis*.



Fonte: Acervo pessoal, s.d.

### 3.3.4 Piso em parquet

Segundo o livreto *História do Palácio Rio Negro*, acreditava-se que o piso imitativo de grãos de café fizesse referência as riquezas do Barão do Rio Negro. Há a possibilidade que o piso não seja original da época, e que o original fosse semelhante ao das outras salas do primeiro pavimento. O piso<sup>22</sup> em parquet de mosaico ornamental é um dos elementos mais notáveis do Palácio Rio Negro, evidenciando a sofisticação e o requinte do ambiente. Composto por placas de madeiras nobres e apresentando um desenho em forma oval, o piso demonstra a habilidade artesanal e o cuidado estético característicos do período eclético. Segundo o livreto citado, há uma interpretação interessante de que o padrão do piso, que imita grãos de café, pode ser uma referência

---

<sup>22</sup> Piso, portas e janelas não foram contemplados no projeto de restauração.

às riquezas do Barão do Rio Negro, destacando a conexão do proprietário com a economia cafeeira, que representava grande parte da prosperidade brasileira da época.

Considerando que, há indícios de que o piso atual não seja original da época de construção do palácio, alguns especialistas sugerem que o piso original das salas do primeiro pavimento era semelhante aos das outras áreas, o que reforça a ideia de que as intervenções posteriores poderiam ter modificado esse aspecto para atender a novas necessidades estéticas ou funcionais. A possibilidade de substituição do piso ao longo do tempo reflete a dinâmica das adaptações e readequações que o edifício sofreu em sua história, marcando diferentes momentos e influências estilísticas.

Ainda assim, o atual piso em parquet de mosaico (FIG.43) continua a ser um elemento de destaque, não apenas pela sua beleza e singularidade, mas também pela sua capacidade de narrar a evolução histórica do espaço e as camadas culturais que foram sobrepostas ao longo dos anos. Ele exemplifica o compromisso com a integração entre arte, funcionalidade e representação simbólica, um traço distintivo do Ecletismo. A simbologia vinculada aos grãos de café, mesmo que interpretativa, reforça o diálogo entre o patrimônio arquitetônico e os valores econômicos e culturais associados à figura do Barão do Rio Negro, tornando o piso um testemunho tangível da memória histórica do palácio.

**Figura 43:** Foto do Salão Nobre após restauração. Na figura ao lado, detalhe do piso em parquet.



Fonte: Acervo pessoal, s.d

### 3.3.5 Portadas

Sobre as portas, sobrevergas, há complementos com capa pictórica ornada por arco pleno, rebuscado por figuras de odaliscas (FIG.44) com *narguilé*, de representação temática usada em saletas masculinas como *fumoir*,<sup>23</sup>, em saletas femininas como *boudoir*.

**Figura 44:** Portada, encimada por figuras de odalisca.



Fonte: Acervo pessoal, s.d.

As pinturas sobre o arco são expressões artísticas de grande refinamento técnico e valor simbólico, características marcantes do Ecletismo. A aplicação da técnica de *trompe-l'oeil* é um dos elementos mais destacados, criando a ilusão de tridimensionalidade e profundidade, característica que integra o espaço arquitetônico à pintura de forma harmônica e sofisticada.

<sup>23</sup> Representação temática usada em saletas de reuniões masculinas chamadas de *fumoir*, e em saletas femininas chamadas de *boudoir*. Representação também encontrada na Casa de Cultura de Petrópolis, pertencente a José Tavares Guerra, fica na rua Ipiranga, 716.

Na segunda imagem (FIG.45), o nicho emoldurado por ramos dourados e uma insígnia de leão apresenta uma composição detalhada e carregada de simbolismos. O interior do nicho expõe uma natureza morta composta por elementos como vasos de tendências gregas, cenas exóticas, um aquário com peixes, um livro, um ramalhete de rosas pendentes, um instrumento musical e um fragmento de uma folha ou tela pintada. A presença desses objetos remete à ideia de erudição, prosperidade e refinamento cultural, além de estabelecer uma conexão entre o local e diferentes tradições artísticas e naturais. A pintura ainda inclui uma cena ao fundo, composta por três mulheres desnudas na praia (FIG.46), a de se observar no arranjo visual da pintura o uso da regra de composição triangular áurea, muito utilizada na composição clássica da pintura ou em fotografia. Esta pintura harmoniosa e um elemento que sugere um toque de sensualidade e liberdade, típico da iconografia exótica e idealizada do século XIX<sup>24</sup>.

---

<sup>24</sup> Há de se notar o detalhe da pintura (FIG.46) a influência do realismo romântico e impressionismo, que em 1863, o artista Édouard Manet pintou o quadro “O Almoço na Relva” (*Le Déjeuner sur l'herbe*). A obra está exposta no Museu d'Orsay, em Paris. O Almoço na Relva é considerada uma obra-prima de Manet e um marco do início da Arte Moderna. A pintura foi escandalosa para o público e a crítica parisiense, que não se conformavam com o estilo e o tema da obra. “Manet balançou a tradição pintando mulheres nuas como seres humano contemporâneos, não deusas idealizadas e abandonando o chiaroscuro acadêmico em favor de contrastes claros escuros audaciosos. Ao repudiar o estilo alegórico do Salão, trouxe a pintura para o mundo moderno da vida real. (STRICKLAND, 2004, p.98). O movimento Impressionista de Monet, Bazille e Sisley que tinham em comum o interesse de pintar a natureza ao ar livre. Dessa forma influenciarão vários artistas, dentre os quais pode se destacar o importante “Grupo Grimm sobre a liderança e a orientação do pintor Bávaro Johann Georg Grimm, formado por jovens artistas de diversas nacionalidades e egressos a Academia de Belas Artes do Rio de Janeiro. Pode-se destacar nomes como Antônio Parreiras, Giambattista Castagneto, Domingo Garcia e Vazquez, Hipolito Boa Ventura Caron, Joaquim José da França Junior, Francisco Joaquim Gomes Ribeiro e Thomas Georg Driendl” (LEVY, 1980). É importante explicitar o nome do Mestre pintor João Batista da Costa (1865-1926) pintor realista e paisagista, não fez parte do grupo Grimm, mas pintou muitas paisagens de Petrópolis. Esses artistas que excursionavam na região serrana de Petrópolis, para fazer pinturas ao ar livre, também trabalhavam com decoração de interiores, e pinturas murais artísticas cenográficas, a de se considerar que esses artistas poderiam ter trabalhado em diversas obras de pintura murais em casarios de Petrópolis na Frederico Steckel & Cia. Tiveram importante contribuição no contexto da evolução das artes visuais no Brasil e no contexto de ensino e produção de artes decorativas do século XIX.

**Figura 45:** Portada, encimada por pintura de natureza morta.



**Fonte:** Acervo pessoal, s.d.

**Figura 46:** Detalhe da pintura de natureza morta, imagem aproximada.



**Fonte:** Acervo pessoal, s.d.

Sob o nicho, um entablamento apresenta uma guirlanda de flores, reforçando a ornamentação naturalista e a preocupação com os detalhes. As cores utilizadas, como tons dourados

e ocre, aliados ao contraste com as tonalidades mais vivas das flores e objetos, criam uma composição equilibrada que dialoga com a arquitetura ao redor, elevando o caráter decorativo do ambiente.

Na imagem seguinte (FIG.47), a pintura apresenta *putti*, meninos nus, com bochechas rosas, gordinhos, brincando, no nicho em forma de arco, cercados por folhas de bananeira e outros elementos naturais. Os *putti*, figuras infantis, frequentemente aparecem em pinturas na arte europeia, nos períodos do Renascimento e Barroco, estão interagindo com elementos da fauna, e com um pássaro. Essa composição adiciona um tom lúdico e harmonioso ao ambiente, conectando-o à tradição clássica e ao simbolismo de fertilidade e vitalidade. A moldura dourada com ramos estilizados se integra perfeitamente à pintura, destacando a riqueza ornamental e a maestria técnica envolvida na obra.

**Figura 47:** Parte superior da portada com arco ornado, folhas nativas e três *putti* brincando com um pássaro em suas mãos.



Fonte: Acervo pessoal, s.d.

Essas pinturas, além de representarem valores estéticos, também carregam narrativas implícitas que dialogam com a identidade cultural do período eclético. Elas evidenciam a habilidade dos artistas em combinar técnicas refinadas com uma iconografia que celebra tanto o clássico quanto o exótico, enaltecendo o espaço onde estão inseridas. A presença de elementos naturalistas, instrumentos musicais e referências literárias ou históricas nos nichos demonstra o desejo de exibir conhecimento e sofisticação por parte de quem encomendou essas obras.

Em conjunto, essas composições exemplificam a riqueza e complexidade do programa decorativo eclético, sendo testemunhos do diálogo entre arquitetura, pintura e os valores culturais

da época. A preservação dessas obras é essencial para compreender a dimensão artística e simbólica dos interiores decorados no Brasil do final do século XIX e início do XX.

### 3.3.6 Forro Policromado

O forro policromado (FIG.48) compõe o conjunto do Salão Nobre no que tange a composição arquitetônica, os artefatos em painéis de *estuques*<sup>25</sup>, simétricos, geometria octogonal, modulados em placas, com acabamento em molduras com relevos, adornados por pinturas de gêneros artísticos. Estes painéis móveis reproduzidos em séries comprovam a praticidade e modernização do sistema construtivo ora aí empregado, podendo ser a policromia executada em outro local e, posteriormente, trazido e montado no local onde estucadores iram desenvolver as práticas e técnicas adquiridas ao longo de sua vida profissional.

O forro que compõe o conjunto do Salão Nobre apresenta uma composição arquitetônica de notável sofisticação e funcionalidade, evidenciando a aplicação de técnicas modernas e práticas para a época. Elaborado com artefatos em painéis de estuques simétricos, sua geometria octogonal é cuidadosamente modulada em placas, com acabamento em molduras de relevos detalhados e adornadas por pinturas que refletem gêneros artísticos diversos. Essa configuração demonstra uma integração harmoniosa entre a estrutura arquitetônica e o programa decorativo, típico do Ecletismo.

A modularidade dos painéis móveis, reproduzidos em séries, é um testemunho da praticidade e da modernização do sistema construtivo empregado. Esse método permitia que a policromia fosse executada em outro local, em condições controladas, para posteriormente ser transportada e montada no salão, onde estucadores aplicavam as práticas e técnicas adquiridas ao longo de suas trajetórias profissionais. Essa abordagem, além de otimizar o processo construtivo, assegurava um acabamento de alta qualidade, com atenção aos detalhes e uniformidade na execução.

As molduras em relevo que acompanham os painéis são enriquecidas por motivos ornamentais, realçando a estética do espaço e sua relevância como ambiente de destaque dentro do Palácio Rio Negro. A escolha por painéis octogonais não só reflete o gosto pela simetria e equilíbrio

---

<sup>25</sup> Estuque: tipo de argamassa feita de pó de mármore, cal fina, gesso e areia, e com a qual se cobrem paredes, tetos e/ou se fazem ornamentos. Dicionário online Oxford Language.

visual, como também demonstra a habilidade dos artesãos e artistas envolvidos na criação desse ambiente monumental.

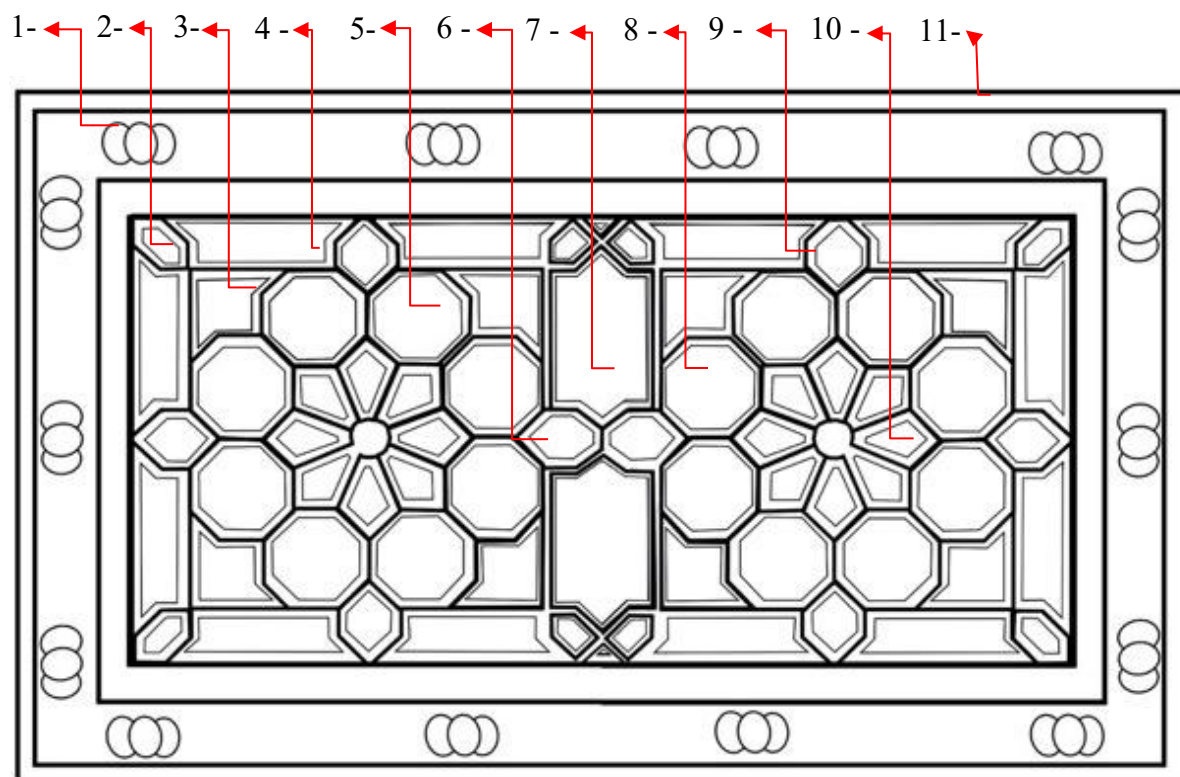
A análise desse forro (FIG.49), com base em registros fotográficos e gráficos, evidencia a complexidade e o cuidado na elaboração do padrão compositivo, reforçando sua importância como um dos elementos centrais na composição do Salão Nobre. Trata-se de um exemplo significativo de como a arquitetura e a decoração se complementam, criando um ambiente que combina beleza, funcionalidade e representação simbólica, características fundamentais do período eclético.

**Figura 48:** Fotografia do forro após restauração.



Fonte: Acervo pessoal, 2025.

**Figura 49:** Desenho gráfico do forro demonstrando a compartimentação do padrão compositivo e localização das pinturas figurativas.



- 1- PINTURA FIGURATIVAS: RETRATOS
- 2- MASCARÕES
- 3- FIGURAS ZOOMORFAS - DRAGÃO ALADO E SERPENTE
- 4- MONOGRAMA - MGC - MANUEL GOMES DE CARVALHO
- 5- FLORÃO ESTIZADO
- 6- BANDEJAS
- 7- UTENSÍLIOS DOMÉSTICOS
- 8- NATURESA MORTA
- 9- ANIMAIS (JAVALI, LEÃO, LOBO, CACHORRO)
- 10- FLORES
- 11- BARRADO COM GUIRLANDAS (FLORES, LAÇOS, ORNAMENTOS, FRUTAS)

Fonte: Acervo pessoal, 2024.

### 3.4 Estudos Estilísticos

A pintura revelada no forro do Salão Nobre é um exemplo marcante da excelência artística e do refinamento decorativo característico do período eclético. Apresentando tons de grande suavidade e equilíbrio, a composição reflete características acadêmicas em sua execução, evidenciando uma técnica apurada que se destaca pela profundidade e pelos efeitos de luz e sombra trabalhados com perfeição.<sup>26</sup>

Um dos elementos mais notáveis é o relevo ornado com o brasão que adorna a monograma (FIG.50, 51) das iniciais do proprietário Manuel Gomes de Carvalho, o Barão do Rio Negro. Esse brasão não apenas enriquece a decoração do forro, mas também estabelece uma conexão direta com a identidade do antigo proprietário, simbolizando sua posição de prestígio e influência na sociedade da época. A monograma se repete de forma espelhada por toda a extensão do forro, criando um padrão simétrico que intensifica a harmonia visual do ambiente e reforça o caráter personalizado da decoração.

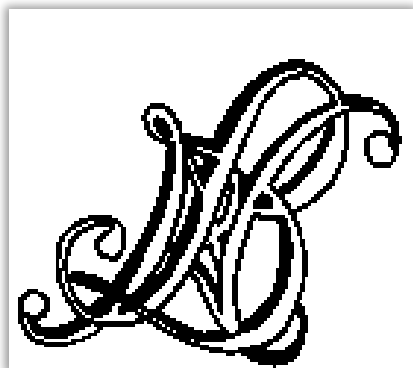
**Figura 50:** Monograma das siglas do nome do primeiro proprietário do Palácio do Rio Negro, encontradas no forro do Salão principal (Manuel Gomes de Carvalho).



Fonte: acervo do autor, 2023.

<sup>26</sup> O artigo “Estuque Oitocentista no Rio de Janeiro: Metodologia para Documentação” (2015), de Cláudia S. Rodrigues de Carvalho, fundamentado nos Princípios para Documentação de Monumentos, Conjuntos Urbanos e Sítios (texto ratificado pela 11ª Assembleia Geral do ICOMOS, realizada em Sofia, Bulgária, em outubro de 1996), apresenta exemplos de fichas documentais que estruturaram o trabalho de “Conservação das Superfícies Internas do Museu Casa de Rui Barbosa (2015). Assim como o “Glossário “Câmara de Municipal de Petrópolis lançado em 2024, pela UERJ. Essas fichas contribuíram para organizar os itens necessários à caracterização precisa dos elementos decorativos artísticos analisados neste projeto, tipologia artística, técnicas de pintura utilizadas e documentação fotográfica, entre outras informações pesquisadas. Assim, as imagens levantadas na pesquisa não apenas serão incluídas no e-book, mas também analisadas em detalhes, desde seus padrões estilísticos.

**Figura 51:** Detalhe gráfico da monograma com as iniciais “M, G, C”.

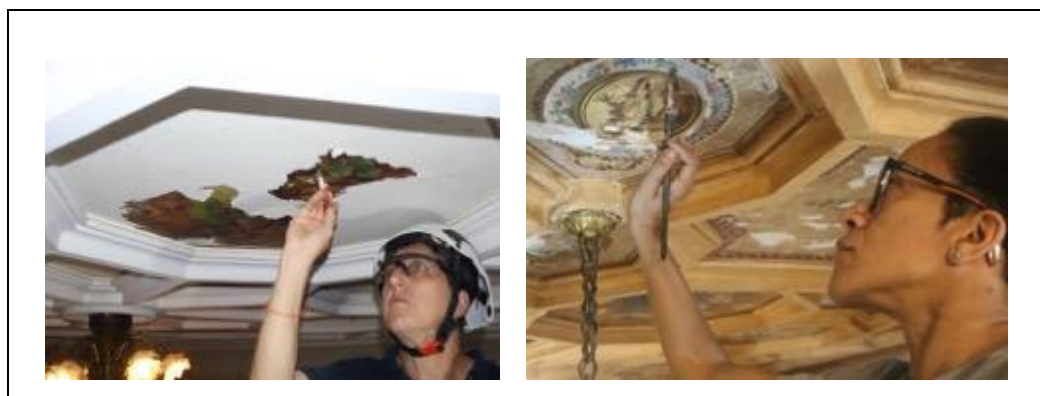


Fonte: Acervo do autor, 2024.

### 3.4.1 Pinturas de Utensílios Domésticos

A representação de pinturas de natureza morta refere-se ao gênero artístico que representa objetos inanimados como utensílios domésticos, como bandejas, talheres, pratos e vasilhames de porcelana encontrada no forro do salão após processo de conservação e restauro (FIG.52), sugere claramente que o local era utilizado como uma sala de refeições. Esse tipo de decoração reforça a função social do espaço, além de agregar valor estético e simbólico ao ambiente, conectando-o às práticas cotidianas da época.

**Figura 52:** Processo de restauro próximo à luminária no forro, conservadoras restauradoras Luciana Lopes e Poliana Reis.



Fonte: Acervo pessoal, 2023.

Na área ao redor da luminária, destacam-se representações de uma bandeja com duas figuras que remetem a bailarinas, pintadas com uma técnica impressionista *alla prima*. Essa abordagem

artística é caracterizada por traços rápidos e espontâneos, pinceladas ligeiras e a tentativa de capturar o movimento das figuras com tons terrosos. A técnica confia às figuras uma vivacidade que, de certa distância, transmite a impressão de apuro acadêmica. Essa maneira de pintar contrasta com a técnica mais tradicional do Neoclassicismo, em que predominavam métodos como a *velatura* e o *esfumato*, que visavam suavizar as transições e esconder as pinceladas, como nas obras de Jean Auguste Dominique Ingres e Jacques Louis David.

No contexto brasileiro, a presença de influências impressionistas<sup>27</sup> pode ser atribuída ao trabalho de artistas como Giovanni Castagneto (1851-1900), Antônio Parreiras (1860-1937), Eliseu Visconti (1866-1944), Lucílio de Albuquerque (1877-1939) e João Timótheo da Costa (1878-1932) dentre outros, que viveram e produziram durante o período em questão. Esses artistas trouxeram para o Brasil as técnicas e a estética do Impressionismo europeu, adaptando-as às paisagens, às cenas e à cultura local.

A pintura nas bandeja das bailarinas (FIG.53,54,55) localizadas no centro do forro adornando o lustre central salão demonstra como a técnica impressionista, ainda que distinta do rigor acadêmico neoclássico, contribuiu para a valorização da arte decorativa no Brasil. Combinando espontaneidade e expressão artística, as pinceladas rápidas conferem uma sensação de movimento e vida às figuras, alinhando-se ao propósito do Ecletismo de incorporar múltiplas influências e estilos em uma única composição. Esse detalhe enriquece a narrativa visual do espaço, evidenciando a pluralidade de influências artísticas que caracterizavam a decoração interior dos ambientes da época. Pode destacar também as (FIG.56, 57), estas pinturas de utensílios domésticos, chama a atenção por ter sido arranjadas em uma disposição para ser vista no teto, no qual estes utensílios são entrelaçados por uma curiosa peça de indumentária, uma echarpe rosa e azul, o que insita um ambiente de uso misto.

---

<sup>27</sup> Segundo Flexa Ribeiro (1964, p. 299): "A mobilidade justificada do Ecletismo na categoria dos valores artísticos, os vestígios ponderáveis do Romantismo, inerente, ligado e evolucionado nos avatares da Classicidade ingênita — todos eles iriam integrar-se no Naturalismo, que culminaria na maior escola do século XIX: a Impressionista. Dir-se-ia que, pela primeira vez, a Realidade se fundia e clareava na Imaginação. Possivelmente, fatores outrora isolados se assemelhavam para tal sucedimento. Entre eles, civilizações até então insuladas, como a chinesa e a muçulmana. Esses conhecimentos dos países exóticos abririam novos horizontes às determinantes artísticas..., como também a problemas inéditos da luz de ar livre."

**Figura 53:** Objeto representado uma bandeja com duas figuras em movimento.



Fonte: Acervo pessoal, 2023

**Figura 54:** Detalhes da técnica de pinceladas do artista.



Fonte: acervo pessoal, 2023

**Figura 55:** Objeto representado uma bandeja com duas figuras em movimento.



Fonte: Acervo pessoal, 2023.

**Figura 56:** Utensílios domésticos, entrelaçados por uma echarpe rosa.



Fonte: Acervo do autor, 2023.

**Figura 57:** Utensílios domésticos entrelaçados por uma echarpe azul.



Fonte: acervo do autor, 2023

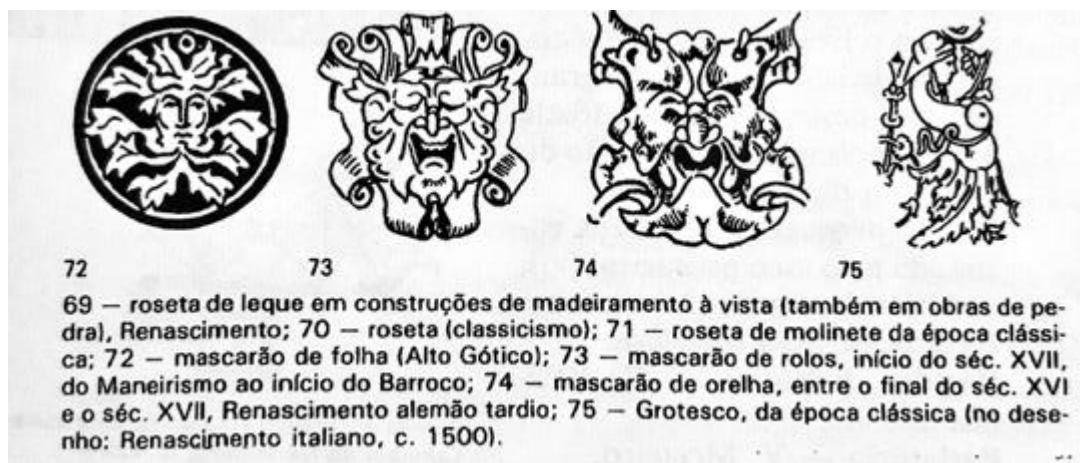
### 3.4.2 Pinturas Figurativas de Mascarões

As figuras dos mascarões apresentadas nos painéis do forro são exemplares fascinantes do estilo eclético, que mescla elementos de diferentes movimentos artísticos em uma composição rica e intrigante<sup>28</sup>. Nessas pinturas, a combinação de ornamentos e folhagens resulta na formação de imagens que evocam rostos, criando uma atmosfera surreal e fantástica (FIG.58). O fundo imitativo de madeira intensifica essa interação, dando à composição uma qualidade antinatural e quase onírica.

---

<sup>28</sup> Outras formas também encontradas são: mascarão de folha (Alto Gótico); mascarão de rolos, início do sec. XVII do Maneirismo, ao início do Barroco; Grotesco, da época clássica, como no Renascimento italiano, c. 1500. Fonte: (Koch, 1994:186)

**Figura 58:** Pintura representando mascarão, com o movimento eclético e suas variações artísticas.



Fonte: Dicionário de estilos Arquitetônicos, s.d.

Esse estilo remete ao Renascimento Alemão tardio, particularmente entre os séculos XVI e XVII, quando o grotresco ganhou destaque como elemento ornamental. As máscaras grotescas, ou mascarões, eram amplamente utilizadas para preencher pequenos espaços ou adornar cantos de forros e áreas periféricas das pinturas murais. No contexto do Eclétismo, essa tradição foi adaptada e reinterpretada, integrando-se a outras influências artísticas para criar composições que dialogam com o classicismo e o fantástico.

No Brasil, artistas como José Maria Villaronga y Planella se destacaram pelo uso dessa técnica em diversas fazendas do Vale do Paraíba. Villaronga<sup>29</sup> aplicou o grotresco em forros e paredes, demonstrando a sofisticação e a habilidade técnica dos pintores decorativos da época. Essa abordagem não apenas enriqueceu os ambientes, mas também estabeleceu uma conexão com a tradição artística europeia, adaptada ao contexto brasileiro.

Em outros países, nomes como Giuseppe Arcimboldo, pintor maneirista italiano, exploraram o grotresco em composições que combinavam elementos naturais para formar rostos e figuras humanas. Arcimboldo, conhecido por suas composições não convencionais, deixou um legado que influenciou tanto o Renascimento quanto o Eclétismo.

<sup>29</sup> José Maria De Panella Y Villaronga (1809 – 1894): pintor e decorador espanhol. Possui trabalhos em diversas fazendas do Vale do Paraíba. Dentre elas, a fazenda Resgate. <https://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoas/7626-villaronga>

Nas imagens, as representações de Mascarões (FIG. 59), fotografado após remoção de repinturas, nos remete ao mascarão de orelha, entre o final do sec. XVI e do sec. XVII, de influência do renascimento alemão tardio.

**Figura 59:** Pintura representando mascarão em processo de restauração, na qual remete ao Renascimento Alemão tardio, na mescla do movimento eclético e suas variações artísticas.



**Fonte:** Acervo pessoal, 2023.

As ornamentações presentes nos cantos do forro retangular evidenciam o cuidado dos artistas em harmonizar a composição como um todo, mesmo em áreas de difícil acesso visual. Esses detalhes demonstram a habilidade dos pintores em transformar espaços aparentemente secundários em elementos de destaque, enriquecendo o programa decorativo geral. A presença dos mascarões não apenas preenche os espaços vazios, mas também confere ao ambiente um caráter narrativo e simbólico, conectando o espectador à rica tradição artística que inspira essas obras.

### **3.4.3 Pinturas Figurativas de Animais**

A representação de animais é um tema recorrente na história e um dos motivos mais explorados na arte ao longo dos séculos. A diversidade cultural e as transformações históricas

resultaram em uma ampla gama de significados e valores atribuídos a essas representações, que variaram de acordo com o contexto social, religioso e artístico de cada época.

No Salão Nobre do Museu Palácio Rio Negro, a presença de animais como javali, lobo, leão e cachorro é notável, com suas figuras dispostas simetricamente em nichos ao longo do forro. Esses elementos decorativos não apenas enriquecem o espaço visual, mas também carregam significados simbólicos. Além disso, há representações de simbologias mais amplas, como signos do zodíaco (FIG.60) que tradicionalmente aparecem associados aos trabalhos agrícolas correspondentes ao mês do ano, como descrito por Koch (2004, p. 215), “Os signos do zodíaco, em geral, eram representados junto com as atividades agrícolas e os ciclos da natureza, reforçando a conexão entre o tempo e a vida cotidiana”.

**Figura 60:** Ilustração dos trabalhos agrícolas do mês correspondente.



Fonte: Dicionário do Estilos Arquitetônicos, 2004.

O Renascimento foi uma era de grandes avanços técnicos e científicos, e isso se reflete na precisão e expressividade com que os animais foram retratados na arte dessa época. A habilidade em capturar detalhes anatômicos e expressivos dos animais evidencia o progresso no estudo e na observação da natureza, influenciando a forma como foram representados. Segundo Hickmann (2003, p.135 *apud* RUBIN, 2003), animais domésticos, como cães e gatos, também figuravam em cenas impressionistas, representando o conforto e o bem-estar da burguesia e da classe média francesa do século XIX, o que pode ser observado em diversas obras desse período.

No caso do Salão Nobre, a figura do javali (FIG.61, 62) se destaca por sua qualidade técnica e realismo. Pintado em um nicho com fundo decorativo que imita madeira, o javali é adornado por

arabescos em tons ocre que criam um contraste harmonioso com o tema central. É interessante notar que a pintura apresenta traços evidentes de "arrepentimentos", como são chamados os esboços visíveis e ajustes feitos durante o processo criativo, como linhas em grafite ou detalhes em vermelho que não foram totalmente ocultados na composição final. Esses vestígios não apenas revelam o processo artístico, mas também conferem um caráter autêntico à obra.

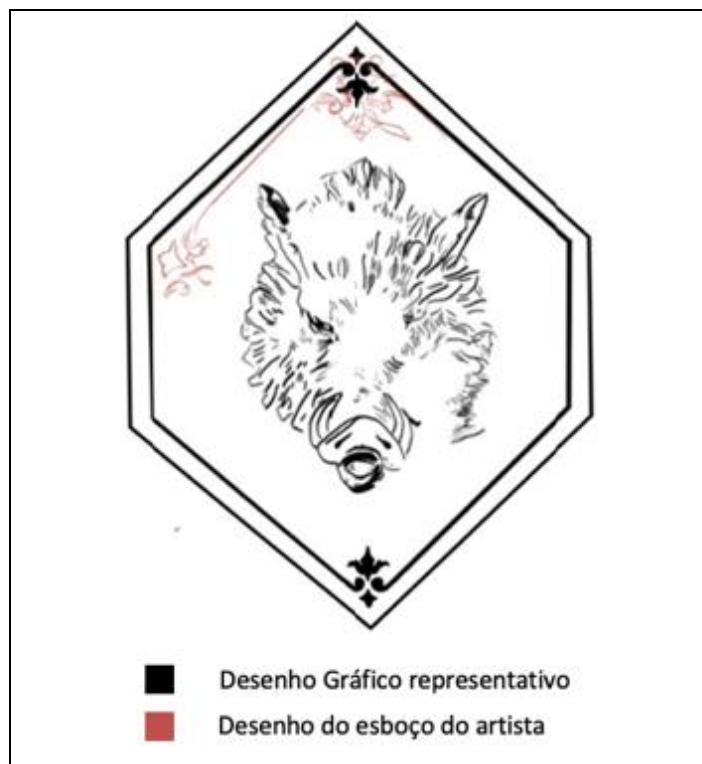
A simbologia do javali é complexa e multifacetada, variando entre diferentes culturas e períodos históricos. Na mitologia hindu, o javali é um dos símbolos associados a Vishnu, representando força e proteção. No entanto, no contexto cristão, o javali é frequentemente interpretado como um símbolo do demônio, evocando aspectos selvagens e destrutivos da natureza. Já na mitologia greco-romana, o javali está associado à Afrodite, representando o lado animal e violento de sua natureza divina.

**Figura 61:** Pintura do Javali em processo de restauração.



**Fonte:** Acervo pessoal, 2024.

**Figura 62:** Ilustração representativo do Javali, em processo de restauração, detalhes de áreas dos desenhos de esboço do artista em vermelho.



#### 3.4.4 Pintura Zoomorfas

A figura (FIG.63). apresenta uma composição de forte apelo simbólico e técnico, retratando um dragão alado esmagando uma serpente de característica zoomorfa. A pintura, realizada sobre um fundo ocre que imita madeira, revela a sofisticação artística característica do período eclético. O contorno em tom de ocre escuro destaca a cena central, reforçando sua dramaticidade e imponência.

A técnica utilizada é predominantemente acadêmica, explorando recursos de claro-escuro e *esfumato*, o que confere profundidade e volume às figuras representadas. O efeito esfumado, característico do *esfumato*, proporciona uma transição suave entre luz e sombra, criando uma atmosfera de tensão e dinamismo na interação entre o dragão e a serpente.

Um detalhe particularmente interessante é a transparência do fundo, que deixa à mostra o esboço original do desenho realizado com grafite. Esses "arrepentimentos", ou traços do processo criativo, são valiosos para compreender as etapas de execução da obra e a habilidade técnica do

artista. Essa abordagem não apenas enriquece a composição visual, mas também oferece uma janela para o método e a sensibilidade artística do período.

A escolha temática do dragão alado e da serpente carrega significados simbólicos profundos. O dragão, frequentemente associado à força, proteção e sabedoria, contrasta com a serpente, muitas vezes vista como representação do mal ou da tentação em tradições ocidentais. Essa dualidade reflete um embate clássico entre forças opostas, como o bem contra o mal ou a ordem contra o caos, temas recorrentes na arte e na mitologia.

Essa composição, inserida no contexto do Salão Nobre do Palácio Rio Negro, exemplifica o ecletismo decorativo da época, combinando elementos simbólicos com técnicas refinadas e materiais de alta qualidade. O artista deixa aparente os esboços feitos com grafite, perceptível somente através de uma visão aproximada e no desenho ilustrativo (FIG. 64). A obra não apenas enriquece o ambiente, mas também dialoga com o espírito artístico e cultural do final do século XIX, reafirmando o valor histórico e estético desse espaço monumental.

**Figura 63:** Figura zoomorfa do dragão alado esmagando a serpente.



Fonte: Acervo pessoal, 2024.

**Figura 64:** Desenho Ilustrativo do dragão e a cobra



Fonte: Acervo pessoal, 2024

### 3.3.5 Pinturas de Natureza Morta

A figura (FIG.65). apresenta uma composição de natureza morta com destaque para frutas como maçãs, melancia e parreiras, acompanhadas de rosas que complementam a cena. A pintura evidencia excelente qualidade técnica e realismo, característica marcante do período em que foi produzida. O fundo imitativo de madeira serve como base para essa obra, realçando o contraste com os elementos decorativos.

Adornado por finas linhas douradas, o trabalho demonstra o uso da técnica de douramento para dar sofisticação e luminosidade ao conjunto. O uso de ornamentos delicados emoldura a composição, criando uma integração harmoniosa entre o padrão decorativo e os motivos centrais.

A escolha dos elementos, especialmente as frutas e as rosas, remete ao simbolismo da abundância, fertilidade e beleza natural, temas frequentemente explorados em obras de natureza morta. A composição também reflete o apreço pela estética acadêmica, com um rigoroso cuidado nos efeitos de luz e sombra, que conferem tridimensionalidade às formas.

A pintura, integrada ao forro octogonal, é um testemunho do alto nível técnico e artístico da época, exemplificando o refinamento dos interiores do Salão Nobre do Palácio Rio Negro. A

harmonia entre os elementos decorativos e a riqueza dos detalhes ressalta a sofisticação empregada na ornamentação desse espaço, refletindo os valores e a opulência do final do século XIX.

**Figura 65:** Representação de frutas tropicais, europeias e flores.



Fonte: Acervo pessoal, 2024

As guirlandas (FIG.66,67) que circundam o forro apresenta um magnífico padrão decorativo, composto por pinturas fitomorfas de qualidade artística excepcional. As fitas azuis amarradas ao ornamento laçam um conjunto de frutas tropicais e europeias, criando um efeito visual que celebra a diversidade e a abundância. Entre os elementos representados, destacam-se cachos de uva, folhas de parreira, romãs, peras, pêssegos, ameixas, melancias, bananas e maçãs, além de outras frutas que, pela condição atual da pintura, não puderam ser identificadas com clareza.

A representação das frutas exhibe um refinamento técnico que dá a impressão de texturas reais, como se algumas frutas possuíssem uma superfície aveludada. Esse efeito é obtido pelo domínio da técnica de claro-escuro, que confere tridimensionalidade e realismo à composição. A fita azul, além de unir os elementos, acrescenta uma delicadeza decorativa, integrando harmonicamente o conjunto.

**Figura 66:** Representação de frutas tropicais e europeias



Fonte: Acervo pessoal, 2024

**Figura 67:** Representação de frutas tropicais e europeias



Fonte: Acervo pessoal, 2024.

#### **3.4.6. Pinturas de Ornamentações**

A pintura representada na figura (FIG.68) exibe um ornamento decorativo em forma de rosácea estilizada, configurada por um quadrilóbulo que harmoniza elementos geométricos simétricos e espelhados. A composição apresenta volutas, lóbulos, folhagens, folhas de acanto e flores estilizadas, tudo monocromático e com uma qualidade artística que utiliza a técnica de *trompe l'oeil*, criando a ilusão de relevo estucado.

O fundo do ornamento foi cuidadosamente trabalhado para imitar madeira, intensificando a impressão tridimensional e enriquecendo a qualidade visual da composição. Essa técnica não apenas destaca a profundidade e os detalhes do ornamento, mas também reforça a sensação de opulência e sofisticação, características marcantes do estilo decorativo do período eclético.

Essa rosácea decorativa ilustra o esmero técnico e a habilidade artística dos pintores e decoradores da época, sendo um exemplo notável de como a arte se integra à arquitetura para elevar o status e a elegância dos espaços.

**Figura 68:** Ornamentações usando a técnica do *trompe l'oil*.



Fonte: Acervo pessoal, 2024.

O friso decorativo em feição oval<sup>30</sup> (FIG.69), que emoldura horizontalmente o entablamento das pinturas de natureza morta é uma composição de grande valor artístico. Criado com a técnica de molde, foi pintado utilizando a técnica de claro-escuro, que proporciona profundidade e contraste às formas representadas. Esse método destaca os detalhes, criando uma sensação de tridimensionalidade, que eleva a sofisticação da obra.

Por meio de uma fotografia aproximada, é possível perceber que o remate do friso foi finalizado à mão livre, evidenciando a habilidade do artista na execução de detalhes minuciosos.

---

<sup>30</sup> Figura oval: motivo ornamental, pintado, gravado ou talhado em forma de oval. Aparece, em capiteis das colunas ou sacadas corridas de fachadas. Barroco Mineiro - Glossário de Arquitetura e ornamentação (Avila, 1996:161)

As figuras e objetos são representados em perspectiva, técnica que possibilita a reprodução do plano visual como ele seria percebido pelo observador, criando uma ilusão de relevo e movimento.

Esse friso não é apenas um elemento ornamental, mas também uma demonstração do domínio técnico e estético característico do período eclético. Ele reforça a integração harmoniosa entre arquitetura e pintura decorativa, refletindo o desejo de transformar os espaços interiores em ambientes de sofisticação e requinte. A utilização de técnicas como o claro-escuro e a perspectiva testemunha o esforço dos artistas em criar composições que dialogassem visualmente com o observador, valorizando os aspectos decorativos e narrativos das obras.

**Figura 69:** Friso oval com efeito ilusionista técnica de perspectiva em *tromp l'oeil*.



Fonte: Acervo pessoal, 2024.

### 3.4.7 Pintura Figurativas de Retratos

As pinturas figurativas de retratos é um gênero artístico que busca representar o indivíduo, os retratos em contexto representam as civilizações do mundo, estão localizados nas cimalthas côncavas que unem o teto às paredes do salão, organizados em molduras ovais que conferem ao espaço um senso de continuidade e dinamismo. Entre as representações estão os povos europeus, egípcios, chineses e africanos (FIG.70,71,72,73) demonstrando a intenção de evocar a diversidade cultural e a abrangência histórica. As marcantes expedições de Napoleão, de D. Pedro II e o fascínio pelo Egito, Grécia e África, assim como o desenvolvimento da arqueologia, transformaram o tema em moda, “marcando a abertura de uma arqueologia nacionalista e imperialista” (OLIVEIRA, CAMPUS, FUNARI, 2022, p. 6). O Brasil não ficou de fora dessa perspectiva e do fascínio pelas civilizações do mundo, estando essas referências registradas e reinterpretadas artisticamente em diversas pinturas nos casarios da cidade de Petrópolis.

Essas pinturas, concebidas para serem vistas à distância, apresentam diferentes níveis de detalhamento. Algumas são esboçadas no estilo *alla prima*, com pinceladas rápidas que capturam

as formas e expressões de maneira impressionista, enquanto outras ostentam um acabamento mais acadêmico, refletindo a precisão técnica característica do período eclético. Na figura, ao centro do círculo, encontra-se o retrato acadêmico de uma dama no estilo vitoriano (FIG.70), representada com um refinamento que denota a inspiração em referências europeias ou até mesmo em catálogos da época. Ao lado, no círculo adjacente, uma representação ilusionista de folhagens de hera preenche o espaço, com o detalhe intrigante de um efeito de claro-escuro que sugere a imagem de uma caveira. Esse recurso técnico, que mistura o realismo com o simbólico, é uma reminiscência das práticas do renascimento e do barroco.

No barroco, especialmente, a técnica ilusionista alcançou seu auge com artistas como Andrea del Pozzo, na Itália do século XVII. Utilizando o *trompe l'oeil* e a técnica de veladura<sup>31</sup>, esses artistas criavam composições que transcendiam a bidimensionalidade, conferindo às pinturas uma profundidade e um dinamismo que impressionavam o espectador.

Esses elementos no salão refletem não apenas o virtuosismo técnico dos artistas envolvidos, mas também a intenção de transformar o espaço arquitetônico em um palco narrativo, no qual as representações culturais e técnicas artísticas se entrelaçam para criar uma atmosfera rica em simbolismo e sofisticação estética.

---

<sup>31</sup> Veladura ou Glazing é o processo de aplicar finas e diluídas camadas de cor sobre camadas de tinta previamente secas. Cada camada de glaze permite que as camadas subjacentes brilhem, criando uma sensação de profundidade e aumentando a intensidade da cor.

**Figura 70:** Pintura do gênero de retrato.



Fonte: Acervo pessoal, 2024

**Figura 71:** Representação figurativa de retrato egípcio



Fonte: Acervo pessoal, 2024.

**Figura 72:** Representação de estampas chinesas.



Fonte: Acervo pessoal, 2024.

**Figura 73:** Representação de retrato, figura africana/mouro.



Fonte: Acervo pessoal, 2024.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

Ao longo desta pesquisa, o envolvimento direto no processo de restauração da Sala Nobre do Museu Palácio Rio Negro se revelou essencial para compreender e valorizar a riqueza de seu patrimônio artístico e histórico. A experiência prática permitiu não apenas o resgate de camadas visuais apagadas pelo tempo, mas também a redescoberta de narrativas estéticas e culturais que dialogam com diferentes períodos e estilos artísticos. O compromisso em revelar, preservar e contextualizar essas expressões artísticas oferece uma ponte entre passado e presente, entre as mãos dos artistas que as conceberam e as dos restauradores que agora as resguardam.

A investigação destacou a complexidade das pinturas murais, que não se limitam à decoração, mas carregam significados culturais, sociais e simbólicos. A Sala Nobre não é apenas um espaço arquitetônico; é um testemunho das transformações históricas que marcaram o Brasil no final do século XIX e início do século XX. Suas obras artísticas, ao mesmo tempo locais e cosmopolitas, incorporam as influências de estilos ecléticos e acadêmicos, demonstrando o significado histórico e as habilidades artísticas atribuídos a obra de Frederico Antônio Steckel & Cia. em Petrópolis no qual permanecia desconhecido, e outros nomes que se consolidaram nesse período como protagonistas do diálogo entre tradição e inovação.

Ao analisar as conexões entre o eixo Rio de Janeiro, Petrópolis e Belo Horizonte, identificou-se um cenário dinâmico de intercâmbio cultural e técnico. Artistas e artesãos, muitas vezes imigrantes, adaptaram saberes europeus à realidade brasileira, criando obras que ressoam com a identidade e o contexto locais. Essa troca cultural ampliou a expressão artística no país e consolidou a importância de cidades como Petrópolis no cenário artístico e arquitetônico nacional.

A restauração das pinturas murais do Palácio Rio Negro, por sua vez, trouxe à tona elementos compositivos e estilísticos de valor inestimável, como as representações das civilizações, naturezas-mortas, ornamentações fitomorfas e temas zoomorfos. Cada detalhe encontrado, desde a simetria das cimalthas às técnicas de *trompe l'oeil* e claro-escuro, contribui para um entendimento mais profundo do período eclético, ampliando as possibilidades de investigação e preservação desse legado.

Além do aspecto técnico, o estudo também destaca a importância pedagógica e social de difundir o acesso ao patrimônio artístico. Por meio da documentação e análise das pinturas, agora disponibilizadas em formato de e-book, não apenas se preserva a memória histórica, mas também

se democratiza o conhecimento, permitindo que futuras gerações compreendam e apreciem esse legado. A acessibilidade e digitalização dos dados fortalecem o vínculo entre o patrimônio material e a memória afetiva coletiva, promovendo um senso de pertencimento e responsabilidade com relação à preservação cultural.

Por fim, a continuidade desta linha de pesquisa abre caminhos para novos olhares e interpretações sobre os artistas e os contextos que moldaram a história artística brasileira. Esse estudo reforça a relevância de iniciativas que integrem teoria e prática, promovam a troca interdisciplinar e garantam que o patrimônio artístico e cultural não apenas sobreviva, mas prospere como uma fonte inesgotável de aprendizado e inspiração. A partir do Museu Palácio Rio Negro, um testemunho da opulência e do refinamento de sua época, reafirma-se o compromisso com a salvaguarda de um legado que transcende o tempo e enriquece a identidade cultural nacional.

## REFERÊNCIAS

AGUIAR, Alexandra do Nascimento. *O diabo e o labirinto: Companhia Evoneas Fluminense e a história de uma falência (1890-1893)*. História Econômica & História de Empresas, v. 25, n. 3, p. 668-695, set.-dez. 2022. DOI: 10.29182/hehe.v25i3.835. Disponível em: <https://doi.org/10.29182/hehe.v25i3.835>. Acesso em: 25 nov. 2024.

ANACLETO, Regina; BERRINI, Beatriz. *O Real Gabinete Português de Leitura do Rio de Janeiro*. São Paulo: Dezembro Editorial, 2004.

ARGAN, Giulio C; FAGIOLO, Maurizio. *Guia de História da arte*. Lisboa: Estampa, 1992.

AZEVEDO, Arthur. Um passeio a Minas. *Revista do Arquivo Público Mineiro*. Belo Horizonte, ano XXXIII, p. 179-211, 1982.

BAKOS, Margaret (org.) *Egiptomania no Brasil*. São Paulo: Editorial, 2004

BANDEIRA, Carlos Viana. *Lado a Lado de Rui (1876-1923): Homens e fatos; Angústias e atribulações; Cartas de Rui, das mais íntimas, inéditas e comentadas*. Rio de Janeiro: Ministério da Educação e Cultura: Casa de Rui Barbosa, 1960.

BIBLIOTECA NACIONAL. *Almanak Laemmert – Almanak Administrativo Mercantil e Industrial do Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro: Typographia Universal, 1891,1892,1893,1894,1895 (62 ocorrências). Disponível em: <https://memoria.bn.gov.br/docreader/DocReader.aspx?bib=313394&pesq=steckel&pagfis=977>. Acesso em: nov. 2024

BOITO, Camilo. *Os restauradores*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2004.

- BRAGA, Márcia. *Pedra: pintura mural e pintura sobre tela*. Rio de Janeiro: Rio, 2003.
- BRANDI, Cesare. *Teoria da restauração*. Tradução de Beatriz M. Kuhl. São Paulo: Ateliê Editorial, 2004.
- CALDAS, Wallace. *Pinturas Murais: restauração e conservação*. Rio de Janeiro: In-Fólio, 2008.
- CAMPOFIORITO, Quirino. *A Proteção do Imperador e os Pintores do Segundo Reinado 1850-1890*. Rio de Janeiro: Pinakothek, 1983. (Série Especial; Coleção História da Pintura Brasileira. v. 4).
- CAMPOFIORITO, Quirino. *A República e a Decadência da Disciplina Neoclássica, 1890-1918*. Rio de Janeiro: Pinakothek, 1983. (Série Especial; Coleção História da Pintura Brasileira. v. 5).
- CARDOSO, Rafael. *100 anos do Palácio Pedro Ernesto: Gaiola de Ouro ou Casa do Povo? In: Agência Brasil*, Rio de Janeiro, 21 jul. 2023. Disponível em: <https://agenciabrasil.ebc.com.br>. Acesso em: 25 nov. 2024.
- CARVALHO, Claudia S. Rodrigues et al. *O estuque oitocentista no Rio de Janeiro. Anais do II Colóquio Internacional Casa Senhorial: anatomia dos interiores*. Rio de Janeiro: Fundação Casa de Rui Barbosa, 2015. p. 223. Disponível em: <https://acasasenhorial.org/acs/index.php/pt/artigos?task=download&file=pdf&id=23>. Acesso em: nov. 2023.
- CASTRO, H. M. M.; SCHNOOR, E. *Resgate: uma janela para o oitocentos*. Rio de Janeiro: In-Fólio, 2008.
- CENTENÁRIO, *Comissão de. Trabalhos da Comissão do Centenário de Petrópolis: vol III*. Petrópolis [s.n], 1948.
- CHOAY, Françoise. *A alegoria do patrimônio*. São Paulo: Estação Liberdade/UNESP, 2006.
- COSTA, Karina Martins (org.). *Olhos de ver, eclético em Petrópolis (RJ)*. São Paulo: Pimenta Cultural, 2023.
- CRUZ, Pedro Oswaldo et al. *Solares da Região Cafeeira do Brasil Imperial*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1987.
- CURY, Isabelle (org.). *Cartas Patrimoniais*. 2ª ed. rev. aum. Rio de Janeiro: IPHAN, 2000.
- DANTI, Cristina (org.). *Le Pitture Murali - Il restauro e la storia (Le antologia di 'OPD Restauro' n°5)*. Firenze: Centro Di, 2008.
- DIÁRIO DE NOTÍCIAS. Edições n. 2439, 15 mar. 1892; n. 26984, 17 nov. 1892.
- DOLMETSCH, Heinrich. *Der Ornamentenschatz; ein Musterbuch stilvoller Ornamente aus allen Kunstepochen*. Stuttgart: J. Hoffmann, 1887. Disponível em: <https://archive.org/details/derornamentensch00dolm/mode/2up>. Acesso em: jul. 2023.

FERREIRA, Maria das Graças (org). *Glossário dos elementos arquitetônicos e artísticos do Palácio Amarelo, Petrópolis*. Rio de Janeiro: CECRA/ESDI/UERJ, 2023.

FUHRING, Peter. *Conceber, as artes decorativas - Desenhos Franceses do século XVIII*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2005.

GAZETA DE NOTÍCIAS. Edições n. 226, 14 ago. 1890; n. 290, 16 out. 1890; n. 021, 21 jan. 1883; n. 025, 25 jan. 1883.

GAVAZZONI, A. *1931- Breve história das artes e seus reflexos no Brasil*. Rio de Janeiro: Thex Ed.: Biblioteca Estácio de Sá, 1998.

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

GLOBOPLAY.COM. *Palácio Rio Negro passa por reforma em Petrópolis - 30/07/2022*. Disponível em: <https://globoplay.globo.com/v/10806192/>. Acesso em: 10 jul. 2023.

GRIECO, Bettina Zellner. *A arquitetura residencial de Antonio Jannuzzi: Ideias e Realizações*. 2005. Orientador: Gustavo Rocha Peixoto. Tese (Mestrado em Arquitetura) – Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2005.

HICKMANN, Juliana Copetti. *Animais em arte e representação: dos retratos às instalações*. In: *Revista-Valis*. Porto Alegre, v.3, n.6, dezembro de 2013.

IBRAM. *Exposição - Histórias do Palácio Rio Negro - Material de apoio aos professores*. Petrópolis: [s. n.], [20--?].

IBRAM. *Informações sobre o Museu Palácio Rio Negro*. Publicação e Pesquisa: Museu da República e Palácio Rio Negro, 2011. Disponível em: <https://www.museum.gov.br/wp-content/uploads/2017/08/Informacoes-sobre-o-MPRN.pdf>. Acesso em: set. 2023.

IBRAM - Instituto Brasileiro de Museus. Disponível em: <https://www.gov.br/museus/pt-br>. Acesso em: set. 2023.

ICOMOS. *Conselho Internacional de Patrimônios e Sítios*. Disponível em: <https://www.icomos.org.br>. Acesso em: set. 2023.

ICRROM. *Centro Internacional de Estudos para a Conservação e Restauo de Bens Culturais*. Disponível em: <https://www.iccrom.org>. Acesso em: set. 2023.

INSTITUTO DO PATRIMÔNIO HISTÓRICO E ARTÍSTICO NACIONAL (BRASIL). *Cartas Patrimoniais - Carta de Veneza*. Brasília – Rio de Janeiro: IPHAN, 1995. Disponível em: <http://portal.iphan.gov.br/uploads/ckfinder/arquivos/Carta%20de%20Veneza%201964.pdf>. Acesso em: nov. 2023.

INSTITUTO DO PATRIMÔNIO HISTÓRICO E ARTÍSTICO NACIONAL (BRASIL). *Cartas Patrimoniais - Declaração de Sofia*. Brasília – Rio de Janeiro: IPHAN, 1995. Disponível em:

<http://portal.iphan.gov.br/uploads/ckfinder/arquivos/Declaracao%20de%20Sofia%201996.pdf>.

Acesso em: nov. 2023.

IPHAN. *Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional*. Disponível em: <http://portal.iphan.gov.br>. Acesso em: set. 2023.

KOCH, Wilfried. *Dicionário dos estilos arquitetônicos*. São Paulo: Martins Fontes, 2004.

KOSSOY, Boris. *Os Tempos da fotografia. O efêmero e o perpétuo*. Cotia, SP: Ateliê Ed., 2007.

LA ROCQUE, Emilie. *Gente de Minha Vida. Reminiscências de uma octogenária*. Petrópolis: Vozes, 1977.

LETELLIER, Robin. *Recording, documentation, and information management for the conservation of heritage places : guiding principles*; with contributions from Werner Schmid and François LeBlanc. The Getty Conservation Institute: Los Angeles, 2007.

Disponível em: [https://www.getty.edu/conservation/publications\\_resources/pdf\\_publications/pdf/guiding\\_principles.pdf](https://www.getty.edu/conservation/publications_resources/pdf_publications/pdf/guiding_principles.pdf). Acesso: maio de 2024.

LIBORIO, Douglas. *O Palácio Pedro Ernesto: Gaiola de Ouro ou Casa do Povo?* Disponível em: <https://revistas.ufg.br/historia/article/view/73924/39833>. Acesso em: 25 nov. 2024.

LIBORIO, Douglas de Souza. *Palácio Tiradentes: a presença do Antigo no Brasil Republicano, década de 1920*. 2022. Orientador: Paulo Knauss de Mendonça. Dissertação (Mestrado em História) – Universidade Federal Fluminense, 2022.

LOPES, Luciana; REIS, Poliana Oliveira. *Museu Palácio Rio Negro - Restauro do Salão Nobre*. In: GUIMARAENS, Cêça; DELFINO, Delano (org). *8º Seminário de Museografia e Arquitetura de Museus: Patrimônio, Acervos e Inclusão Social*. Rio de Janeiro: Rio Books, 2023. p. 314-319. Disponível em: <https://arquimuseus.arq.br/category/textos-produzidos/artigos/>. Acesso em: nov. 2023.

LOPES, Luciana; REIS, Poliana. *Pintura decorativa no casario do Centro Histórico de Petrópolis*. In: *10º Seminário Patrimônio Cultural - Fundação de Arte de Ouro Preto*; Ouro Preto, 2017. Disponível em: <https://seminariopatrimoniocultural.wordpress.com/author/seminariopatrimoniocultural/page/4/>. Acesso em: nov. 2023.

LOPES, Luciana; REIS, Poliana. *Pesquisa e documentação das pinturas murais decorativas do Museu Palácio Rio Negro, Petrópolis/RJ*. IIC Instituto Internacional para Conservação de Obras Históricas e Artísticas - 30º Congresso Bienal Lima 2024 - Soluções Sustentáveis para Conservação: Novas Estratégias para Novos Tempos, IIC - International Institute for Conservation of Historic and Artistic Works - 30º Congress Bienal Lima 2024 - Sustainable Solutions for Conservations: New Strategies for New Time. 23-27 de Setembro de 2024, Hub Brasil, Polo UFRJ. Disponível em: <https://cecor.eba.ufmg.br/hub-brasil-iic/wp-content/uploads/2024/09/Caderno-de-resumos-digital-Hub-Brasil-IIC-2024.pdf>. Acesso: abril de 2025.

MENDONÇA, Isabel M. G. *Estuques decorativos, a evolução das formas (séc. XVI a XIX)*. Lisboa: Nova Terra, 2009.

MORAES, D.D.; ZANETTI, V.; GOMES, C. *Nostalgia e Permanência Lentidão, Passado e Presente em Bananal - SP*. Anais XVIII ENANPUR, 2019, Natal, 30 de maio de 2019, p. 1-22.

MORENO, B. A. S. *Demografia e trabalho escravo nas propriedades rurais cafeeiras de Bananal, 1830-1860*. São Paulo: Universidade de São Paulo, 2013.

MOTA, Elis Marina. *As práticas de restauração de bens móveis e integrados nas igrejas Matriz de Nossa Senhora do Pilar, Nossa Senhora do Carmo e São Francisco de Assis em São João del Rei/MG (1947-1976)*. / Elis Marina Mota – Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, 2018. Disponível em: [http://portal.iphan.gov.br/uploads/ckfinder/arquivos/DISSERTACAO\\_ELIS\\_MARINA\\_MOTA\(6\).pdf](http://portal.iphan.gov.br/uploads/ckfinder/arquivos/DISSERTACAO_ELIS_MARINA_MOTA(6).pdf). Acesso em nov. 2024.

MUÑOZ, Salvador. *Teoria Contemporânea de la Restauración*. Barcelona: OMEGA S.A., 1950.

NEVES, Flavio M. B., ZANATTA, Eliana M. *Traços de Koeler, A origem de Petrópolis a partir da Planta de 1849*. Petrópolis: Globalmídia Comunicação, 2016.

NEUFERT, Ernest. *A arte de projetar em arquitetura: princípios normas e prescrições sobre construções, instalações, distribuições, normas, programas de necessidades, dimensões de edifícios, locais*. 5. ed. São Paulo:1976.

OLIVEIRA, Jorge Eremites de; CAMPOS, Juliano Bitencourt; FUNARI, Pedro Paulo Abreu (org). *Arqueologia: temáticas e perspectivas teóricas - metodológicos de pesquisa 2*. Ponta Grossa - PR: Atena, 2022. Disponível em: <https://atenaeditora.com.br/catalogo/ebook/arqueologia-tematicas-e-perspectivas-teorico-metodologicos-de-pesquisa-2>. Acesso: maio de 2025.

O TEMPO. *Edições n. 650, 17 mar. 1893; n. 596, 19 jan. 1893; n. 1156, 28 maio 1894*.

PETRÓPOLIS, Rio de Janeiro. **Trabalhos da Comissão do Centenário de Petrópolis**. Petrópolis: Prefeitura Municipal de Petrópolis. Directoria de Educação e Cultura, 1940. v. 3.

PANOFSKY, Erwin. *Significado nas Artes Visuais*. 2ª ed. São Paulo: Perspectiva, 1979.

PENNA, Tatiana Duarte. *A pintura mural decorativa no interior de casas da capital mineira [manuscrito]: mestres artistas e os diversos modos de fazer*. 2021. Orientador: Profa. Dra. Magali Meleu Sehn. Tese (Doutorado em Artes) – Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2021. Disponível em: [https://repositorio.ufmg.br/bitstream/1843/39307/1/TESE\\_ARQUIVO-FINAL\\_Tatiana%20Penna\\_corrigido\\_DIGITAL.pdf](https://repositorio.ufmg.br/bitstream/1843/39307/1/TESE_ARQUIVO-FINAL_Tatiana%20Penna_corrigido_DIGITAL.pdf). Acesso em: set. 2023.

PEIXOTO, Maria Elizabete Santos. *Pintores Alemães no sec XIX*. Rio de Janeiro: Ed. Pinakothekke,1989.

ROSENFELD, Lenora Lerrer. *Glossário Técnico de Conservação e Restauração em Pintura*. Porto Alegre: Universidade/UFRGS, 1997.

ROSITOLATO, E.; AGUIAR, A. F. *A trajetória de Antonio Jannuzzi: arquitetura e mobilidade social no Brasil do século XIX. História Revista*, Goiânia, v. 27, n. 1, p. 25-43, jan./abr. 2022. Disponível em: <https://revistas.ufg.br/historia/article/view/73924/39833>. Acesso em: nov. 2024.

ROZISKY, C. *Inventário da Arte Decorativa: forros de estuque em relevo em Pelotas, 1876/1911*. Pelotas: Universidade Federal de Pelotas, Instituto de Ciências Humanas, Programa de Pós-Graduação em Memória Social e Patrimônio Cultural, 2014.

RIBEIRO, Fléxa. *História Crítica da Arte - Vol. 4 - Teoria da Decoração*. Coleção: Estante de Arte, Rio de Janeiro, São Paulo: Ed. Fundo de Cultura, 1964

SANTOS, M. A. *Geografia da escravidão na crise do Império: Bananal, 1850-1888*. São Paulo: Universidade de São Paulo, 2014.

SCHWARTCZ, Lilia Moritz. *As Barbas do Imperador, um monarca nos trópicos*. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

SIMÕES, Ronaldo do Valle; QUINTELLA, Sandra; CONSENTINO, Umberto. *Gustavo Dall'Ara (1865-1923)*. Rio de Janeiro: Livraria Winston Ed. Ltda., 1986.

STRICKLAND, Carol. *Arte Comentada: da pré-história ao pós-moderno/Carol Strickland*; tradução Ângela Lobo de Andrade. Rio de Janeiro: Ediouro, 2004.

TASSINI, Raul. *Verdades históricas e pré-históricas de Belo Horizonte, antes Cural Del Rey*. Belo Horizonte, s/e, 1947.

TIRELLO, Regina Andrade. *O restauro de um mural moderno na USP: o afresco de Carlos Magno*. São Paulo: Comissão de Patrimônio Cultural - Pró-reitora de Cultura e Extensão Universitária da Universidade de São Paulo (CPC-PRCEU-USP), 2001.

TOREM, Ana Claudia de Paula. *Por uma historiografia da pintura mural decorativa oitocentista fluminense. In: Encontro de Pós-graduandos da Sociedade de Estudos do Oitocentos (SEO), 4., 2022, Campinas. Anais[...]. Disponível em: <https://www.even3.com.br/anais/ivseoivencontroposgraduandos/479258-por-uma-historiografia-da-pintura-mural-decorativa-oitocentista-fluminense/>. Acesso em: set. 2023.*

UNESCO. *Organização das Nações Unidas para educação, a ciência e a cultura*. Disponível em: <https://www.unesco.org>. Acesso em: set. 2023.

VELLAMARIM, Ruth Soares (coord). *Dicionário biográfico de construtores e artistas de Belo Horizonte: 1894/1940/Instituto do Patrimônio e Histórico e Artístico de Minas Gerais*. Texto final: Silvana Caçado Trindade. Prefácio: Heliana Angotti Salgueiro. Belo Horizonte: IEPHA/MG, 1997.


VICENTE, Maurício Ferreira Júnior (org), CARDOSO Rafael. *O olhar germânico na gênese do Brasil: coleção Geyer*. Museu Imperial / organizadores. Petrópolis: Museu Imperial, 2022. Disponível em: <https://mail.google.com/mail/u/0/?ogbl#search/germanico/QgrcJHrtpDDtXGmMFFSkZxRCRrPdHsQPPQv?projector=1>. Acesso em: jun.2024.

**ANEXO A - PRODUTO (E-BOOK)**

**ANEXO B - PAINEL E RESUMO**

**ANEXO C - PINTOR DECORADOR FREDERICO ANTÔNIO STECKEL (LOJA  
COMERCIAL PUBLICADA NO ALMANAK LAMMERT, NOTAS DE SERVIÇO)**

ANEXO B - PAINEL E RESUMO - 30º CONGRESSO DO INSTITUTO INTERNACIONAL  
PARA CONSERVAÇÃO DE OBRAS HISTÓRICAS E ARTÍSTICAS (IIC).  
Lima 2024 - Polo UFRJ (Rio de Janeiro).



Resumo publicado de forma independente no âmbito do Congresso IIC Lima 2024 - Local Live Hub

### **Pesquisa e documentação das pinturas murais decorativas do Museu Palácio Rio Negro, Petrópolis/RJ**

DOI: 10.5281/zenodo.13743739

**Poliana** Oliveira Reis <sup>1</sup>, Luciana Helena Lopes <sup>2</sup>,

<sup>1</sup>Fundação Casa de Rui Barbosa, [poliana.reisconservacaodeartes@gmail.com](mailto:poliana.reisconservacaodeartes@gmail.com)

<sup>2</sup>Universidade Estadual do Rio de Janeiro, [luh.arq23@gmail.com](mailto:luh.arq23@gmail.com)

**Palavras-chave:** Patrimônio, preservação, pintura mural decorativa, arte oitocentista.

A pesquisa tem como objetivo o registro documental das pinturas murais decorativas oitocentistas do Salão Nobre do Museu Palácio Rio Negro em Petrópolis, Rio de Janeiro, Brasil. O Palácio (1889), o proprietário Manuel Gomes de Carvalho (Barão do Rio Negro), foi projetado e construído por Antônio Januzzi e o responsável pela ornamentação o importante pintor/estucador Frederico Antônio Steckel e auxiliares. O objetivo deste estudo consiste em tornar pública a documentação destas pinturas e seu ineditismo e ampliar o potencial de divulgação para além do espaço museal, que permitirá a salvaguarda, a memória histórica e simbólica desse patrimônio coletivo. As restauradoras **Poliana** Reis e Luciana Lopes elaboraram este primeiro registro documental, que foi motivado após remoção de camadas de repintura que revelam a originalidade dessas pinturas, na sua singularidade e importância artística. A metodologia segue diretrizes dos teóricos contemporâneos, e é complementada com foco no reconhecimento da obra de arte em sua consistência física e dupla polaridade estética e histórica. A pesquisa foi desenvolvida em três etapas principais: observação, análises (iconográfica, científica, e padrões compositivos) e síntese. O produto destas análises consiste em um Inventário no formato de e-book, com a documentação fotográfica e o respectivo desenhos gráficos dos acervos desse bem integrado como fonte visual de estudos, ao democratizando esta obra imensurável para as pesquisas futuras.

**Referências bibliográficas:**

ARGAN, Giulio Carlo. Guia de história da arte. 2ªed.Lisboa:Estampa,1994

CAMPOFIORITO, Quirino. A República e a Decadência da Disciplina Neoclássica, 1890-1918. Rio de Janeiro: Pinakothek, 1983.

CARVALHO, Claudia S. Rodrigues et al. O estuque oitocentista no Rio de Janeiro. Rio de Janeiro: Fundação Casa de Rui Barbosa, 2015. p. 223.

CHOAY, Françoise. A alegoria do patrimônio. São Paulo: Estação Liberdade/UNESP, 2006.

COSTA, Daniella Martins. Cidades com Memória: minha Petrópolis. Rio de Janeiro: UFRJ: FAU: PROARQ, 2023.

78

CURY, Isabelle (org.). Cartas Patrimoniais. 2ª ed. rev. aum. Rio de Janeiro: IPHAN, 2000.

GLOBOPLAY.COM. Palácio Rio Negro passa por reforma, em Petrópolis - 30/07/2022. Disponível em: <<https://globoplay.globo.com/v/10806192/>>.

IBRAM. Exposição - Histórias do Palácio Rio Negro - Material de apoio aos professores. Petrópolis: Sem referência.

LOPES, Luciana; REIS, Poliana Oliveira. Museu Palácio Rio Negro - Restauro do Salão Nobre. In: GUIMARAENS, Cêça; DELFINO, Delano (org). 8º Seminário de Museografia e Arquitetura de Museus: Patrimônio, Acervos e Inclusão Social. Rio de Janeiro: Rio Books, 2023. p. 314-319.

LOPES, Luciana; REIS, Poliana. Pintura decorativa no casario do Centro histórico de Petrópolis. In: 10º Seminário Patrimônio Cultural - Fundação de Arte de Ouro Preto; Mesa III - O Fazer. Ouro Preto, 2017.

MUÑOZ, Salvador. Teoria contemporânea da Restauração. Belo Horizonte: UFMG., 2021.

ANEXO C: PINTOR DECORADOR FREDERICO ANTÔNIO STECKEL (loja comercial publicada). Fonte: Biblioteca Nacional (BN - digital) - Almanak Laemmert - Administrativo, Mercantil e Industrial (RJ) - 1891 a 1940, pg 997.

**Ano 1891\Edição A00048 (5)**

**Pintores**

(art. 739)

*Art. 739*

**Pintores** retratistas e de paisagens.

- Angelo Agostini & C., r. Gonçalves Dias, 50, 1º andar.  
 Antonio Alves do Valle de Souza Pinto, ☉ 6, r. Hospício, 296 e r. Gonçalves Dias, 54, 1º andar.  
 Antonio Araujo de Souza Lobo, ✕ 3, ☉ 6, *Acropolis*, r. Conde d'Eu, 158, loja.  
 Antonio Parreiras, professor de paisagens, Niterohy.  
 Antonio de Pinho Carvalho, ✕ 3, ☉ 6, r. Cardoso, 36, Eng.-Novo.  
 Auguste Petit, ☉ 6, r. Gonçalves Dias, 83.  
 Braz Ignacio de Vasconcellos, ☉ 6, r. Hospício, 93, loja, e r. Costa, 26, sobr.  
 C. S. Cavalier Darbilly, ☉ 6, artigos para desenho e pintura, r. 7 de Setembro 181. (Vide *Notab.*, pag. 2065).  
 Carlos Alberto, r. Sete de Setembro, 51.  
 Estevão Roberto da Silva, r. Gen. Câmara, 283.  
 Francisco Carlos Pereira de Carvalho, r. Guarda Velha, 3 e 5 e Visc. do Rio Branco, 299, Niterohy.  
 Francisco Joaquim Baptista Coimbra, r. S. José, 8.  
 Frederico Antonio **Steckel**, r. Lavradio, 16.  
 G. Th. Thompson, r. Invalidos, 116.  
 João José da Silva, ☉ 5, r. Guarda Velha, 3 e Mattoso, 93.  
 João Maximiano Mafra, ☉ 5, retratos, ladeira de S. Theresza, 31.  
 João Zeplirino da Costa, Europa.  
 Joaquim Insley Pacheco: ✕ 3 de P., premiado com 14 medalhas nacionaes e uma menção honrosa de Vienna, paisagem, r. Ouvidor, 102, sobrado.  
 José de Loy & Valle, r. Assembléa, 83.  
 José Maria de Medeiros, ☉ 5, r. Leste, C 2, Rio Comprido.  
 Julieta Thompson Guimarães, r. Vol. da Patria, 125.  
 M. P. Canizares, r. Gonçalves Dias, 40, sobr.  
 Manoel Alves Corrêa de Azevedo, r. Ajuda, 2, e r. S. José, 55.  
 Meirelles & Langeroch, panorama da cidade do Rio de Janeiro, estabelecido em um barracão na praça 15 de Novembro, lado do mar: socios: \* Victor Meirelles de Lima, ✕ 2 ☉ 2, r. Rezende, 42.  
 \* Henrique Langeroch e diversos command.  
 Modesto Brocas, r. Relação, 6 A.  
 Nicolau Facchinetti, especialista de vistas tiradas do natural, r. Guanabara, 54 E.  
 Pedro Arsenio de igueiredo e Mello, Dr., Europa.  
 Pedro José Pinto Peres, ☉ 6, r. Ourives, 19.  
 Pereira Netto, desenhista, r. Gonçalves Dias, 50.  
 Vicente Pereira Mallio, retratos a oleo, r. Ouvidor 135 e Icarahy, Nith.  
 Victor Meirelles de Lima, ✕ 2, ☉ 2, r. Rezende, 42.

*Art. 740*

**Pintores** scenographicos e de decoração.

- Antonio Araujo de Souza Lobo, ☉ 6, ✕ 3, *Acropolis*, r. Conde d'Eu, 158, loja.  
 Frederico Antonio **Steckel**, r. Lavradio, 16.  
 Giacomo Micheli, r. Riachuelo, 79 e 81.  
 Gonçalves, Rezende & C., r. Hospício, 115 e 117.  
 João Stallone, decorador, pr. Republica, 11. e r. S. Paulo, 1 e B, do Matto.

- Nota fiscal de Frederico Antônio Steckel por serviços prestados na Academia Imperial de Belas Artes de 31/05/1879. Escola de Belas Artes da Universidade Federal do Rio de Janeiro. Fonte: *O olhar germânico na gênese do Brasil: coleção Geyer*, pg: 4.

