

Patrimônio em Textos

1ª edição

GOVERNO DO ESTADO DE MINAS GERAIS

Antonio Augusto Anastasia – Governador

Alberto Pinto Coelho – Vice-governador

SECRETARIA DE ESTADO DE CASA CIVIL E DE RELAÇÕES INSTITUCIONAIS

Maria Coeli Simões Pires – Secretária

Júlio César dos Santos Esteves – Secretário adjunto

SECRETARIA DE ESTADO DE CULTURA

Eliane Parreiras – Secretária

Maria Olívia de Castro e Oliveira – Secretária adjunta

INSTITUTO ESTADUAL DO PATRIMÔNIO HISTÓRICO E ARTÍSTICO DE MINAS GERAIS – IEPHA/MG

Fernando Viana Cabral – Presidente

Pedrosvaldo Caram Santos – Vice-presidente

Danielle Cristine de Faria – Chefe de Gabinete

Diretorias:

Ângela Maria Ferreira – Diretora de Proteção e Memória

Dirceu Alves Jácome Junior – Diretor de Planejamento, Gestão e Finanças

Marília Palhares Machado – Diretora de Promoção

Renato César José de Souza – Diretor de Conservação e Restauração

Coordenação do projeto editorial:

Cláudia Benício Siqueira Rocha

Colaboração:

Diogo Corgosinho Borges

Normalização bibliográfica:

Andréa Santos Xavier

Silvânia Santos Teodoro

Revisão gramatical e preparação de originais:

Antonia Cristina de Alencar Pires

Isa Maria Marques de Oliveira

Projeto gráfico e diagramação:

Pablo do Prado Soares

Todos os conceitos emitidos nos textos, assim como as referências bibliográficas e imagens informadas, são de inteira responsabilidade dos autores.

P314 Patrimônio em textos / Instituto Estadual do Patrimônio Histórico e Artístico de Minas Gerais. – 1. ed. – Belo Horizonte : Instituto Estadual do Patrimônio Histórico e Artístico de Minas Gerais, 2012.
168 p. : il. : 30 cm.

Edição comemorativa aos 41 anos do IEPHA/MG.

ISBN 978-85-66502-00-8

1. Patrimônio cultural – Proteção – Minas Gerais.

I. Instituto Estadual do Patrimônio Histórico e Artístico de Minas Gerais.

CDD – 351.8098151

Conservação, Proteção e Restauro:

“A documentação como ferramenta de preservação: o conhecimento é o princípio da proteção” – Ana Martins Panisset 7

“O inventário e a proteção de bens culturais” – Angela Dolabela Canfora 23

“Processo de Tombamento: existe um tombamento provisório e um definitivo?” – Elizabeth Sales de Carvalho 37

“Serraria Souza Pinto: primeiro remanescente da Arqueologia Industrial de Belo Horizonte (1903-1966)” – Jorge Abdo Askar 49

“A paisagem cultural como patrimônio: desafios e perspectivas” – Marina Salgado 71

Elementos Artísticos:

“Galeria de retratos da Secretaria de Estado de Defesa Social – SEDS/MG: pintura de retratos por Carlos Oswald” – Ana Eliza Soares de Souza 85

Gestão:

“Planejamento estatal: uma avaliação do PPAG 2008/2011 no âmbito do Instituto Estadual do Patrimônio Histórico e Artístico de Minas Gerais – IEPHA/MG” – Dirceu Alves Jácome Junior e Júlia Gontijo de Sousa 103

História:

“Matias Cardoso, o bandeirante esquecido” – Carlos Henrique Rangel 115

Memória e Museologia:

“NANOPATRIMÔNIO: um olhar investigativo sobre a paisagem cultural humana e urbana, apropriação de imagens como acervo material e imaterial de bens e valores coletivos numa perspectiva toponímica, microscópica e museal” – Rodrigo Flávio de Melo Faleiro 129

Patrimônio Imaterial:

“A comida “fala”: elemento fundamental e representativo da Festa da Irmandade de Nossa Senhora do Rosário dos Homens Pretos, de Chapada do Norte” – Ailton Batista da Silva 143

Técnicas Construtivas:

“A importância do uso das técnicas construtivas e dos materiais tradicionais na reabilitação e preservação das edificações históricas” – Fernando Roberto de Castro Veado 157

APRESENTAÇÃO

Criado em 1971, o Instituto Estadual do Patrimônio Histórico e Artístico de Minas Gerais - IEPHA/MG - é uma fundação pública, sem fins lucrativos, vinculada à Secretaria de Estado de Cultura de Minas Gerais.

Nos últimos 41 anos, o Instituto vem reafirmando sua missão de pesquisar, proteger e promover o patrimônio cultural, histórico, natural e científico, de natureza material ou imaterial, de interesse de preservação no Estado de Minas Gerais. Por isso, o IEPHA/MG é referência nacional nos campos da proteção, conservação e restauração de bens culturais e de fomento de uma política de patrimônio, que valoriza a diversidade cultural e inclui o município e o cidadão em suas decisões. Assim, de forma inovadora exerce sua missão e, como consequência, tem o reconhecimento do público em relação ao papel que representa na sociedade. O IEPHA/MG por meio de um trabalho comprometido, executado de forma descentralizada, juntamente com a inclusão social pela cultura integra-se à política do Estado, colocando-a como mola propulsora do desenvolvimento, comprometida com a transformação e a contemporaneidade.

Além da proteção aos bens por ele tombados, suas atribuições incluem cuidar da difusão da consciência patrimonial e da criação de instrumentos e mecanismos que contribuam, de maneira universal e eficaz, para a preservação da memória e da identidade cultural em todo o Estado.

Corroborando com a importância da missão do IEPHA/MG, em abril de 2012 foi criado o Programa Editorial, que visa a retomada das publicações dos trabalhos dos servidores, por ser o Instituto referência na preservação do patrimônio cultural do Estado de Minas Gerais e produtor de trabalhos técnicos, em excelência. Sendo assim, como resultado, o Instituto apresenta “Patrimônio em Textos – Edição Comemorativa dos 41 anos do IEPHA/MG”, que é o primeiro de uma série de cadernos que serão lançados, a cada ano.

Esta publicação é uma edição livre, contendo textos elaborados por servidores-autores, a partir da vivência de trabalhos executados pelos mesmos. Como Presidente do IEPHA/MG, agradeço a participação de cada servidor-autor que contribuiu para a realização deste trabalho, bem como aos servidores que tornaram realidade este projeto por meio do empenho na parte executiva.

Fernando Viana Cabral
Presidente

A DOCUMENTAÇÃO COMO FERRAMENTA DE PRESERVAÇÃO: O CONHECIMENTO É O PRINCÍPIO DA PROTEÇÃO

Ana Martins Panisset*¹

RESUMO

O objetivo do artigo é frisar a importância do processo de documentação como ferramenta indispensável para a tomada de decisões e como registro das ações de conservação e restauração. A documentação se faz necessária para identificação, proteção e interpretação dos bens culturais. Através dos registros e dos inventários é possível assegurar o rigor nas tomadas de decisão para a salvaguarda destes bens. A documentação é um processo contínuo que possibilita o monitoramento, a manutenção e compreensão dos bens culturais, sendo portanto parte essencial dos métodos de conservação. Utiliza-se como referência documentos internacionais de preservação como, a basilar Carta de Veneza (1964) e o documento “*Principles for the recording of monuments, groups for buildings and sites*” (ICOMOS, 1996), assim como o uso da documentação nas bases da construção da Teoria da Conservação.

Palavras-chave: Documentação; conservação preventiva; conservação-restauração; preservação; cartas patrimoniais.

Na verdade, não é possível conceber qualquer ação de conservação do patrimônio cultural que não parta do conhecimento prévio e, o mais abrangente possível, da realidade dos bens que integram esse patrimônio² (GONZÁLEZ-VARAS, 2003, p. 77, tradução nossa).

Para Camillo Boito (1836-1914), restaurador, arquiteto e grande pensador do século XIX, as relações imbricadas da conservação perpassam o entendimento e as relações afetivas e, portanto, fenomenológicas que o monumento, o documento e a obra de arte suscitam. Dessa forma, ele abriu sua conferência *I Restauratori*, realizada na Exposição de Turim em 1884, conduzindo o ouvinte a perceber que entender e amar são verbos correlatos. Concordando com as palavras de Boito, podemos dizer que entender um bem cultural é a chave para sua preservação. Quanto melhor conhecemos e entendemos nosso patrimônio, mais o valorizamos.

¹ Mestre em Artes - Preservação e Tecnologia da Obra de Arte pela Escola de Belas Artes da Universidade Federal de Minas Gerais - UFMG, Bacharel em Artes Plásticas pela Fundação Armando Álvares Penteado. Gerente de Elementos Artísticos do Instituto Estadual do Patrimônio Histórico e Artístico de Minas Gerais – IEPHA/MG.

² En efecto, nos es posible concebir ninguna acción de conservación de patrimonio cultural si no es partiendo del conocimiento previo, y lo más exhaustivo posible, de la realidad de bienes que integran este patrimonio.

Para bem restaurar, é necessário amar e **entender** o monumento, seja estátua, quadro ou edifício, sobre o qual se trabalha, e do mesmo modo para a arte antiga em geral. Ora, que séculos souberam amar e entender as belezas do passado? E nós, hoje, em que medida sabemos amá-las e **entendê-las?** (BOITO, 2002, p. 31, grifo nosso).

As operações de salvaguarda começam pelo conhecimento dos bens, tarefa esta que é executada primordialmente pela devida documentação. A documentação de bens culturais se define como um processo contínuo que consiste em investigar, registrar (inventariar), documentar e gerenciar as informações sobre um determinado bem, permitindo sua melhor compreensão.

Conforme destaca Yacy-Ara Froner Gonçalves (2001, p. 263), “os objetos adquirem valor pelas mãos do conhecimento [...]. O objeto existe enquanto um elemento a ser preservado quando lhe é imputado um valor histórico, artístico e cultural”. As atividades de registro e documentação dos bens culturais supõem, portanto, seu reconhecimento como objeto, que exige tutela e proteção. Esse reconhecimento do valor e importância de um bem cultural é muitas vezes o primeiro passo para a sua conservação:

A conservação do patrimônio cultural em suas diversas formas e períodos históricos é fundamentada nos valores atribuídos a esse patrimônio. Nossa capacidade de aceitar estes valores depende, em parte, do grau de confiabilidade conferido ao trabalho de levantamento de fontes e informações a respeito destes bens. O conhecimento e a compreensão dos levantamentos de dados a respeito da originalidade dos bens, assim como de suas transformações ao longo do tempo, tanto em termos de patrimônio cultural quanto de seu significado, constituem requisitos básicos para que se tenha acesso a todos os aspectos da autenticidade (UNESCO; ICCROM; ICOMOS, 1994, art. 9).

Por muitos anos, as investigações sobre os bens culturais eram efetuadas mediante aproximações e com base em critérios empíricos, não havia uma abordagem metodológica e científica em relação a sua conservação (GONZÁLEZ MOZO, 2004). Essa prática metodológica só teve início em finais do século XIX, com as bases da formação da conservação-restauração como disciplina, contando com discussões teóricas e com o advento da fotografia.

A contribuição teórica de Camillo Boito é fundamental para a introdução da metodologia nas intervenções de conservação-restauração, fixando a prática do uso de documentação como embasamento das intervenções e como forma de sistematizar o registro dessas intervenções, elaborando diretrizes para uma política de tutela.

Boito fundamentou seu trabalho em análises aprofundadas da obra, procurando apreender seus aspectos formais e técnico-construtivos, baseado em estudos documentais e na observação, bem como em levantamentos métricos do edifício. Fez largo uso de desenhos e também de fotografias, examinando a configuração geral do complexo [...] (KÜHL, 2002, p. 13).

Propondo critérios de intervenção, Camillo Boito contribuiu de forma direta para a formulação dos princípios modernos de restauração. Boito teve atuação primordial na construção do documento gerado a partir do “*III Congresso dos Engenheiros e Arquitetos Italianos*” de Roma em 1883. Esse documento é considerado a primeira carta de restauro italiana, a primeira formulação de uma série de normas de intervenção coerentes com uma teoria rigorosa.

Dentre os sete axiomas propostos no congresso, os dois últimos prescrevem a necessidade de se documentar detalhadamente as intervenções:

[...] registrar as obras, apontando-se a utilidade da fotografia para documentar a fase antes, durante e depois da intervenção, devendo o material ser acompanhado de descrições e justificativas e encaminhado ao Ministério da Educação; colocar uma lápide com inscrições para apontar a data e as obras de restauro realizadas (KÜHL, 2002, p. 21).

Esse documento, adotado então pelo Ministério da Educação italiano, foi um ponto de referência fundamental para as cartas patrimoniais³, que regem as práticas preservacionistas contemporâneas.

Seguindo as recomendações do documento italiano de 1883, diversas dessas cartas citam o registro dos bens culturais e a documentação dos processos de conservação como tarefas fundamentais para a salvaguarda do patrimônio. Existem cerca de vinte documentos⁴

³ As chamadas cartas patrimoniais são documentos internacionais no formato de cartas, recomendações, convenções, normas ou regulamentos, criados por diversos órgãos internacionais de defesa do patrimônio histórico e cultural. As cartas são documentos importantes para o entendimento da evolução do pensamento preservacionista através dos tempos.

⁴ Carta de Atenas (1931), Carta de Veneza (1964), Recomendação Paris (1964), Recomendação Paris de Obras Públicas ou Privadas (1968), Convenção Relativa às Medidas a Serem Adotadas para Proibir e Impedir a Importação, Exportação e Transferência de Propriedades Ilícitas dos Bens Culturais (1970), Compromisso Brasília (1970), Compromisso Salvador (1971), Carta do Restauro (1972), Convenção para a Proteção do Patrimônio Mundial, Cultural e Natural (1972), Resolução de São Domingos (1974), Declaração de Amsterdã (1975), Convenção de San Salvador (1976), Recomendação de Nairóbi (1976), Recomendação para a Proteção dos Bens Culturais Móveis (1978), Carta de Burra (1980), Carta de Washington (1986), Carta Petrópolis (1987), Carta de Lausanne (1990), Conferência de Nara (1994), Declaração de Sofia (1996), Declaração de São Paulo II (1996), Carta de Fortaleza (1997), Princípios para a documentação de monumentos, grupos de edifícios e sítios (1996), Cartagena de Índias - Colômbia (1999).

provenientes de convenções nacionais e internacionais que têm recomendações sobre o registro e a documentação dos bens patrimoniais. Os inventários em especial ocupam lugar significativo em grande parte deles. Os inventários são utilizados nas atividades iniciais da documentação – identificação e registro de bens culturais.

Após a iniciativa italiana, as primeiras medidas normativas de caráter internacional são introduzidas através da Carta de Atenas – Conclusões Gerais e Deliberações da Sociedade das Nações, do Escritório Internacional dos Museus – de 1931. Esse documento dá ênfase à utilidade de uma documentação internacional, e já preconizava o registro dos monumentos e formatação de inventários nacionais, regionais ou locais.

c) Utilidade de uma documentação internacional

A conferência emite o voto de que:

1º – Cada Estado, ou as instituições criadas ou reconhecidamente competentes para esse trabalho, publique um **inventário** dos monumentos históricos nacionais, acompanhado de fotografia e de informações; [...]. (IPHAN, [2006], grifo nosso).

É também no início do século XX que diversas disciplinas científicas – química, física, biologia – começam a contribuir com as tarefas de investigação dos bens culturais, principalmente em relação ao estudo e compreensão dos materiais e seu estado de conservação. Essa colaboração é fundamental para o estabelecimento de metodologias de documentação mais fundamentadas.

A Carta de Veneza de 1964, documento considerado basilar para a prática de conservação-restauração, seguida como um código de ética, registra a necessidade da documentação durante os processos de conservação:

Artigo 16º - Os trabalhos de conservação, de restauração e de escavação serão sempre acompanhados pela elaboração de uma documentação precisa sob a forma de relatórios analíticos e críticos, ilustrados com desenhos e fotografias. Todas as fases dos trabalhos de desobstrução, consolidação, recomposição e integração, bem como os elementos técnicos e formais identificados ao longo dos trabalhos serão ali consignados. Essa documentação será depositada nos arquivos de um órgão público e posta à disposição dos pesquisadores; recomenda-se sua publicação (IPHAN, 1987, p. 107).

O documento ratificado pela 11ª Assembleia do Conselho Internacional de Monumentos e Sítios (ICOMOS)⁵ de 1996, denominado “*Princípios para a documentação de monumentos, grupos de edifícios e sítios*”⁶, teve seu conteúdo inteiramente dedicado à importância dos registros. Nesse texto são listadas as principais razões, responsabilidades, medidas de planejamento e gestão para a devida documentação do patrimônio cultural.

Sendo o patrimônio cultural uma expressão única da realização humana; sendo que o patrimônio cultural está permanentemente em risco; sendo a documentação um dos principais meios disponíveis para dar significado, compreensão, reconhecimento e definição dos valores do patrimônio cultural; sendo que a responsabilidade pela conservação e manutenção do patrimônio cultural não é somente tarefa de seus proprietários mas também de especialistas em conservação, de profissionais, gestores, políticos e administradores que trabalham em todos os níveis de governo, como também do público; e sendo conforme exige o artigo 16 da Carta de Veneza, é essencial que as organizações responsáveis e os indivíduos registrem a natureza do patrimônio cultural⁷ (ICOMOS, 1996, tradução nossa)

A maioria das cartas patrimoniais e publicações sobre os métodos de documentação são dirigidas principalmente ao patrimônio edificado – bens imóveis. “A noção de autenticidade do Patrimônio Cultural embasado no critério de monumento serviu de justificativa à concentração de esforços para com esse tipo de bem cultural” (GONÇALVES, 2001, p. 469).

Porém acreditamos, de acordo com Feilden (1981, p. 27), que apesar da diferença de escala e extensão, os princípios **básicos** de conservação são os mesmos, tanto para bens culturais móveis quanto para os bens imóveis. Principalmente os princípios éticos e metodológicos da documentação.

Algumas poucas iniciativas foram tomadas exclusivamente em relação aos bens culturais móveis. Consideramos duas dessas iniciativas especialmente importantes no que se refere à documentação. A primeira delas é a “*Reunião de Especialistas sobre Métodos Modernos*

⁵ *International Council on Monuments and Sites*

⁶ *Principles for the recording of monuments, groups for buildings and sites (Tradução nossa).*

⁷ “*As the cultural heritage is a unique expression of human achievement; and as this cultural heritage is continuously at risk; and as recording is one of the principal ways available to give meaning, understanding, definition and recognition of the values of the cultural heritage; and as the responsibility for conserving and maintaining the cultural heritage rests not only with the owners but also with conservation specialists and the professionals, managers, politicians and administrators working at all levels of government, and with the public; and as article 16 of the Charter of Venice requires, it is essential that responsible organizations and individuals record the nature of the cultural heritage*”.

de *Inventário de Bens Móveis*⁸, realizada pela Organização das Nações Unidas para a Educação, a Ciência e a Cultura (UNESCO)⁹, em Barcelona, no ano de 1976, voltada unicamente para os inventários de bens móveis, na qual foram elaboradas recomendações para a documentação e registro desses bens. O encontro exaltou a importância dos inventários como ferramenta indispensável para a salvaguarda do patrimônio cultural móvel:

1. É importante para a sobrevivência da civilização que o patrimônio cultural em cada Estado-Membro seja documentado e que esta informação seja disponibilizada tanto para as pessoas de cada Estado quanto para o resto do mundo.

Por estas razões, pedimos que a UNESCO fortemente recomende a cada Estado-Membro a adoção de uma política nacional sobre a documentação do seu patrimônio cultural, e sugerimos que estas orientações incluam:

- a) diretrizes nacionais para a documentação dos bens culturais móveis;
- b) programas de levantamento de dados para a inventariação dos bens culturais;
- c) programas de divulgação através dos quais as informações nos inventários serão disponibilizadas para aqueles que dela necessitam¹⁰ (UNESCO, 1976, tradução nossa).

A outra iniciativa foi adotada durante a Conferência Geral da UNESCO, realizada em Paris, em 1978. O documento *“Recomendação para a Proteção de Bens Culturais Móveis”*¹¹ aborda a questão dos Bens Patrimoniais Móveis de maneira exclusiva. No documento, “o patrimônio móvel é considerado mais susceptível aos danos ocasionados por conflitos armados, acidentes e, principalmente, roubo e tráfico ilícito. A documentação que possibilite a identificação desses elementos torna-se [portanto] fundamental à sua salvaguarda” (GONÇALVES, 2001, p. 273). No artigo décimo segundo das medidas recomendadas lê-se:

Medidas para a prevenção de riscos:

12. Os Estados-Membros devem tomar todas as medidas necessárias para assegurar a proteção adequada aos bens culturais em museus e instituições afins. Em particular, devem:

⁸ *Meeting of experts on the modern methods of inventory of movable cultural property.*

⁹ *United Nations Educational, Scientific and Cultural Organization.*

¹⁰ “1. It is important to the survival of civilization that cultural properties in every member state be documented and that this information be made available both to the people of each state and to the rest of the world. For these reasons we ask that UNESCO strongly urge each member state to adopt a national policy on the documentation of its cultural heritage, and suggest these policy statements include: a) national guidelines for the documentation of movable cultural property; b) data collection programmes for the inventorying of cultural objects; c) dissemination programmes by which the information in the inventories will be made available to those who need it.”

¹¹ *Recommendation for the protection of movable cultural property.*

- (a) incentivar a inventariação e catalogação sistemática dos bens culturais, com o máximo possível de detalhes e de acordo com os métodos desenvolvidos especialmente para esses meios [...]. Tal inventário é útil quando se deseja determinar os danos ou deterioração de bens culturais. Com essa documentação as informações necessárias podem ser divulgadas, com todas as precauções devidas, às autoridades nacionais e internacionais responsáveis pela luta contra os roubos, o comércio ilícito e a circulação de falsificações,
- (b) incentivar, conforme o caso, a identificação padronizada de bens culturais móveis[...]”¹² (UNESCO, 1978, tradução nossa).

Conforme podemos constatar através dos documentos internacionais, das legislações e da teoria da conservação, a documentação é parte integral da conservação e gestão dos bens culturais; é o fio que percorre todo o processo de preservação do patrimônio cultural e se apresenta como ferramenta indispensável nas ações de conservação e restauração. Verificamos uma indissociabilidade entre as práticas de preservação e documentação: “a catalogação, pesquisa e inventário são indispensáveis no processo de estruturação dos projetos de preservação, locais, nacionais ou internacionais” (GONÇALVES, 2001, p. 270).

A documentação possibilita a compreensão, o monitoramento e a manutenção dos bens culturais, atuando nos processos de conservação antes, durante e depois. É somente a partir de uma documentação exaustiva e coerente que podemos assegurar o rigor e precisão na tomada de decisão para a salvaguarda desses bens. Uma documentação bem empreendida permite uma melhor compreensão do valor econômico, histórico, científico, estético e social de um bem cultural.

Segundo um artigo publicado na reconhecida revista sobre conservação, *The Getty Conservation Institute Newsletter*, a documentação é defendida como base para os processos de conservação preventiva:

A documentação do patrimônio cultural, amplamente definida, inclui duas atividades principais: (1) a captura

¹² “Measures for the prevention of risks. 12. Member States should take all necessary steps to ensure adequate protection for cultural property in museums and similar institutions. In particular, they should: (a) encourage the systematic inventorying and cataloguing of cultural property, with the fullest possible details and in accordance with methods specially developed for the purpose (standardized fiches, photographs - and also, if possible, color photographs - and, as appropriate, microfilms). Such an inventory is useful when it is desired to determine damage or deterioration to cultural property. With such documentation the necessary information can be given, with all due precautions, to the national and international authorities responsible for combating thefts, illicit trading and the circulation of fakes; (b) encourage, as appropriate, the standardized identification of movable cultural property using unobtrusive means offered by contemporary technology;”

de informações sobre os bens culturais, incluindo suas características físicas, história e problemas, e (2) o processo de organizar, interpretar e gerenciar essas informações¹³ (LEBLANC; EPPICH, 2005, p. 6, tradução nossa).

Podemos enumerar diversos motivos para utilizarmos obrigatoriamente a prática da documentação na metodologia de conservação, incluindo:

- avaliar os valores e importância do patrimônio em questão;
- conhecer a história, características físicas, tecnologia de fatura e atuais condições de conservação do bem cultural;
- orientar o processo de conservação, quando se deve registrar todas as intervenções preventivas e curativas;
- garantir que as intervenções respeitem as características do patrimônio;
- registrar os resultados após as intervenções;
- realizar um registro permanente do patrimônio cultural antes da alteração, planejada ou não;
- fornecer bases para o monitoramento, gerenciamento e manutenção de rotina;
- fornecer uma ferramenta de acompanhamento e gestão do patrimônio em todos os níveis.

A importância da documentação se estende além de seu uso como ferramenta nas atividades de conservação-restauração. Constitui ainda uma importante fonte de pesquisa sobre o patrimônio histórico e cultural para diversas áreas e disciplinas. É também um meio de comunicação com o público em geral, ajudando a educá-lo sobre a importância do patrimônio e promovendo seu envolvimento na preservação.

As decisões concernentes à dotação de recursos e à Conservação das propriedades culturais implicam em considerações políticas. Um maior apoio político para a conservação e a preservação de bens culturais dependerá de uma maior consciência pública de sua necessidade. (GONÇALVES, 2001, p. 46).

A documentação também pode ser considerada como uma espécie de apólice de seguro contra perda e como um registro para a posteridade, para as gerações futuras, em caso de catástrofe e destruição. A documentação, se bem empreendida e devidamente gerenciada, fornece um registro duradouro do patrimônio cultural.

¹³ “Documentation of cultural heritage, broadly defined, includes two main activities: (1) the capture of information regarding monuments, buildings, and sites, including their physical characteristics, history, and problems; and (2) the process of organizing, interpreting, and managing that information.”

No caso dos bens móveis, é crucial para medidas de proteção contra roubos e tráfico, uma vez que bens não documentados se tornam difíceis de recuperar. A UNESCO e outras organizações internacionais vêm ressaltando, em diversas recomendações, a importância da documentação como medida de proteção a roubos e tráfico de bens culturais em diversas recomendações. “A Convenção Relativa às Medidas a Serem Adotadas para Proibir e Impedir a Importação, Exportação e Transferência de Propriedades Ilícitas dos Bens Culturais”, realizada pela UNESCO em Paris, de 12 a 14 de novembro de 1970, enfatiza o estabelecimento de um inventário nacional para assegurar a proteção dos bens culturais:

ARTIGO 5°

A fim de assegurar a proteção de seus bens culturais contra a importação, a exportação e a transferência de propriedades ilícitas, os Estados-Partes na presente Convenção se comprometem, nas condições adequadas a cada país, a estabelecer em seu território, se ainda não existirem, um ou mais serviços de proteção ao patrimônio cultural, dotados de pessoal qualificado e em número suficiente para desempenhar as seguintes funções:

[...]

b) estabelecer e manter em dia, com base em um inventário nacional de bens sob proteção, uma lista de bens culturais públicos e privados importantes, cuja exportação constituiria empobrecimento do patrimônio cultural nacional [...] (UNESCO, 1972, p. 5).

A documentação meticulosa é tomada como parte de um gerenciamento de riscos eficiente, fator primordial para evitar os riscos de dissociação de acervos. A dissociação – considerada como um dos agentes de deterioração aos quais está submetido um acervo pela visão do gerenciamento de riscos (WALLER, 2008, p. 181) – resulta na perda irreversível de objetos e no desmembramento de uma determinada coleção. A dissociação inclui a perda dos objetos por extravio, perda permanente de dados sobre os objetos e uma série de outras deficiências intelectuais e legais, que reduzem a utilidade e o valor das coleções. Uma documentação periódica e bem empreendida – registro e inventário –, além de criar um elo entre a informação e o objeto, ajuda na prevenção de riscos na medida em que, ao fazermos o levantamento de dados, estamos verificando o estado atual do acervo. A realização de inventários periódicos funciona também como um diagnóstico recorrente da coleção. A documentação atua, portanto, em dois estágios do gerenciamento de riscos: evitar e detectar.

A preparação de uma documentação bem elaborada traz também benefícios econômicos aos projetos de conservação. Uma boa documentação economiza tempo e dinheiro, ajudando a priorizar recursos e evitando a duplicação de esforços.

Utilizar a documentação exaustiva é um compromisso ético do conservador-restaurador. Os relatórios dos procedimentos adotados durante um processo de conservação e restauro fazem parte do código de ética do profissional que atua em qualquer bem cultural móvel ou imóvel. Intervenções de conservação se constituem em um momento crítico na vida de um bem cultural e um registro cuidadoso pode preservar informações que serão a base para avaliações futuras e novos tratamentos. A “Recomendação para a Proteção de Bens Culturais Móveis” – acima citada – indica que “os especialistas responsáveis [pela conservação] devem incluir nos inventários informações sobre o estado físico dos objetos e recomendações relativas às condições ambientais necessárias”¹⁴ (UNESCO, 1978, art. 6, tradução nossa).

Cientes dessa responsabilidade, as associações de classe no Brasil incluíram no código de ética do conservador-restaurador quatro artigos dedicados à pesquisa e documentação. Destacamos:

14. Antes de iniciar qualquer ação ou intervenção em uma obra o conservador-restaurador deve colher todas as informações capazes de gerar e salvaguardar o conhecimento a seu respeito [...].
15. Durante o tratamento devem ser anotadas todas as intervenções de conservação-restauração [...]. A documentação fotográfica deverá acompanhar os passos mais expressivos do tratamento e registrar o efeito final da obra após o término do trabalho. (CÓDIGO, 2005, p. 5).

Embora existam tantas vantagens de se empreender em uma documentação exaustiva, toda sua importância tenha sido salientada nos instrumentos internacionais de preservação e sua obrigatoriedade seja assinalada nos códigos de ética, é de comum acordo entre os pesquisadores da área que a mesma permanece ainda inadequadamente empregada. O campo carece de normas e diretrizes e uma melhor comunicação entre os profissionais. Há concordância também no entendimento de que as ferramentas são incompletas, a formação insuficiente de profissionais e os recursos limitados – fora do campo, os tomadores de decisão muitas vezes desconhecem os objetivos e benefícios da documentação (LEBLANC; EPPICH, 2005, p. 7).

¹⁴ *The responsible specialists should include in the inventories data on the physical state of the objects and recommendations concerning the requisite environmental conditions.*

Nesse contexto, em âmbito nacional, Mendonça (2009, p. 340) aponta que existe uma lacuna entre o conhecimento dos conceitos éticos da documentação e a prática profissional, sendo esses critérios esquecidos ou negligenciados, e destaca:

Cabe aos novos cursos de formação [...] sensibilizar e orientar os novos profissionais que estão ingressando na área, como também as associações de classe, reforçar junto aos seus associados uma maior seriedade no cumprimento desse artigo do nosso código de ética. (MENDONÇA, 2009, p.340)

Precisamos, portanto, tomar medidas para assegurar que a documentação não seja apenas uma operação técnica, mas o resultado de uma abordagem cultural complexa, pois “coleccionar dados não é o bastante” (CARVALHO, 2010, p.2). Há a necessidade de implementarmos normas e orientações internacionais para que a comunicação seja completa e as ações de documentação efetivas. É nosso dever divulgar os benefícios da documentação para nossa prática profissional, resultando em maior qualidade nas práticas de preservação.

REFERÊNCIAS

BOITO, Camillo. **Os restauradores**: conferência feita na Exposição de Turim em 7 de junho de 1884. Tradução de Paulo Mugayar Kühl; Beatriz Mugayar Kühl. Cotia, SP: Ateliê Editorial, 2002. 64 p. (Artes & Ofícios, 3).

BOITO, Camillo. Restoration in architecture: first dialogue. Translated by Cesare Birignani. **Project Muse**, v. 6, n.1, summer 2009. E-ISSN 1934-6026, Print ISSN 1549-9715. Disponível em: <http://muse.jhu.edu/journals/future_anterior/v006/6.1.boito.html>. Acesso em: 02 out. 2010.

CARVALHO, Claudia Rodrigues de. **Plano de conservação preventiva do Museu Casa de Rui Barbosa: documentação para preservação**. Rio de Janeiro: Fundação Casa de Rui Barbosa, Centro de Memória e Informação, [2010]. 6 p. Projeto. Disponível em: <http://www.casaruibarbosa.gov.br/dados/DOC/bolsistas/2010/FCRB_Selecao_de_Bolsistas_2010_Documentacao_e_Preservacao.pdf>. Acesso em: 18 nov. 2010.

CÓDIGO de ética do conservador-restaurador. São Paulo, 16 nov. 2005. Disponível em: <http://www.aber.org.br/pdfs/Codigo_de_etica_v2.pdf>. Acesso em: 20 nov. 2010.

COUNCIL OF EUROPE. **Guidance on inventory and documentation of the cultural heritage**. Strasbourg: Council of Europe Publishing, 2009. 134 p.

EPPICH, Rand; LEVIN, Jeffrey. People and technology: a discussion about heritage documentation. **The Getty Conservation Institute Newsletter**, Los Angeles, v. 20, n. 3, p. 10-16, 2005. Entrevista. Disponível em: <http://www.getty.edu/conservation/publications/newsletters/20_3/>. Acesso em: 4 ago. 2008.

FEILDEN, Bernard. The principles of conservation. **The UNESCO Courier**, Paris, v. 9, n. 5, p. 27-8, mar. 1981. Disponível em: <<http://unesdoc.unesco.org/images/0007/000747/074736eo.pdf>>. Acesso em: 22 nov. 2010.

GONÇALVES, Yacy-Ara Froner. **Os domínios da memória: um estudo sobre a construção do pensamento preservacionista nos campi da Museologia, Arqueologia e Ciência da Conservação**. 2001. 513 f. Tese (Doutorado em História)-Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2001.

GONZÁLEZ MOZO, Ana. Estudio y documentación de obras de arte. In: MACARRÓN MIGUEL, Ana Maria; GONZÁLEZ MOZO, Ana. **La conservación y la restauración en el siglo XX**. 2. ed. Madrid: Tecnos; Alianza, 2004. 232 p. (Colección Neometrópolis).

GONZÁLEZ-VARAS, Ignacio. **Conservación de bienes culturales: teoría, historia, principios y normas**. 3. ed. Madrid: Cátedra, 2003. 628 p.

INSTITUTO DO PATRIMÔNIO HISTÓRICO E ARTÍSTICO NACIONAL - IPHAN. **Cartas patrimoniais**. Disponível em: <<http://portal.iphan.gov.br/portal/montarPaginaSecao.do?id=12372&sigla=Legislacao&retorno=paginaLegislacao>>. Acesso em: 19 set. 2006.

INSTITUTO DO PATRIMÔNIO HISTÓRICO E ARTÍSTICO NACIONAL - IPHAN. Carta de Veneza: carta internacional sobre conservação e restauração de monumentos e sítios. **Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional**, Rio de Janeiro, n. 22, p. 106-107, 1987.

INTERNATIONAL COMMITTEE FOR DOCUMENTATION OF THE INTERNATIONAL COUNCIL OF MUSEUMS. **International guidelines for museum object information: the CIDOC information categories**. Paris: International Committee for Documentation of the International Council of Museums, 1995. Disponível em: <<http://cidoc.mediahost.org/guidelines1995.pdf>>. Acesso em: 17 nov. 2010.

INTERNATIONAL COUNCIL ON MONUMENTS AND SITES - ICOMOS. **International charters for conservation and restoration**. Disponível em: <<http://www.international.icomos.org/charters/charters.pdf>>. Acesso em: 26 out. 2010.

INTERNATIONAL COUNCIL ON MONUMENTS AND SITES - ICOMOS. **Principles for the recording of monuments, buildings and sites for groups**. Text ratified by the 11th ICOMOS General Assembly. Sofia, out. 1996. Disponível em: <http://www.international.icomos.org/charters/recording_e.htm>. Acesso em: 26 out. 2010.

KÜHL, Beatriz Mugayar. Os restauradores e o pensamento de Camillo Boito sobre a restauração. In: BOITO, Camillo. **Os restauradores: conferência feita na Exposição de Turim em 7 de junho de 1884**. Tradução de Paulo Mugayar Kühl; Beatriz Mugayar Kühl. Cotia, SP: Ateliê Editorial, 2002. p. 9-28. (Artes & Ofícios, 3).

LEBLANC, François; EPPICH, Rand. Documenting our past for the future. **The Getty Conservation Institute Newsletter, Los Angeles**, v. 20, n. 3, p.5-9, 2005. Disponível em: <http://www.getty.edu/conservation/publications/newsletters/20_3/>. Acesso em: 4 ago. 2008.

LETELLIER, Robin; SCHMID, Werner; LEBLANC, François. **Recording documentation and information management for the conservation of heritage places: guiding principles**. Los Angeles: The Getty Conservation Institute, 2007. 151 p.

MENDONÇA, Valéria de. A documentação de conservação e restauro: ética e responsabilidade profissional. In: CONGRESSO INTERNACIONAL DA ASSOCIAÇÃO BRASILEIRA DE CONSERVADORES E RESTAURADORES DE BENS CULTURAIS - ABRACOR, 13., 2009, Porto Alegre. **Anais...** Rio de Janeiro: ABRACOR, 2009. p. 339-340. 1 CD-ROM.

UNESCO; ICCROM; ICOMOS. **Documento de Nara sobre a autenticidade**. Tradução de António de Borja Araújo. 06 de novembro de 1994. Disponível em: <<http://5cidade.files.wordpress.com/2008/03/documento-de-nara-sobre-a-autenticidade.pdf>>. Acesso em: 26 out. 2010.

UNITED NATIONS EDUCATIONAL, SCIENTIFIC AND CULTURAL ORGANIZATION - UNESCO. **Recommendation for the protection of movable cultural property**. Paris, 28 November 1978. Disponível em: <http://portal.unesco.org/en/ev.php-URL_ID=13137&URL_DO=DO_TOPIC&URL_SECTION=201.html>. Acesso em: 18 dez. 2010.

UNITED NATIONS EDUCATIONAL, SCIENTIFIC AND CULTURAL ORGANIZATION - UNESCO. **Meeting of experts on the modern methods of inventory of movable cultural property: final report.** Paris, 1976. Disponível em: <<http://unesdoc.unesco.org/images/0002/000212/021212EB.pdf>>. Acesso em: 13 mar. 2011.

UNITED NATIONS EDUCATIONAL, SCIENTIFIC AND CULTURAL ORGANIZATION - UNESCO. **Convenção relativa às medidas a serem adotadas para proibir e impedir a importação, exportação e transferência de propriedades ilícitas dos bens culturais:** Paris, 12-14 de novembro de 1970. Brasília: Senado Federal, 1972. Disponível em: <<http://unesdoc.unesco.org/images/0016/001606/160638por.pdf>>. Acesso em: 5 abr. 2011.

WALLER, Robert. Comprehensive risk assessment: applying the cultural property risk analysis model to the Canadian Museum of Nature. In: LINKOV, Igor; FERGUSON, Elizabeth; MAGAR, Victor S. **Real-time and deliberative decision making.** Heidelberg: Springer, 2008. p. 179-190.

O INVENTÁRIO E A PROTEÇÃO DE BENS CULTURAIS

Angela Dolabela Canfora^{*1}

RESUMO

O tema é relacionado à regulamentação do inventário como instrumento de proteção do patrimônio cultural, trazendo a experiência da prática do inventário em Minas Gerais, considerações técnicas acerca dos efeitos jurídicos desejados no âmbito do Direito Administrativo. A coerência técnica entre os órgãos gestores é importante, pois esses atuam, de maneira suplementar, diferenciando critérios de seleção do inventário e de motivação de outras formas de proteção e, de maneira complementar, compartilhando métodos e instrumentos, conceitos, vocabulários, classificações e temas aplicados aos bens culturais e difundidos ao público. Entende-se que o inventário de um bem de interesse de preservação não sustenta a motivação pela proteção física, mas é anterior. Presta-se à indicação do interesse social sob a forma de declaração – em termos de efeito jurídico-administrativo – e à indicação de outras formas de proteção posteriores, adequadas a cada caso e à natureza do bem inventariado.

Palavras-chave: Inventário; acautelamento; declaração; patrimônio cultural; direito administrativo

Esse ensaio trata do tema da regulamentação do inventário como instrumento de proteção do patrimônio cultural². Busca-se a partir da prática do inventário em Minas Gerais, tecer algumas considerações acerca dos efeitos jurídicos desse acautelamento tomando-se alguns conceitos utilizados no âmbito do Direito Administrativo.

O debate sobre o tema não é recente. Vem à pauta reiteradamente à medida que essa atividade técnica é sistematizada em termos de procedimentos administrativos, ganhando sofisticação no método e no conteúdo. O resultado desse aprimoramento vai sendo percebido

¹ Mestre em Ambiente Construído e Patrimônio Sustentável pela Escola de Arquitetura da UFMG. Especialista em Planejamento Ambiental Urbano pelo Instituto de Educação Continuada da PUC Minas. Arquiteta e Urbanista pela Faculdade de Arquitetura do Instituto Metodista Izabela Hendrix. Gerente da Gerência de Identificação-IEPHA/MG.

² Segundo o §1º do Art. 216 da Constituição da República Federativa do Brasil e do Art. 209 da Constituição do Estado de Minas Gerais: O Estado, com a colaboração da comunidade, protegerá o patrimônio cultural por meio de inventários, registros, vigilância, tombamento e desapropriação, de outras formas de acautelamento e preservação e, ainda, de repressão aos danos e às ameaças a esse patrimônio.

em políticas específicas no setor e de maneira diferenciada em função das categorias de bens culturais, assim como na promoção de novas expressões de cultura que não haviam sido antes celebradas ou na participação da sociedade nas decisões, tal como, por exemplo, a participação de agentes culturais na execução do inventário dentro das atividades dos órgãos de proteção.

As políticas específicas referidas anteriormente são direcionadas a partir dos procedimentos técnico-administrativos desenvolvidos pelo Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional - IPHAN, que de sua instância federal difunde as diretrizes das políticas de preservação da memória e do patrimônio cultural no território brasileiro. Essas diretrizes orientam ações estaduais e municipais que serão aplicadas de maneira suplementar, acompanhando metodologicamente os procedimentos técnicos e incorporando a revisão de conceitos propostos frequentemente pelo IPHAN.

Além do Executivo, os Legislativos estadual e municipal seguem detalhando e regulamentando ou densificando as normas infraconstitucionais que organizam a atuação dos órgãos competentes no setor cultural.

Isso ocorre à medida que a especialização técnica dos organismos públicos responsáveis pelo patrimônio cultural sofisticam os seus instrumentos no sentido de torná-los mais eficazes em termos de gestão e mais acessíveis quanto aos métodos participativos. A especialização administrativa exige maior capacitação técnica e rigor metodológico dos profissionais, mas, por outro lado, não abriu mão de formas inclusivas da sociedade nas decisões, buscando cada vez mais o reconhecimento de expressões culturais de grupos sociais ainda não contemplados na definição de políticas específicas e o respectivo aporte de recursos públicos.



Figura 1: Vista do rio São Francisco e da Ponte Marechal Hermes, em Pirapora/MG. Inventário para fins de Salvaguarda e de Proteção do Acervo Cultural Patrimônio Cultural no Rio São Francisco. Execução conjunta com a Unimontes/Fadenor, Prefeituras e população ribeirinha moradora nos 17 municípios limítrofes ao rio em Minas e apoio do Ministério Público. Inventário do IEPHA/MG é suplementar ao do IPHAN que vai da nascente até a foz. Fonte: arquivo da autora, 2012.

Assim, o IPHAN conta atualmente com dois instrumentos técnicos referenciais em termos de mapeamento e gestão informacional: o Sistema Integrado de Conhecimento e Gestão (SICG), criado para a documentação do patrimônio cultural de natureza material, que identifica os bens culturais a serem protegidos pelo instituto do tombamento, tal como, por exemplo, de sítios arqueológicos e centros históricos. O Inventário Nacional de Referência Cultural (INRC), utilizado para a identificação e documentação do patrimônio de natureza imaterial, que subsidia a instrução dos processos de registro e na elaboração de planos de salvaguarda.

O Inventário de Proteção do Acervo Cultural de Minas Gerais (IPAC/MG) do Instituto Estadual do Patrimônio Histórico e Artístico de Minas Gerais – IEPHA/MG insere-se no contexto das medidas administrativas de proteção do patrimônio cultural mineiro³. Conta com sistema próprio de armazenamento e consulta de base de dados. Os conteúdos dos sistemas IPHAN e IEPHA/MG diferenciam-se parcialmente. O primeiro organiza e controla dados para análises estatísticas para fins de gestão; já o segundo prioriza a disponibilização da informação de bens inventariados e o compartilhamento do sistema com os municípios – tendo sido esse último sistema inviabilizado em função da operacionalização de hospedagem das bases dos municípios de maneira descentralizada. Mesmo assim, cada município deve desenvolver a sua própria ferramenta de armazenamento do inventário, apresentando o seu patrimônio de maneira individualizada, seguindo, porém, um roteiro comum em todo o Estado. Isso ocorre de maneira incentivada por meio do critério ICMS Patrimônio Cultural, de tal forma que as Prefeituras Municipais se apropriam do inventário ampliando o rol de bens culturais que passam a ser objeto das políticas locais, seguindo um mesmo roteiro no Estado. A execução dos inventários municipais no Estado representa um exercício prático das equipes – de erros e acertos, de seleção e ampliação, de aprimoramento e de entendimento acerca da diversidade cultural que constitui referência identitária aos diferentes grupos sociais – constituindo documentação disponível ao planejamento, à pesquisa e outras ações.

O inventário estadual, intermediário na seleção de bens culturais nos níveis federal e municipal, segue as diretrizes do Plano Estadual de Inventário: a) pelo eixo temático, conduzido por temas que abrangem mais de um município (patrimônio ferroviário, acervos artísticos e sacros e estruturas pré-industriais, etc.); b) pelo inventário regional, cujo patrimônio é identificado em unidades geográficas, tais como bacias hidrográficas e serras (vale do rio São Francisco, Região da

³ Art. 1º da Portaria IEPHA/MG nº. 29, de 30 de setembro de 2008, que disciplina a execução do IPAC/MG.

Serra da Canastra, entre outras). É sistematizado em documentação textual, cartográfica, iconográfica e audiovisual que resultará em fichas sintetizadas separadas por categorias de bens culturais de natureza material (móveis, imóveis, etc.), associadas pelo Sistema IPAC/MG às fichas de bens de natureza imaterial, que identifica celebrações, ofícios, saberes e mestres, expressões e lugares, incorporando a metodologia do INRC do IPHAN.

Ressalta-se a essa altura, portanto, o discernimento pelos órgãos competentes nos níveis de governo em busca de coerência entre os procedimentos técnicos adotados em cada um: seja pela complementaridade das ações nas diferentes instâncias, diferenciando a seleção do inventário e a motivação da tutela em nível nacional, regional ou local; seja pelos métodos e instrumentos adotados pelo IPHAN⁴, incorporados pelo IEPHA/MG e recomendados aos municípios⁵; seja pela adequação de conceitos, vocábulos, classificações, eixos temáticos e linguagem técnica aplicada aos bens culturais e difundida ao público⁶.

Vistos os aspectos técnicos dessa forma, acrescentam-se aqui, antes de tratar de uma leitura jurídico-administrativa, duas fontes de motivação de ordem legal para a regulamentação do inventário: uma seria a do Ministério Público, que começou a arguir o tema resultando na proposição de projetos de lei de regulamentação do inventário em Minas Gerais⁷; o outro seria o do setor do meio ambiente, que gerou nova frente de gestão do território no âmbito do licenciamento ambiental, no qual o inventário passa a figurar como importante instrumento de proteção do patrimônio cultural no escopo dos estudos de impacto ambiental⁸.

⁴ O IEPHA/MG incorpora o conteúdo do INRC e passa a aplicá-lo no Inventário para fins de Salvaguarda e Proteção do patrimônio Cultural no Vale do Rio São Francisco.

⁵ As diretrizes de proteção para fins de pontuação no critério ICMS Patrimônio Cultural adota o conteúdo básico do Inventário Nacional de Bens Móveis e Imóveis (com exceção para os levantamentos físicos de arquitetura por não serem inventários de bens tombados) e de Sítios Arqueológicos.

⁶ Tendo em vista a diversidade de categorias e de espécies de bens culturais, de acordo com o art. 216 da Constituição Federal, os instrumentos de proteção (inventário, tombamento e registro) devem adequar métodos e conteúdos de levantamento documental e de campo às categorias especificadas.

⁷ Os projetos de lei foram encaminhados ao IEPHA/MG para análise pela Assembleia Legislativa em 2007 e 2011.

⁸ Apesar de incluir o patrimônio cultural como objeto de análise nos estudos de impacto, são recentes os termos de referência que orientam os profissionais no diagnóstico e avaliação de impactos, exceção para as categorias de patrimônio arqueológico e espeleológico.

Figura 2: Anjos tocheiros apreendidos, a pedido da Promotoria de Defesa do Patrimônio Cultural e Turístico do Ministério Público de Minas Gerais com o apoio técnico do IEPHA/MG e apoio da Polícia Civil, após identificação como sendo pertencentes a uma Igreja de Salvador cujo acervo havia sido inventariado pelo IPHAN. Fonte: arquivo da autora, 2010.



O Ministério Público, no intuito de fazer cumprir a legislação, apoia e defende ações governamentais da iniciativa privada e da sociedade civil, sustentadas pelo interesse público, resultando em mediações de conflitos de interesse que antagonizam direitos difusos e privados, especialmente os relacionados à propriedade. Ressalta-se a especialização em relação à proteção e defesa do patrimônio cultural, tal como ao meio ambiente, acumulando, em especial no caso de Minas Gerais, larga experiência na proposição de investigações, averiguações de denúncias, proposição de termos de ajustamento de conduta e ações civis públicas. A atuação dos promotores de justiça difunde não só os princípios que regem o direito administrativo⁹, mas também incorpora os novos conceitos técnicos que vão sendo introduzidos pela prática administrativa dos órgãos de preservação.

Mudanças nas práticas sociais são sentidas em termos de preservação por mérito de uma atuação incansável do Ministério Público. O patrimônio arqueológico e espeleológico e os bens culturais sacros são exemplos disso. O patrimônio edificado tem sido objeto de ações civis públicas nas quais o inventário foi instrumento decisivo de proteção com jurisprudência favorável à proteção física, independente se o bem cultural era tombado ou não. Significa dizer que um proprietário de bem cultural inventariado pode sofrer ação de suspensão e reparação por meio de denúncia e ação cautelar indicada por qualquer cidadão que intervenha contrariamente ao ato que signifique ameaça de danos irreparáveis às características físicas de sua propriedade tal como documentadas no momento do

⁹ Vale lembrar, de acordo com José dos Santos Carvalho Filho (2006), os princípios que devem ser observados no cumprimento da função dos órgãos da administração pública: os princípios da legalidade, impessoalidade, moralidade, publicidade e eficiência; os princípios reconhecidos de supremacia do interesse público, autotutela, indisponibilidade, continuidade dos serviços públicos e segurança jurídica; além dos princípios da razoabilidade e da proporcionalidade.

inventário. O proprietário denunciado pode ser responsabilizado por dano à integridade física ou por degradação decorrente da ação de intempéries no tempo ou pode ser impedido de executar obra civil que leve à descaracterização, mutilação ou demolição¹⁰.

Iniciativas como essas resultaram na proposição de um projeto de lei¹¹ de regulamentação do “regime jurídico dos bens materiais inventariados como patrimônio cultural no Estado de Minas Gerais” à Assembléia Legislativa de Minas Gerais: o Projeto de Lei nº. 939/2011, ex-Projeto de Lei nº. 1.698/2007. O PL nº. 939/2011 modificou o segundo e está em discussão na Comissão de Cultura.

Já no setor de meio ambiente, a atenção ao patrimônio cultural nas análises de estudos de impacto ambiental ou nas fases de negociação de medidas mitigadoras e compensatórias de impactos decorrentes de empreendimentos para obtenção de licenças ambientais reforça a importância dos instrumentos de proteção de bens culturais tal como o inventário, o tombamento e o registro. O primeiro aparece como importante instrumentalização técnica de identificação de bens culturais que ainda não tenham sido objeto de ação do poder público nas áreas de influência dos empreendimentos. Esses bens podem ser identificados pelos profissionais contratados para os estudos de impacto ambiental ou o inventário pode ser previsto nas fases seguintes das licenças de implantação e operação do empreendimento.

A regulamentação do inventário deve passar, portanto, por uma discussão sobre a sua operacionalidade, sobre a sua apropriação por outros profissionais que não sejam servidores públicos. Assim, o que se segue abaixo é uma tentativa de abordar os dois assuntos (o técnico e o jurídico) a partir do ponto de vista técnico sem, contudo, temer a incursão no tema jurídico que não é especialidade de quem aqui expõe as suas reflexões. Mas o exercício da função pública de certo modo autoriza e demanda do servidor público a apropriação cotidiana e a interpretação das normas jurídicas como instrumentalização do trabalho¹².

Caminharemos aqui no espaço existente entre a determinação das normas legais e o exercício de função por meio de atos administrativos com observância dos princípios da administração pública. O zelo pelo

¹⁰ O que caracteriza o inventário como ato de intervenção na propriedade privada, tal como o tombamento, as limitações administrativas, a desapropriação, entre outras, segundo o direito administrativo.

¹¹ Encaminhado pela Promotoria de Defesa do Patrimônio Cultural e Turístico de Minas Gerais por volta do ano de 2007.

¹² O exercício de função dos órgãos públicos está diretamente relacionado ao cumprimento da lei. O cumprimento do estatuto do IEPHA/MG, por exemplo, reúne, em linhas gerais, o conjunto de atividades praticadas por esse instituto, além de serviços previstos genericamente em lei que atendem a demandas externas por competência exclusiva.

patrimônio cultural é de responsabilidade de todos¹³, mas há uma cota reservada ao poder executivo pelos princípios da supremacia do interesse público e da função social da propriedade. Zelar pelo patrimônio é mais do que proteger, do que conservar, do que promover. Assim, sabemos que há um espaço inapreensível pela lei que permeia ações objetivas, ou seja, não se pode objetivar a totalidade das práticas administrativas nas normas legais, visto que os modos de ser e de viver e a preservação do patrimônio pressupõem sujeitos diferenciados e cuja interação, entre si e no mundo, é dinâmica e complexa.

O inventário é o primeiro passo para a proteção. A forma de acautelamento do inventário, ainda não regulamentada, resulta em dúvidas quanto aos seus efeitos jurídicos. À luz do proposto no Projeto de Lei nº. 939/2011, ex-Projeto de Lei nº. 1.698/2007, apresenta-se a seguir a síntese de dois pontos (técnico e jurídico) considerados fundamentais para a discussão a respeito do regime jurídico do inventário.

A diferenciação das categorias de bens culturais e a coerência entre instâncias

O Projeto de Lei nº. 939/2011, ex-Projeto de Lei nº. 1.698/2007, regulamenta o regime jurídico dos bens materiais inventariados como patrimônio cultural no Estado de Minas Gerais. A norma proposta é específica para bens culturais de natureza material sem se referir à diferenciação das categorias de bens móveis, imóveis ou conjuntos urbanos. O projeto não abrange todas as categorias. Indica a proteção à materialidade decorrente de transformações pelo tempo e pelo uso. Alterações por execução de obras civis não são citadas. Caberia lembrar que as características físicas e materiais do bem cultural nem sempre justificam a inclusão de um bem cultural no inventário. O patrimônio de natureza imaterial também é objeto de inventário.

O inventário do acervo de bens móveis de um templo religioso católico, por exemplo, reúne o conjunto de objetos e de referências iconográficas necessárias à realização de rituais religiosos como forma de vivência e exaltação da devoção dos fiéis. Haverá objetos industrializados entre outros objetos de valor artístico que possam ser substituídos pelo desgaste do uso. Essa diferenciação entre objetos integrantes de um repertório que tenham um ciclo de vida diferente de um objeto de valor artístico ou documental deve ser feita explicitamente no inventário.

¹³Art. 216, § 1º, da CF: “O Poder Público, com a colaboração da comunidade, promoverá e protegerá o patrimônio cultural brasileiro, por meio de inventários, registros, vigilância, tombamento e desapropriação, e de outras formas de acautelamento e preservação.”



Figuras 3 e 4: Festa de Nossa Senhora do Rosário dos Homens Pretos, de Chapada do Norte/MG. A lavagem da Igreja é um evento da festa, que inclui a limpeza de objetos da Igreja de Nossa Senhora do Rosário, tombada pelo IEPHA/MG e cujo acervo de bens móveis e integrados foi inventariado. Fonte: Fig.3 – acervo IEPHA/MG, 2006; Fig. 4 – Luis Mundim, 2010.

O nomadismo do povo vazanteiro do rio São Francisco sugere o inventário, por exemplo, de sistemas construtivos que resistem às cheias ou o inventário de lugares referenciais, essenciais à sua sobrevivência, onde determinadas características físicas e naturais proporcionam acesso a recursos naturais e matéria-prima para o seu sustento. Esse inventário não está adequado ao que propõe a lei por ele ser dinâmico.

Os efeitos jurídicos do inventário devem levar em consideração a coerência entre as diferentes instâncias (federal, estadual e municipal). Os procedimentos administrativos devem ser no mínimo equivalentes e recíprocos. A diferenciação de relevância entre os entes reflete o momento e o objetivo do inventário, contextualizado como uma seleção no conjunto de atribuições simbólicas do conjunto da sociedade. A partir dessa seleção pretende-se ter maior clareza sobre a indicação de outras formas de proteção. Destacar a proteção de um elemento isolado desse contexto pode ultrapassar os propósitos do próprio inventário¹⁴. Assim a regulamentação dos efeitos jurídicos do inventário no nível estadual deve prescindir de coerência, equivalência e reciprocidade em termos de procedimentos administrativos praticados pelos outros entes. O efeito de um deve equivaler ao efeito de outro, assim como o tombamento e o registro.

¹⁴ Um relógio de estação ferroviária em um museu, uma edificação isolada fora do contexto do conjunto urbano.

Inventário como declaração

Entende-se por bem cultural de interesse de preservação cultural o patrimônio que não tenha sido objeto de política pública, ou seja, não tenha sido identificado pelo inventário, tombamento, registro ou outras formas de proteção e não tenha sido objeto de qualquer ação de preservação.

O inventário executado pelo poder público identifica bens culturais de interesse de preservação¹⁵, públicos ou privados. Caberia saber se trata de uma atividade discricionária do Executivo¹⁶, determinada por norma constitucional¹⁷, que pode ser executado por pessoa física ou jurídica para instrumentalizar as ações do poder público.

O patrimônio cultural indicado na Carta Magna existe previamente, independente se consta ou não em inventário, mas o seu cadastro como bem de interesse de preservação é um reconhecimento da sua existência e por isso pode ser comparado a uma forma de declaração do poder público como sendo eleito, a partir de um processo seletivo entre outros bens de mesma natureza, como elemento identitário, de referência, merecedor de atenção específica quanto à sua documentação e conservação.

As informações contidas no inventário são de natureza descritiva, são relacionadas à localização, à descrição física e às intervenções ocorridas. Essas informações sucintas¹⁸ não pressupõem levantamentos físicos ou de caráter analítico que possam

¹⁵ Segundo o art. 216 da Constituição Federal: “Constituem patrimônio cultural brasileiro os bens de natureza material e imaterial, tomados individualmente ou em conjunto, portadores de referência à identidade, à ação, à memória dos diferentes grupos formadores da sociedade brasileira, nos quais se incluem: I - as formas de expressão; II - os modos de criar, fazer e viver; III - as criações científicas, artísticas e tecnológicas; IV - as obras, objetos, documentos, edificações e demais espaços destinados às manifestações artístico-culturais; V - os conjuntos urbanos e sítios de valor histórico, paisagístico, artístico, arqueológico, paleontológico, ecológico e científico.”

¹⁶ Segundo o Decreto nº. 45.850/2011, que contém o Estatuto do IEPHA/MG, em seu art. 2º: O IEPHA-MG tem por finalidade pesquisar, proteger e promover o patrimônio cultural do Estado, nos termos do disposto na Constituição Federal e na Constituição do Estado, competindo-lhe: II – identificar os bens culturais do Estado e os acervos considerados de interesse de preservação, procedendo ao seu levantamento e pesquisa, ao armazenamento, registro e difusão de informações sobre o patrimônio cultural mineiro, em seus aspectos jurídicos, técnicos e conceituais, de forma direta ou indireta, por meio de parcerias com instituições públicas ou privadas e com a sociedade civil, e do art. 24, que trata das atribuições da Gerência de Identificação: I - propor, planejar e realizar o Inventário de Proteção do Acervo Cultural de Minas Gerais - IPAC-MG de acordo com o Plano Estadual de Inventário;

¹⁷ De acordo com o §1º do art. 216 da Constituição Federal: O Poder Público, com a colaboração da comunidade, promoverá e protegerá o patrimônio cultural brasileiro, por meio de inventários, registros, vigilância, tombamento e desapropriação, e de outras formas de acautelamento e preservação.

¹⁸ Não são praticados pelo IEPHA/MG e pelas prefeituras em Minas Gerais para as edificações, mas são praticados, porém, para o inventário de bens móveis e integrados, por tratar de característica que diferencia um objeto de outro.

fundamentar limitações de uso, ocupação e intervenção. Para isso, faz-se necessária uma pesquisa histórico-documental mais aprofundada¹⁹.

O inventário não tem um fim em si mesmo. A indicação no inventário de outras formas de proteção não só pode como deve ser feita na ficha de inventário (cadastro) explicitando a forma de acautelamento após a sua execução. O inventário que não contribui para outras formas de proteção, valorização ou conservação resta vazio de objetivo, de critérios, de finalidade. Enquanto não são investidas as medidas de proteção indicadas no inventário, qualquer forma de prejuízo, dano ou descaracterização do bem inventariado pode ser evitada por medida cautelar solicitada por qualquer cidadão²⁰ e determinada pelo juiz o prazo de decisão aos responsáveis pela tutela para avaliar a aplicação das medidas de proteção sugeridas no inventário ou não.

O patrimônio cultural não é isolado de dinâmicas imobiliárias, pelo contrário, fragiliza-se tanto por práticas especulativas quanto pelo abandono. Por isso, é necessária a avaliação caso a caso sobre outras formas de proteção: tombamento, registro, limitação de uso e ocupação do solo²¹, vigilância, pesquisa científica, pesquisa arqueológica, entre outros.

Caberia assim comparar o inventário a ato administrativo declaratório²², por seu caráter de explicitação de situação preexistente – descritivo, indicativo, não analítico – mais do que ato enunciativo que não prescinde de juízos de valor²³.

Assim, não é adequado que a seleção de bens inventariados – baseada em critérios técnicos qualificados por técnicos especialistas – indique a proteção física a ponto de condicionar intervenções posteriores ao inventário à autorização do órgão responsável, cabendo sanções administrativas, cíveis e criminais em caso de descumprimento, pois a equipe técnica desse órgão não terá subsídios no inventário para determinar diretrizes de intervenção em bem inventariado.

¹⁹ Quando o objetivo é o tombamento, por exemplo, e, ainda assim o levantamento físico é condicionado aos objetivos determinados pela motivação do tombamento.

²⁰ Proposto como medida cautelar, com base no princípio da precaução e respeitada a especialidade.

²¹ A Lei no. 10.257 de 10 de julho de 2001, ou Estatuto da Cidade, indica entre as diretrizes gerais para o estabelecimento da política urbana, a proteção, preservação e recuperação do meio ambiente natural e construído, do patrimônio cultural, histórico, artístico, paisagístico e arqueológico (Art. 3º, inciso XII). Essa norma, em seu art. 4º, relaciona instrumentos importantes de ordenamento urbano que podem ser apropriados pelos municípios. O inventário não figura nessa listagem porque ele é um instrumento anterior de identificação utilizado no planejamento, instrução e aplicação desses instrumentos.

²² Cf. CARVALHO FILHO, 2006, p. 120.

²³ O juízo de valor aqui caberia aos critérios de seleção dos bens que serão inventariados. Caso diverso de pareceres técnicos que trazem considerações técnicas tais como opinião, análise técnica, comparação, recomendação, posicionamento favorável ou não, condicionamentos, entre outros juízos.

Os efeitos da proteção previstos no projeto de lei responsabilizam o proprietário no sentido de facilitar o acesso, zelar pela conservação física e adequar o uso do bem inventariado à sua conservação e promoção. Esses efeitos sugerem a caracterização do inventário como intervenção do Estado em propriedade privada, tal como o tombamento, a servidão administrativa, as limitações administrativas ou a desapropriação. Por outro lado, a única forma de gestão indicada é a da manutenção e acesso de cadastro atualizado e público dos bens inventariados.

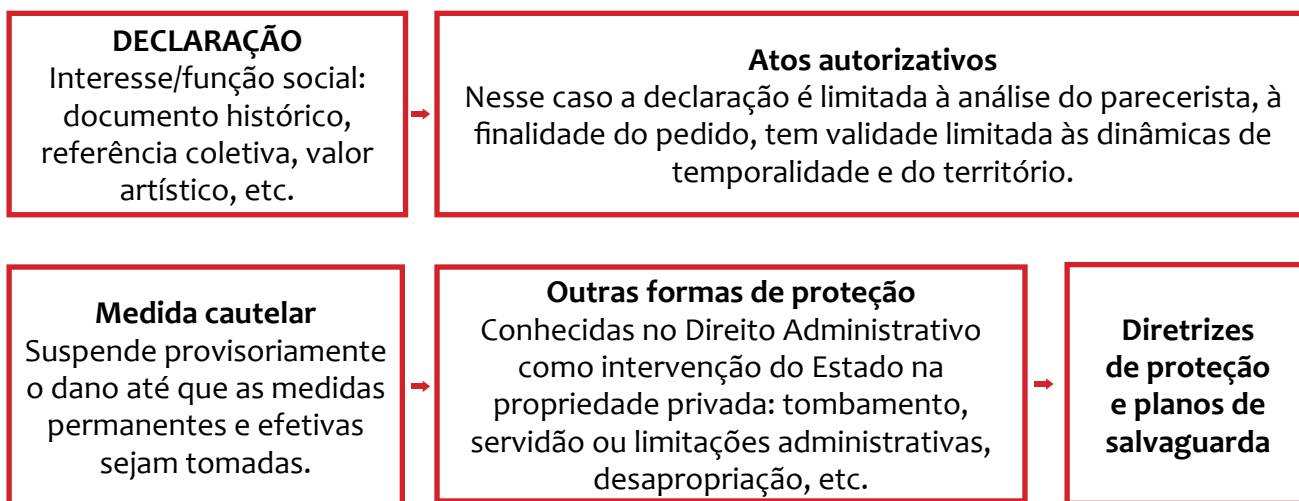


Figura 5: Atos autorizativos, instrumentos de proteção e medidas administrativas.

Fonte: Elaboração do próprio autor, 2012

Em resumo, entende-se aqui que o conteúdo do inventário de um bem de interesse de preservação isolado não sustenta a motivação pela proteção física, mas é anterior. Presta-se tão somente à indicação do interesse social sob a forma de declaração – em termos de efeito jurídico-administrativo – e à indicação de outras formas de proteção posteriores, adequadas a cada caso e à natureza ou à categoria do bem inventariado. O grau de aprofundamento em termos de conhecimento sobre o bem inventariado não é suficiente para qualificar as intervenções ou o uso que possam ser aplicadas a ele.

A intervenção do Estado na propriedade fundamenta-se na supremacia do interesse público sobre o privado e na garantia do atendimento da função social da propriedade. São duas as formas de intervenção em função da natureza jurídica e seus efeitos: a restritiva, condicionante no uso e a supressiva, que transfere a propriedade para fins de interesse público, caso da desapropriação. Assim, arrisca-se considerar aqui, do ponto de vista do ordenamento jurídico, mais apropriado interpretar a natureza da atividade administrativa do inventário a um ato declaratório cujo efeito pode ser comparado à suspensão da proteção em caráter temporário diante da indicação do interesse de preservação, mas condicionado a atos protetivos posteriores necessários da parte do Poder

Executivo²⁴ (não da parte do proprietário). A proteção subsequente vista dessa forma é analisada tecnicamente e pode ser proposta ou não²⁵. Dessa maneira, qualquer ameaça à integridade material pode ser requerida por petição ao órgão de preservação competente, que avaliará a procedência da proteção proposta e a motivação que justifique a tutela.

O debate sobre a função do inventário e o uso que se fará dele a partir da regulamentação dos efeitos jurídicos é tema extra-muros do serviço público. Passa por questões ligadas à execução (seleção de bens de interesse de preservação) e à gestão (adequação das formas de proteção e conservação no tempo e no espaço). É um instrumento ora de conhecimento e ora de gestão apropriado por técnicos, gestores, promotores, profissionais, empreendedores, proprietários.

Todo inventário pressupõe o desafio de aproximação de um universo diferente daquele vivido pelo técnico, mas que possui forma, função, que remete a crenças, hábitos, movimentos, costumes e gestos relacionados ao que se possa identificar como patrimônio cultural (podendo ser descrito ou não) e ao qual se pode atribuir nomes, imagens e outras formas de linguagem e cognição. O técnico operador do inventário se aproxima do objeto, mas para identificá-lo e localizá-lo, depende do seu olhar e de outros olhares; aconteça o que acontecer, o inventário não é o bem cultural propriamente dito, mas a indicação (pelo poder público ou pela sociedade) de sua existência.

²⁴ Caso, por exemplo, da declaração de utilidade pública ou áreas de interesse social, cujo uso social fica em suspensão, podendo a propriedade localizada na área ser desapropriada ou não. A declaração manifesta um sentido atribuído pelo Estado, sem contudo significar um procedimento imediato; é uma fase do procedimento.

²⁵ Diferentemente, por exemplo, da proteção das margens de rios navegáveis de domínio público.

REFERÊNCIAS

BRASIL. Constituição (1988). **Constituição da República Federativa do Brasil, 1988**. Brasília: Senado Federal, 1988.

BRASIL. Ministério da Educação e Cultura. Secretaria da Cultura. **Diretrizes para operacionalização da política cultural do MEC**. Brasília: MEC, Secretaria-Geral, Divisão de Editoração, 1981.

CALDARELLI, S.B; SANTOS, M.C.M.M. Arqueologia de contrato no Brasil. Revista USP, São Paulo, n. 44, p. 52-73, dez./fev. 1999-2000 apud BAETA, A. Patrimônio arqueológico e licenciamento ambiental em Minas Gerais. In: OLIVEIRA, Ana Paula de Paula Loures (Org.). **Arqueologia e patrimônio de Minas Gerais**. Juiz de Fora, MG: Editar, 2007.

CARVALHO FILHO, José dos Santos. **Manual de direito administrativo**. 15. ed. rev., ampl. e atual. Rio de Janeiro: Lumen Juris, 2006. 1008 p.

CASTRO, Sonia Rabello de. **O Estado na preservação de bens culturais: o tombamento**. Rio de Janeiro: Renovar, 1991. 161 p.

DI PIETRO, Maria Sylvia Zanella. **Direito administrativo**. 18. ed. São Paulo: Atlas, 2005. 765 p.

FONSECA, Maria Cecília Londres. **O patrimônio em processo: trajetória da política federal de preservação no Brasil**. 2. ed. rev. ampl. Rio de Janeiro: Editora UFRJ: IPHAN, 2005. 296 p.

INSTITUTO ESTADUAL DO PATRIMÔNIO HISTÓRICO E ARTÍSTICO DE MINAS, IEPHA/MG. **Plano estadual de inventário**. Belo Horizonte, 2008.

INSTITUTO DO PATRIMÔNIO HISTÓRICO E ARTÍSTICO NACIONAL. **Inventários de identificação: um panorama da experiência brasileira**. Org. Lia Motta, Maria Beatriz de Resende Silva. Rio de Janeiro, 1998. 113 p.

MIRANDA, Marcos Paulo de Souza. **Tutela do patrimônio cultural brasileiro: doutrina, jurisprudência, legislação**. Belo Horizonte: Del Rey, 2006. 504 p.

PROCESSO DE TOMBAMENTO: EXISTE UM TOMBAMENTO PROVISÓRIO E UM DEFINITIVO?

Elizabeth Sales de Carvalho^{*1}

RESUMO

A partir da análise comparativa do Decreto-lei nº. 25/1937 e da Portaria IEPHA/MG nº. 30/2008, no que tange às características formais dos processos de tombamento e a sua elaboração, o texto questiona o termo “tombamento provisório”, apontando os possíveis problemas decorrentes de um tombamento assim denominado e salientando a importância de uma elaboração consistente dos processos para que o bem cultural fique efetivamente protegido pelo tombamento.

Palavras-chave: Processo de Tombamento; tombamento provisório; tombamento definitivo; proteção; bens culturais

A Portaria nº. 30/2008² do Instituto Estadual do Patrimônio Histórico e Artístico de Minas Gerais – IEPHA/MG, que dispõe sobre os procedimentos e normas internas de instrução dos processos de tombamento, no âmbito do IEPHA/MG, estabeleceu de forma idiossincrática, uma distinção entre tombamento provisório e definitivo, criando uma nova modalidade que vem a refletir na oficialidade de uma ação institucional inadequada, principalmente considerando-se que o IEPHA/MG é uma instituição modelo para todas as prefeituras do estado e até fora dele.

A Portaria, na forma como está descrita em seu texto, ao orientar a montagem do processo de tombamento, em seu art. 5º, criou uma modalidade de tombamento: “tombamento provisório do bem cultural”.

O art. 10 instrui o processo de tombamento com documentos administrativos e técnicos, ordenando-os como se pode ler abaixo:

- I – Termo de Abertura e Autuação assinado pelo Presidente do IEPHA/MG e do qual deverá constar o número estabelecido para tramitação do processo no CONEP;
- II – **Documentação técnica elaborada para subsidiar o tombamento provisório;**

^{1*} Engenheira Arquiteta, graduada pela Escola de Arquitetura e Urbanismo/UFMG. Analista de Gestão, Proteção e Restauro na Gerência de Patrimônio Material – IEPHA/MG.

² Publicada no Diário Oficial do Estado, Minas Gerais, em 30 de setembro de 2008.

- III – Parecer do conselheiro designado como relator do **processo de tombamento provisório**;
- IV – Cópia da ata da reunião do CONEP com a decisão sobre o **tombamento provisório**;
- V – Cópia da publicação da deliberação do CONEP a respeito do **tombamento provisório**;
- VI – Notificação dos proprietários a respeito do **tombamento provisório**;
- VII – Cópia da publicação do Edital de Notificação;
- VIII – Recibo da notificação;
- IX – Manifestação dos proprietários;
- X – Manifestação técnica e jurídica do IEPHA/MG em caso de impugnação;
- XI – **Dossiê Técnico**;
- XII – Parecer do conselheiro designado como relator do **processo definitivo**;
- XIII – Cópia da ata da reunião do CONEP com a decisão sobre o **tombamento definitivo**;
- XIV – Cópia da publicação da deliberação do CONEP;
- XV – Comprovante de averbação do registro do tombamento em Cartório. (grifo nosso).

Os grifos são nossos e visam demonstrar a orientação de se criar duas peças técnicas diferentes para instruir dois processos diferentes, que ao final gerariam o tombamento. Observe-se que o item II fala de uma “documentação técnica elaborada para subsidiar o tombamento provisório”, enquanto o item XI, fala de outra peça técnica que é um “Dossiê Técnico” o qual instruiria o relator do processo definitivo.

A documentação técnica necessária à avaliação a ser apresentada ao Conselho Estadual do Patrimônio Cultural – CONEP, descrita no art. 5º, em seu parágrafo único, orienta conter:

- I – Análise pormenorizada dos elementos que caracterizam o bem cultural objeto do processo, sejam eles de caráter arquitetônico, artístico, arqueológico, espeleológico, natural, paisagístico, e capazes de motivar e justificar o ato de tombamento;
- II – Delimitação da área, observando-se a necessidade de elaboração de texto introdutório, descrição e mapa dos perímetros de proteção da área tombada e da área de entorno;
- III – Parecer conclusivo da Diretoria de Proteção e Memória.

O art. 11 da Portaria nº. 30/2008, em seu § 1º apresenta a estrutura do Dossiê Técnico, já mencionado no inciso XI do artigo 10 da mesma Portaria, que:

[...] poderá variar conforme a categoria do bem cultural, porém deverá contemplar obrigatoriamente os seguintes itens de conteúdo:

- I – Informe histórico;
- II – Caracterização;

- III – Perímetros de proteção;
- IV – Diretrizes para intervenções na área tombada e na área de entorno;
- V – Indicação dos Livros de Tombo nos quais o bem cultural deverá ser inscrito;
- VI – Documentação fotográfica;
- VII – Referências Bibliográficas;
- VIII – Anexos (documentação considerada de interesse).

Conforme se leu linhas atrás, a Portaria de que estamos tratando menciona dois relatores para um mesmo tombamento, exatamente porque há dois processos diferentes. Pela nossa compreensão, a Portaria fez uma interpretação equivocada do Decreto-lei nº. 25 de 30 de novembro de 1937, que organiza a proteção do patrimônio histórico e artístico nacional e que instituiu o diploma legal do tombamento e o seu ordenamento jurídico.

Para refletir sobre a inadequação da presente Portaria, basta um questionamento simples, que ora fazemos:

O que vem a ser exatamente um processo de tombamento e quais seriam as suas características formais e textuais para que ele cumpra o seu objetivo de garantir a proteção jurídica efetiva?

Segundo Marcos Paulo Miranda, aludindo a José Eduardo Ramos Rodrigues, o tombamento é:

um ato administrativo pelo qual o Poder Público declara o valor cultural de coisas móveis ou imóveis, inscrevendo-as no respectivo Livro de Tombo, sujeitando-as a um regime especial que impõe limitações ao exercício de propriedade, com a finalidade de preservá-las, alterando seu regime jurídico. (MIRANDA, 2006, p.108).

É necessário entender uma nuance significativa:

O tombamento pode ser entendido simultaneamente como fato e como ato administrativo. Como fato é uma operação material de registro de um bem efetivado pelo agente público no respectivo Livro do Tombo. Como ato é uma restrição imposta pelo Estado ao próprio direito de propriedade, com o escopo de preservar os seus atributos. (MIRANDA, 2006, p.109).

A finalidade do tombamento é a conservação da integridade dos bens eleitos como de interesse público em razão de suas características especiais. Mas o que se deve entender por “proteção das características especiais”?

Tais características estão descritas no Decreto-lei nº. 25/1937 e foram ampliadas nos artigos 216 da Constituição Federal de 1988. Leia-se o que diz o artigo 1º, Capítulo I “Do patrimônio histórico e artístico nacional”, do referido Decreto-lei:

[...] constitui o patrimônio histórico e artístico nacional o conjunto dos bens móveis e imóveis existentes no país e cuja conservação seja de interesse público, quer por sua vinculação a fatos memoráveis da história do Brasil, quer por seu excepcional valor arqueológico ou etnográfico, bibliográfico ou artístico.

§ 1º Os bens a que se refere o presente artigo só serão considerados parte integrante do patrimônio histórico e artístico nacional, depois de inscritos separada ou agrupadamente num dos quatro Livros do Tombo, de que trata o art.4º desta lei. O art. 4º cria quatro livros para inscrição das “coisas” de acordo com algumas categorias e quesitos, sendo eles:

- 1 – Livro de Tombo Arqueológico, Etnográfico, e Paisagístico para as coisas pertencentes às categorias de arte arqueológica, etnográfica, ameríndia e popular;
- 2 – Livro de Tombo Histórico para as coisas de interesse histórico e as obras de arte histórica;
- 3 – Livro de Tombo das Belas Artes para as coisas de arte erudita nacional ou estrangeira;
- 4 – Livro de Tombo das Artes Aplicadas para as obras que se incluem na categoria das artes aplicadas, nacionais ou estrangeiras.

Assim, entende-se que estão aí pontuados os quesitos necessários para que um objeto seja protegido pelo tombamento. Resume-se todo o conjunto em coisas cuja conservação seja de interesse público em duas categorias:

- 1 – as que se vinculam a fatos memoráveis da história do Brasil,
- 2 – as que apresentam excepcional valor arqueológico ou etnográfico, bibliográfico ou artístico.

A rigor, caberia à autoridade discricionária a declaração de que foi atribuído valor cultural a um bem (coisa ou obra) isto é, declará-lo um bem de valor cultural. Aqui cabe fazer a devida distinção entre a diferenciação da declaração da significação ou abrangência territorial do tombamento.

Normalmente bens de propriedade da União, Estados ou Municípios não se tornam problemáticos em caso de serem declarados de valor cultural. Em geral, ninguém questiona a validade da declaração. Na prática o tombamento se reveste de complexidade quando a

coisa tombada pertence à pessoa natural ou à pessoa jurídica de direito privado. Neste caso, o ato deverá se fazer “voluntária ou compulsoriamente”.³

O art. 7º do mesmo Decreto-lei estabelece que: “proceder-se-á ao tombamento voluntário sempre que o proprietário o pedir e **a coisa se revestir dos requisitos necessários** para constituir parte integrante do patrimônio histórico e artístico nacional, a juízo do Conselho Consultivo do Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, ou sempre que o proprietário anuir, por escrito, à notificação, que se lhe fizer, para a inscrição da coisa em qualquer dos Livros do Tombo.” (grifo nosso).

O art. 9º instrui o processo, da seguinte maneira: “o Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, por seu órgão competente, notificará o proprietário para anuir ao tombamento, dentro do prazo de quinze dias, a contar do recebimento da notificação, ou para, se o quiser impugnar, oferecer dentro do mesmo prazo **as razões** de sua impugnação”.⁴ (grifo nosso) No caso de não haver impugnação dentro do prazo, que é fatal, o próprio diretor do serviço emitirá despacho para que se proceda à inscrição da coisa no respectivo livro de tombo. Por outro lado, se houver impugnação dentro do prazo assinado,⁵ far-se-á vista da mesma, dentro de outros quinze dias fatais, ao órgão de que houver emanado a iniciativa do tombamento, a fim de sustentá-la. Em seguida o Conselho proferirá decisão a respeito, dentro do prazo de sessenta dias, a contar do seu recebimento e dessa decisão não caberá recurso.

Embora o Decreto-lei não especifique como deveria ser tecnicamente a peça declaratória do valor cultural, desses artigos deve-se inferir que o proprietário poderá impugnar o processo, contra argumentando suas razões para o não tombamento. Tais razões não seriam obviamente relativas ao desejo, vontade ou interesse particular do proprietário, mas seriam razões técnicas claras mostrando que a coisa ou **a obra não está revestida dos requisitos ou atributos necessários**. Assim, deduz-se que no caso do tombamento compulsório, há que se produzir um estudo técnico que apresente claramente as razões científicas que comprovem que a coisa se reveste dos requisitos necessários para ser inscrita em um ou mais Livros do Tombo.

Esse estudo técnico, que chamaremos também de peça técnica, se mostra essencial ao processo compulsório. Ela (a peça técnica) terá caráter científico e conclusão objetiva e irrecusável, inequivocamente comprovando que a coisa reveste-se dos requisitos necessários

³ Artigos 5º, 6º e 7º do Decreto-lei nº. 25, de 30 de novembro de 1937.

⁴ Art. 9º do Decreto-lei nº. 25, de 30 de novembro de 1937.

⁵ Assinado, no caso, refere-se à data de recebimento pelo proprietário, que assinará recibo de recebimento da notificação, seja em cópia para tal ou AR (Aviso de Recebimento).

para integrar o patrimônio histórico e artístico nacional. Caso não estejam comprovadas técnica e cientificamente as motivações para o tombamento, podem ocorrer duas situações:

- 1 – Ao ser apresentado o estudo técnico contendo as argumentações que hipoteticamente comprovariam o valor cultural ao Conselho Consultivo do Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, esse corpo de ilibada reputação⁶ pode não se sentir convencido das razões técnicas para o tombamento;
- 2 – No caso do Conselho Consultivo do Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional anuir à proposição, decretando a notificação ao proprietário da coisa, tombando-a em caráter provisório, pode ocorrer que, as razões da impugnação trazidas pelo proprietário sejam capazes de derrubar técnica e cientificamente a argumentação de que a coisa apresenta o necessário valor cultural.

Nesse caso pode o Conselho Consultivo do Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional optar pelo não tombamento em caráter definitivo, situação que irá provocar o destombamento no estágio provisório.

Confirma essas afirmações o artigo 10 do Decreto-lei nº. 25/1937:

O tombamento dos bens a que se refere o art. 6º desta Lei, será considerado provisório ou definitivo, conforme esteja o respectivo processo iniciado pela notificação ou concluído pela inscrição dos referidos bens no competente Livro de Tombo.

Isso significa que o tombamento definitivo seria a decisão de ratificação do tombamento provisório. Caso ele não seja ratificado, ocorrerá imediatamente o seu ajuste às argumentações do impugnante ou o seu declínio.

O Decreto-lei nº. 25/1937, portanto, considera que o processo seja uma única peça técnica, constituída pela argumentação que explicita clara e inequivocadamente as motivações do tombamento. Vale dizer que trata-se de um processo jurídico de natureza declaratória, que contenha a argumentação técnica (inequívoca) e que passará pela tramitação jurídica para se constituir em peça legal. Num dado momento de sua tramitação jurídica, após consolidada sua argumentação técnica, assume um caráter definitivo, após ter suplantado os possíveis óbices por parte dos proprietários ou interessados, que têm o direito de contra argumentação. Julgado em fase definitiva, o ato administrativo-jurídico fica legalizado.

⁶ O Conselho Consultivo do Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional é constituído não por técnicos especialistas, mas pessoas que tenham representatividade cultural no cenário da União, Estado ou Município, sendo, portanto necessária a condição ética de “ilibada reputação” em sua área de atuação e representação.

Retornamos a partir daqui a nossa questão chave, quais seriam as características formais e textuais do processo de tombamento para que ele cumpra o seu objetivo de garantir a proteção efetiva pelo instrumento jurídico do tombamento?

Primeiramente, como já dito, a peça técnica deve avaliar os valores culturais da coisa, que passaremos a chamar doravante de objeto, uma vez que somente após aceita a argumentação e tombada é que ela (a coisa) passará a ser declarada portadora dos valores culturais, tornando-se um bem cultural.

Embora não seja objeto dessa reflexão dicotomizar o uso dos termos utilizados na prática preservacionista, mas somente para clarear o leitor, arriscamos afirmar que a diferença entre coisa ou objeto e um bem, reveste-se de sutil significação. A coisa, enquanto coisa ou objeto é algo ainda da esfera do privado, sendo valoroso somente para seu proprietário, o bem seria valoroso não só para seu proprietário, mas para uma dada coletividade, mesmo que ela não detenha literalmente sua posse nem propriedade.

Retornando ao nosso objetivo, o rito jurídico deve ser rigorosamente seguido, pois que se trata de um processo de alteração do regime jurídico do objeto. A proposição citada por Miranda (2006), de se usar as fases normais do processo administrativo, segundo a Lei nº. 9.784/98, parece procedente e normal. Um processo administrativo se comporia normalmente das fases de instauração, de instrução, de defesa, de relatório e julgamento, evitando-se a possibilidade de duplicação de documentação.

A peça técnica ou estudo técnico ou estudo-diagnóstico, seja qual for o nome atribuído a ela, deve ser um texto-diagnóstico que analisa e identifica a presença de valores no objeto apreciado, seja ele de que categoria for. Trata-se de uma pesquisa científica, conforme os modelos acadêmicos, que deve se pautar pela normalização proposta pela Associação Brasileira de Normas Técnicas, através de sua norma NBR 14.724 (Trabalhos acadêmicos: apresentação). Conforme a prática acadêmica, ela terá sua fase de pesquisa de fontes referenciadoras, a fase de levantamento dos dados relativos ao objeto e ao seu contexto, a fase de processamento de dados e comparação com outros objetos de mesma natureza, a que se seguirá a fase de compilação dos dados e a finalização com a síntese dos resultados. Simplificando, trata-se de avaliar no objeto a presença de valores reconhecíveis e, em caso positivo, avaliar a dimensão da importância desses valores para a sociedade local, regional ou mineira, às vezes surpreendendo-se com sua abrangência até para a nação brasileira. Trata-se de fazer um completo diagnóstico do objeto em todas as possíveis áreas de

análise. A existência de um bom referencial teórico deixa claras as possíveis analogias com objetos existentes na área a qual pertença o objeto e o localiza em seu contexto físico.

Identificados todos os valores, eles deverão ser hierarquizados em ordem de importância em relação ao próprio objeto. Mas é importante também pesquisar a abrangência espacial desses valores no meio físico e ainda, o rebatimento desses valores no espectro social. Essa fase é de síntese analítica e deverá ainda justificar o porquê dessa seleção e valoração hierárquica. Vale dizer que será necessário reconhecer a projeção desses valores no próprio local onde se situa o objeto e se há repercussão dele numa área física mais ampla, seja regional ou mesmo estadual. Na realidade, nem todos os valores repercutem igualmente para todos os segmentos sociais, nem sequer num mesmo segmento o fazem igualmente, variando segundo faixas etárias, nível de conhecimento e engajamento social, sendo necessário, muitas vezes, enveredar-se por campos não somente físicos, mas também sociológicos, verificando no âmbito do coletivo a persistência e atuação desses valores nos diversos segmentos sociais.

Identificada a importância do objeto ou de seus valores e a abrangência de sua área de atuação, fica relativamente imediata e direta a possibilidade de definir os meios de proteção dos valores do objeto e os limites físicos apropriados para que ocorra efetivamente a proteção dos valores elencados. Todos os valores devem ser preservados, alguns integralmente, outros parcialmente, outros poderão até ser minimizados, caso exerçam efeitos negativos no objeto em questão. O estudo técnico, afinal, deverá apresentar e comprovar o mérito da aplicação do instrumento de tombamento sobre o objeto, através das justificativas necessárias para tal.

No caso de tombamento de núcleos urbanos, a partir do anúncio e divulgação do tombamento provisório, iniciam-se as impugnações, com questionamentos que variam desde a motivação conceitual, até as delimitações de áreas e possibilidades de ações sobre os bens tombados e seu entorno. Portanto, ao se fazer a notificação dos responsáveis pela coisa, seja ela um objeto único ou um conjunto de objetos, no caso de tecidos urbanos, o processo técnico deverá estar completamente equacionado em seu mérito, objetivo, abrangência e definidas as diretrizes de proteção.

Portanto, ao se encaminhar um dossiê de tombamento para análise do Conselho, é fundamental que a equipe técnica que elabora o estudo tenha equacionado em caráter definitivo todos os possíveis pontos de impugnação, principalmente com relação aos reais valores do objeto, que o tornarão um bem cultural, o que significa, como já dissemos, um objeto admirável para toda uma coletividade ou uma

população maior no âmbito regional. Há que se equacionar também como efetivamente se dará a preservação dos valores do bem cultural, agora declarado pelo instrumento do tombamento, deixando claras as reais limitações sobre o objeto, que, em última instância, é propriedade de algum cidadão (ou alguns cidadãos). De pungente importância é o equacionamento dos direitos dos proprietários de prédios situados nas áreas de entorno, cujos bens não estão efetivamente tombados, mas ficam limitados a um regime superior à legislação urbana municipal, sabidamente de caráter especulativo, que multiplica os valores venais do solo urbano, mesmo nas cidades de interior. Tais proprietários, ao perderem as possíveis vantagens dadas pelos liberais índices construtivos, transformam-se em vítimas do tombamento e da preservação.

Diante de todas essas adversas condições sempre existentes no momento de desenvolver adequada e completamente uma peça técnica, cabe à equipe de profissionais que elabora estar em total consonância sobre os objetivos e conceito do tombamento. Assim não sendo, há o risco real de uma ação impugnatória ater-se sobre as falhas conceituais ou técnicas, além de que há ainda a possibilidade de questionamento do rito processual não ter obedecido toda a adequada tramitação criada a respeito que, no caso, é de suma importância para garantir o direito de defesa de todos os interessados.

Todos esses condicionantes obrigam que a metodologia seja rigorosamente cumprida, que sejam respeitados, além do rito jurídico, os prazos administrativos. Estes prazos devem ser muito bem equacionados pelos profissionais da equipe que elabora a peça técnica. Há que se salientar que se faz necessário um espírito de colaboração, organização e entendimento, principalmente tendo-se em vista que tais equipes são constituídas por profissionais oriundos de áreas diferentes, portadores de noéticas diferenciadas, às vezes visões científicas concorrentes, embora complementares.

Eventualmente, pode ocorrer que seja necessário, por questão de risco eminente de perda de um objeto de evidente valor cultural, adotar o critério de emergência. Nesse caso, há que se atentar para um fator básico: ainda que se adote o critério de emergência, a correta metodologia deve ser adotada para a elaboração do processo. Mesmo revestindo-se de caráter de urgência, não é aconselhável que se faça um processo incompleto ou se definam tópicos de maior importância. A estratégia adotada deverá ser a de sumarizar o processo ao máximo possível, objetivando-o de forma contundente, mas não de simplificá-lo imiscuindo-se itens que são necessários no encadeamento do significado global. A argumentação desenvolvida no processo deve ser contundente e inequívoca, não podendo deixar de listar todos os valores inerentes ao objeto, nem de hierarquizá-los de forma clara, obtendo de maneira direta os condicionantes para as

diretrizes necessárias à manutenção dos valores e conservação do objeto, finalizando com uma peça técnica conclusiva, como forma de acautelamento emergencial. Esta sofrerá a mesma tramitação de uma peça técnica que teria sido feita com prazo mais extenso, onde seria desenvolvida uma argumentação mais rica, mais sofisticada, mais diversa e que abordasse áreas sociológicas, antropológicas ou artísticas possivelmente também inerentes ao objeto. A pesquisa será mais reduzida, as analogias com objetos similares poderão ser quantitativamente menores, as descrições serão mais objetivas, o processo se restringirá ao sumamente necessário para caracterizar sua importância cultural. Porém, não poderá haver falhas quanto à identificação dos valores essenciais do objeto. Pode até ser que valores secundários, que viessem a somar maior importância para a garantia de sua preservação, não sejam todos devidamente identificados. Não há que se falar em **“dossiê provisório”** ou **“tombamento provisório”**, porque esse não se configura como uma peça técnica independente, mas como uma etapa de um único processo administrativo-judicial. O caráter de urgência não pode truncar a metodologia, nem tornar a simplificação ou sua fragmentação uma rotina de ação, tendo em vista que fragiliza não só o entendimento do objeto na sua completude, mas fragiliza a própria ação de proteção.

REFERÊNCIAS

ASSOCIAÇÃO BRASILEIRA DE NORMAS TÉCNICAS. **NBR 14.724: informação e documentação: trabalhos acadêmicos: apresentação.** Rio de Janeiro, 2011.

BRASIL. Decreto-lei nº 25, de 30 de novembro de 1937. Organiza a proteção do patrimônio histórico e artístico nacional. Rio de Janeiro, 1937. In: IPHAN. **Coletânea de leis sobre preservação do patrimônio.** Rio de Janeiro: IPHAN, 2006. 320 p.

MIRANDA, Marcos Paulo de Souza. **Tutela do patrimônio cultural brasileiro: doutrina, jurisprudência, legislação.** Belo Horizonte: Del Rey, 2006. 504 p.

SERRARIA SOUZA PINTO: PRIMEIRO REMANESCENTE DA ARQUEOLOGIA INDUSTRIAL DE BELO HORIZONTE (1903-1966)

Jorge Abdo Askar^{*1}

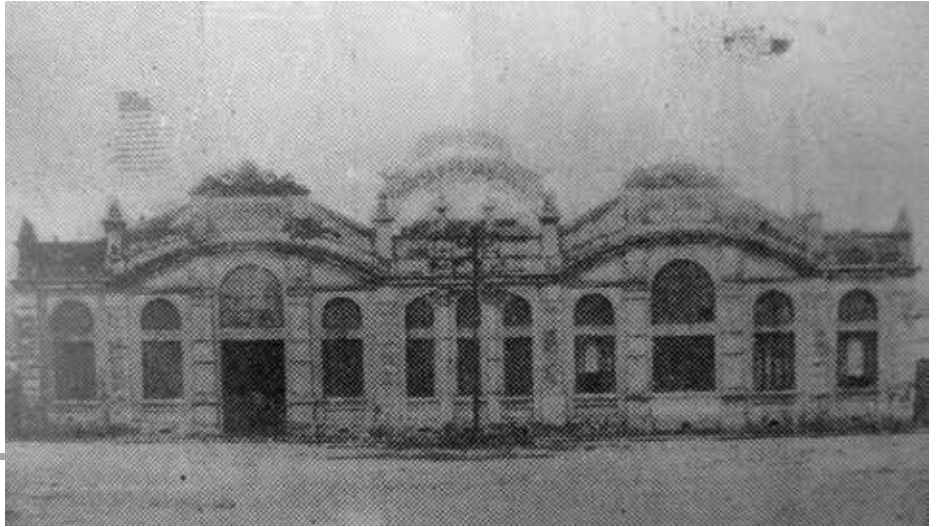


Figura 1: Fachada frontal com entrada principal pela Avenida Assis Chautebriand
Fonte: SILVEIRA, 1926

RESUMO

Este texto é resultado de consultoria prestada à Secretaria de Estado de Obras Públicas, em 1988, com o objetivo de sanar a carência de um levantamento histórico e arquitetônico da Serraria Souza Pinto, bem cultural que compõe o tombamento estadual do “Conjunto Paisagístico e Arquitetônico da Praça Rui Barbosa - Praça da Estação” - Decreto nº. 27.927 de 15 de março de 1988. O texto parte da criação da empresa “Garcia de Paiva & Cia”, em 1903, descreve sua “expansão e desenvolvimento (1909/1912)” e sua instalação na “nova edificação” na Av. Tocantins (1913/1926). Resume o “distrato social da Garcia de Paiva e Pinto (1926/1946)” até a “desativação da Serraria Souza Pinto (1946/1966)”. A edificação é descrita por meio de sua “tipologia”; estrutura; arquitetura; estilo; materiais e técnica construtiva. As “diretrizes para intervenções” são descritas segundo conceitos éticos de preservação, com a recomendação de adoção de um “restauro como processo crítico e ato criativo ligados por uma relação dialética, na qual o primeiro define as condições que o outro deve adotar como premissas e onde a ação crítica realiza a compreensão da obra arquitetônica, que a ação criativa é chamada a prosseguir e integrar.”

Palavras-chave: Arqueologia industrial; Belo Horizonte; espaço de cultura/ eventos

^{*1} Doutor em Restauro em Monumentos e Centros Históricos pela Universidade de Roma. Mestre em Arquitetura e Urbanismo pela FAUSP, Área: Estruturas Ambientais Urbanas. Especialização em Urbanismo pela EA/UFMG. Arquiteto pela Escola de Arquitetura da UFMG. Pesquisador em Ciência e Tecnologia pela FJP à disposição do IEPHA/DPR/GCM.

APRESENTAÇÃO

O texto que se apresenta é uma síntese da consultoria contratada pela Secretaria de Estado de Obras Públicas, em 1988, com o objetivo de sanar a carência de um levantamento histórico e arquitetônico da Serraria Souza Pinto, para subsidiar a discussão sobre a nova destinação de uso cultural do imóvel e seu respectivo projeto de restauro/reciclagem. O momento era oportuno, após uma longa ação que resgatou a propriedade do imóvel da iniciativa privada para o poder público, incorporando-o ao patrimônio imobiliário da Secretaria de Estado de Cultura.

Por julgá-lo agregador ao Processo de Tombamento da Praça Rui Barbosa (Praça da Estação), pelo Instituto Estadual do Patrimônio Histórico e Artístico de Minas Gerais (IEPHA/MG), uma vez que a Serraria Souza Pinto integra este “Conjunto Paisagístico e Arquitetônico”, ressaltamos que as diretrizes de intervenção, bem como o estado de conservação constatado na época, aqui apresentadas embasaram o projeto de restauro do referido bem, elaborado pelo IEPHA/MG, pelas mãos do arquiteto Lizandro E. C. Melo Franco, em 1990.

INTRODUÇÃO

A importância de se resgatar a história da Serraria Souza Pinto deve-se a dois motivos:

- por seu valor como edificação que faz parte do “Conjunto Paisagístico e Arquitetônico da Praça Rui Barbosa” tombado pelo IEPHA/MG, em 15/03/1988 (decreto estadual nº 27.927), remanescente do já bastante escasso patrimônio histórico/cultural de Belo Horizonte;
- por refletir o próprio desenvolvimento da indústria mineira no início do século XX.

No presente trabalho, será dada maior ênfase ao segundo motivo.

Criação da “Garcia de Paiva & Companhia” – 1906/1909

A Garcia de Paiva & Companhia foi fundada em 1903, conforme depoimentos, cartões de apresentação e antigos envelopes timbrados da mesma. Para a instalação da serraria, a sociedade formada recebeu uma série de incentivos da prefeitura, segundo relatório do então prefeito dr. Antônio Carlos Ribeiro de Andrada, apresentado ao Conselho Deliberativo, em 1906:

É notório que o futuro de Belo Horizonte está na dependência completa das indústrias que aqui se instalem. Convencido disso, animei, quanto pude, a iniciativa particular que se manifestou para esse tão proveitoso objectivo. Assim é que, usando de competência que me deu o Decreto nº 1.556, de 2 de maio de 1902, concedi favores a industriaes conforme a seguinte enumeração: VII – Aos srs. Garcia de Paiva & Companhia para uma serraria e carpintaria, com os seguintes favores: isenção de taxas e impostos por cinco annos e energia electrica com força de 25 cavalos por dez annos, gratuitamente. (BELO HORIZONTE, 1905, p. 28; 30).

O primeiro contrato social da firma Garcia de Paiva & Companhia, firmado entre Antônio Garcia de Paiva e Augusto Souza Pinto ocorreu em 1906.² A sociedade tinha por objeto a exploração de materiais de construção – ramo que se expandia devido ao grande número de obras em realização na então recente Capital -, a qual se encontrava em plena formação. Estabeleceu-se para sua duração um prazo de três anos e um capital inicial de trinta contos de réis – vinte contos fornecidos por Garcia de Paiva e dez por Souza Pinto – dos quais trinta mil réis foram pagos ao Estado em forma de imposto.

Sua implantação possivelmente foi facilitada pelo fato de o Sr. Augusto de Souza Pinto pertencer ao grupo de empresários responsáveis pela criação da Associação Comercial, a qual teve importante influência no desenvolvimento e na administração do Estado no âmbito econômico, chegando a receber do Governo Federal, em 1916, funções de “órgão informativo e consultivo em questões de economia mineira.” (PLAMBEL, 1979, p. 62).

A Garcia de Paiva & Pinto realizou, em 1911, uma série de serviços por empreitada à Prefeitura de Belo Horizonte, recebendo por eles 40.890\$082 e mais 43.706\$350 pela construção de aberturas para escoamento de águas subterrâneas, na Avenida do Contorno.

Até 1912, o estabelecimento funcionou na Praça da Estação, chegando a possuir, naquela data, 450 empregados. A partir daquele ano, a serraria atingiu seu maior desenvolvimento.

Expansão e Desenvolvimento – 1909/1912

O ano de 1912 foi de prosperidade para as indústrias de um modo geral. Isto pode ser observado em um relatório do então prefeito, Olynto Reis Meirelles, onde se encontra a relação de 2.065 indústrias que eram beneficiadas por incentivos da Prefeitura Municipal de Belo Horizonte, entre elas a Garcia de Paiva & Pinto, juntamente com mais quatro outras do mesmo ramo de atividade – madeira. Um dos

² *Contrato social da firma Garcia de Paiva & Companhia, registrado na Junta Comercial do Estado de Minas Gerais.*

incentivos consistia no fornecimento gratuito de energia elétrica. A ligação da Serraria Garcia de Paiva & Pinto feita pela Companhia de Eletricidade data de 1º de julho de 1909 e foi concedida por um prazo de dez anos. (PLAMBEL, 1979, p. 113).

O prédio em que a Serraria estava localizada, inicialmente (1906-1912), à Rua da Estação, hoje Avenida dos Andradas, ficou concluído por volta de 1907:

Estão igualmente a se concluir os prédios dos srs. Garcia de Paiva & Companhia e do Sr. Paulo Simoni, o das primeiras para serraria e carpintaria, [...], aqueles industriais (Garcia de Paiva e Souza Pinto) instalaram provisoriamente um motor a vapor e tem tido muito serviço, sendo obrigados a trabalhar durante a noite, para o que foi a fábrica illuminada a luz elétrica. (BELO HORIZONTE, 1907, p.30).

A edificação dividia-se em duas seções – a serraria no pavimento térreo e marcenaria/carpintaria e ferraria no pavimento superior. Externamente tinham em funcionamento uma pedreira na Lagoinha e o setor de construções, um dos mais movimentados e importantes da época, segundo o jornal Minas Gerais, de 1912:

Uma das seções externas do estabelecimento é constituída por uma pedreira existente na Lagoinha, onde trabalham diariamente 60 e tantos covoqueiros [...] São alli preparados meio fios, parallelepipedos, soleiras, degraus para escadarias e todo e qualquer trabalho concernente a cantaria. A outra secção externa consta de construcções, e é por isso mesmo, uma das mais movimentadas e importantes, bastando se notar que nella trabalham actualmente 210 operários. O capital da empresa é de 550:000\$000, tendo ella agora, empregados em todos os seus serviços 348 homens. (BELLO..., 1912, p. 4).

Entre os prédios construídos pela Garcia de Paiva & Souza Pinto, destacam-se:

Construção anterior a 1912

- Grande Hotel (reconstrução)
- Fábrica de Chitas
- Palacete do dr. Mendes Pimentel (Rua da Bahia)

Construção posterior a 1912

- Faculdade de Medicina
- Garagem de Automóveis (Rua Goyaz)
- Palacete do dr. Flávio Fernandes dos Santos (Rua Goyaz)
- Palacete do Capitão Celso Werneck (Rua da Bahia)

– A diversificação das atividades, a partir de 1909, e os incentivos da administração municipal ensejaram a construção da nova sede – objeto principal do presente trabalho.

A nova edificação na Avenida Tocantins – 1913/1926

O projeto

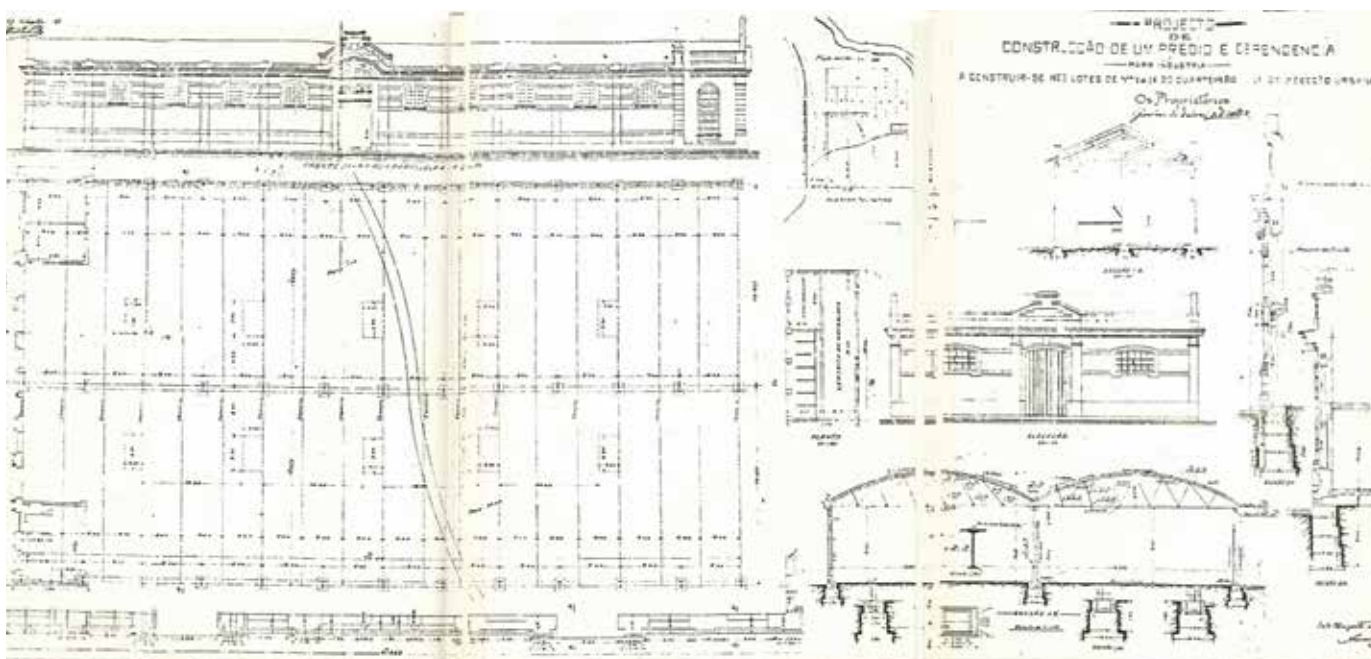


Figura 2: Cópia do microfilme do projeto original, 1911.
Fonte: Arquivo PMBH, s.n.

Registrado na Prefeitura com o nº 129.345 de microfilme, o projeto tem datação de 20 de abril de 1911 e de 24 de setembro de 1911, tendo próximas assinaturas ilegíveis, seguramente do autor do mesmo. No canto superior, à direita, está a assinatura dos proprietários da empresa Garcia de Paiva & Pinto. Conforme se pode ver no Anexo 1, a prancha correspondente ao projeto contém: planta baixa, seção transversal, elevação paralela à Estrada de Ferro Central do Brasil e duas seções da fachada principal da edificação da Serraria, além da planta de situação. Nesta constata-se que o terreno original ocupava 9 lotes urbanos. A prancha contém, ainda, a planta, uma seção e a elevação de um “depósito de materiais”, posteriormente demolido.

Primeiras notícias

As primeiras notícias sobre o novo edifício encontram-se no jornal Minas Gerais e no Almanack Guia de Bello Horizonte. Na edição de 25-05-1912 do referido jornal é noticiada a construção do prédio da Avenida Tocantins, conforme se lê:

Os srs. Garcia de Paiva & Pinto, querendo dar ainda maior desenvolvimento ao conceituado estabelecimento, pretendem transferi-lo para um prédio de muito maiores dimensões e da mais bella esthetica, que vão construir, a avenida Tocantins, já tendo iniciado o serviço. A área total do novo prédio será de 3.300 metros², devendo nelle ficar instaladas todas as secções internas, como: serraria, carpintaria, marcenaria e ferraria.

Para essa nova installação, já se acham em viagem da Europa para aqui todos os machinismos necessários entre os quaes um grande guindaste electrico e um aspirador à limpeza de todos os aparelhos, bem como a cobertura metallica do edificio. O custo será de 250.000\$000.

Por sua vez, o Almanack Guia de Bello Horizonte, de 1913, registra que entre os “Estabelecimentos de Primeira Ordem da Capital”, a “Grande Serraria, Marcenaria e Officina de Carpintaria – Movida a Vapor e a Electricidade – Garcia de Paiva & Pinto” trabalhava com as seguintes madeiras: “Pinho de Riga suecco e americano, Canella de Santa Catharina, Cedro, Peroba, etc, serrados e aparelhados ou em bruto, lambrequins, gregas e cimalthas” e, logo abaixo, em destaque: “Vigas de Aço”. O estabelecimento distribuía o “Cimento Agua Preta (marca registrada)” e vendia “cal, manilhas para exgotos, telhas francezas e nacionaes e mais artigos concernentes a este ramo”, com “Deposito e Escriptorio à Avenida Tocantins esquina com Rua da Estação em Bello Horizonte” (hoje Avenidas Assis Chateaubriand e dos Andradas).

No mesmo Almanack Guia de Bello Horizonte (1913, p. 373-374), entre o elenco de “Commercio, Industrias e Profissões”, como a primeira das “serrarias a vapor para cortar e aparelhar madeiras, materiaes para construcções, etc”, aparece a

Garcia de Paiva & Pinto – Serraria e Electricidade – Grande estabelecimento, dividido nas seguintes secções: serraria, carpintaria, pedreiras, construcções, etc. Possui uma installação completa de transformadores recebendo a força de 150 cavallos. Dispõe de machinas aperfeiçoadas adquiridas directamente da Inglaterra. Tem uma admirável installação de aparelho Badger, S., para extinção de incendios. A producção media da Serraria calcula-se em 400m cúbicos de madeira serradas mensalmente, attingindo o movimento geral de estabelecimento a 800.000\$000 annualmente. A serraria gasta grande quantidade de madeiras do Estado, podendo se calcular o consumo annual em 1.500 metros cúbicos. A firma emprega nas dependencias do estabelecimento 400 pessoas.

A Serraria acha-se installada num bello predio, todo de ferro, recentemente construído na Avenida Tocantins, medindo 3.600 metros quadrados. Custou essa construcção 400.000\$000.

Inaugurada a nova edificação em 1913, o contrato entre os sócios foi renovado por mais quatro anos e o “índex telegraphico da casa” – de acordo com o próprio espírito de prosperidade e de desenvolvimento industrial que circulava na Capital – passou a ser “A Industrial”, com capital de 400 contos de réis (200 para cada um dos sócios).³ Esta denominação predominou nas citações da serraria a partir de então.

Importância das Indústrias de Madeira nos Anos 20

Nos anos de 1920, o setor de bens de consumo, dentre eles o da madeira, irá se destacar na produção industrial, chegando a constituir 64% do total das indústrias de Belo Horizonte, o que refletiu na própria Serraria Souza Pinto.

As serrarias, a indústria de marcenaria e de mobílias foram bastante representativas na década de 1920, em Belo Horizonte. Havia nove estabelecimentos maiores do gênero, perfazendo um capital total de 220.000\$, um faturamento anual de aproximadamente 600.000\$ e empregando 300 operários.

Compondo esse quadro estava a Garcia de Paiva & Pinto, com uma produção anual de 100.000\$, representando 25% do capital industrial de Belo Horizonte, valor bastante significativo.

O distrato social da Garcia de Paiva - 1926/1946

A firma Garcia de Paiva & Pinto foi dissolvida em 1926, conforme documento registrado pelas partes contratantes, na Junta Comercial do Estado de Minas Gerais. O sócio Antônio Garcia de Paiva retirou-se da sociedade, recebendo de Augusto Souza Pinto a importância de 300.000\$000 (trezentos contos de réis) e metade do prédio onde funcionava a serraria e do seu respectivo terreno, constituído pelos lotes números um e dois, do quarteirão nove, da primeira seção urbana.

Augusto Souza Pinto assumiu, então, “o passivo social da firma”, naquele momento extinta, ficando com a parte do prédio onde funcionava a serraria e o seu respectivo terreno, constituído pelos lotes números sete a 12 e 15 a 17 da primeira seção urbana, bem como as máquinas, móveis, ferramentas, materiais de construção e mercadorias diversas.

Após essa alteração, as informações sobre o estabelecimento tornam-se mais escassas. Segundo Ricardo Souza Pinto, neto de Augusto Souza Pinto, esta carência de registros é justificada pela destruição de um arquivo, por ele organizado, durante a enchente do Ribeirão

³ *Contrato social da firma Garcia de Paiva & Pinto, registrado na Junta Comercial do Estado de Minas Gerais.*

Arrudas, ocorrida em 1979. As águas chegaram a atingir dois metros de altura dentro da serraria.

Referências posteriores a 1926

As indústrias de madeira em 1946 compunham 129 estabelecimentos e um valor de produção registrado em Cr\$ 41.116.733. Estes dados se encontram em um boletim estatístico do Estado de Minas Gerais, publicado em 1948, que traz na relação de indústrias de madeiras a serraria pertencente a Augusto Souza Pinto, fundada em 1903.

A desativação da Serraria Souza Pinto – 1946/1966

A partir de 1946, houve uma queda considerável na produção da serraria, decorrente da falta do fornecimento de madeiras provenientes de sua filial no distrito de Barra do Cuité, em Conselheiro Pena. Foi aberta neste distrito, por Augusto Souza Pinto e outros sócios, uma fábrica de compensados que passou a consumir toda a madeira antes destinada à serraria.

Iniciou-se, então, a sua desativação com a venda do terreno, em 1959, para a Construtora Rabelo. No ano seguinte, a serraria foi transferida do interior do galpão para um “puxado” com cobertura em telhas cerâmicas, com duas águas dispostas a “capa e canal” sobre o ripado, do qual restam sinais do encaixe na alvenaria da fachada posterior com remanescentes de rufo em zinco.

Esse novo galpão localizava-se em parte do terreno ocupado à época pelo Banco de Crédito Real de Minas Gerais. Em 1960, teve início o uso do galpão principal da serraria para estacionamento, denominado Tocantins, explorado pelos netos de Augusto Souza Pinto. Data dessa época a construção do cômodo usado para controle do estacionamento, em meia água, com telhas tipo francesas, na divisa com o terreno à direita e no alinhamento da Avenida Assis Chateaubriand.

A lenta desativação da serraria, iniciada em 1960, completou-se em 1966. Todo equipamento, inclusive a caldeira, foi vendido para um particular junto com a filial de Barra do Cuité. A ponte rolante foi vendida para uma empresa madeireira em 1960 e, para sua retirada, foram usados mourões de estrada de ferro e macaco hidráulico.

A empresa em 1988: situação jurídica

Em 13 de março de 1987, por meio de “escritura pública de doação de bens imóveis para integralização de aumento de capital entre Empresas do Sistema Integrado Credireal”, o Banco de Crédito Real de

Minas Gerais S.A. transferiu à Companhia Santo Antônio de Armazéns Gerais, empresa subordinada à Secretaria de Estado da Fazenda

[...] toda a posse, domínio, direito e ação que detinha sobre os imóveis: lotes nº 1 a 17, todos do quarteirão 1ª da seção urbana de Belo Horizonte com área global de 9.804m² ressalvada a ação de despejo do inquilino, em curso, [...], respondendo ainda pelos riscos da evicção, ficando a outorgada recebedora, desde já, investida de todos os direitos da locadora.⁴

O índice cadastral da Serraria extraído desta escritura é: 001 001A 000.001.6. Zona de uso: ZC3. Endereço: Av. Assis Chateaubriand, 809. Área do terreno: 4.373,78m². Área construída: 3.878,03m². Valor Venal: Cz\$8.609.256,26.

Tipologia

A Serraria Souza Pinto é um exemplar remanescente das primeiras “arquiteturas do ferro” surgidas na capital (SILVA, 1986, p. 43-46). A solução estrutural com a plena utilização do ferro, erguendo-se as coberturas de dois galpões contíguos por pilares e tesouras em arcos atirantados, está em perfeita coesão com a função de instalação produtiva de materiais para construção de prédios públicos ou particulares edificadas nas décadas de 1910 a 1930, em Belo Horizonte.

O partido arquitetônico é retangular, dividido longitudinalmente no centro por sequência de pilares que apoiam as abóbadas da cobertura. Segundo o que foi possível apurar, existia no ângulo formado pela fachada principal e a fachada lateral esquerda, cômodo em posição simétrica ao que se manteve à direita. À esquerda, funcionava o escritório geral da firma Garcia de Paiva & Pinto e, no da direita, localizava-se o locumóvel onde, após o advento da energia elétrica, foi instalado um transformador geral.

Estrutura

A estrutura da Serraria Souza Pinto é formada por 36 pilares, com 12 deles dispostos no sentido longitudinal e três na transversal, sendo a sequência correspondente ao fechamento da fachada lateral direita embutida na alvenaria. O vão entre os pilares é de 20 metros sob as abóbadas. Os pilares centrais sustentavam uma viga de rolamento, suporte de antiga ponte rolante para movimentação de materiais. A iluminação zenital é feita por 12 telhas transparentes. Segundo depoimento oral, os ferros da estrutura foram importados da Bélgica por Augusto de Souza Pinto, em 1903. A montagem da estrutura foi toda feita no local, tendo sido completamente inaugurada em 1910.

A arquitetura

Fachada principal

A fachada principal da Serraria Souza Pinto é composta por dois corpos simétricos (correspondentes às duas abóbadas da cobertura) adjacentes ao corpo central. Os corpos laterais possuem, cada um, quatro vãos em arco pleno alterado, sendo um deles mais largo que os outros. O da esquerda foi mantido como porta e o da direita, original, acesso principal da serraria, foi posteriormente transformado em janela. O corpo central possui três vãos-janelas, mais estreitos que os laterais, também em arcos plenos encimados por arco rebaixado de três centros, em massa.

O vão central e duas portas laterais são ladeados por seis falsos pilares com capitéis coríntios estilizados em guirlandas de flores e folhas. Outros quatro falsos pilares assinalam os eixos verticais da fachada arrematados pela cornija. Os dois corpos laterais têm seu coroamento em arcos encimados por platibandas retangulares limitadas pela saliência dos falsos pilares. Na platibanda da esquerda do nome “Serraria”, moldado em massa, resta apenas parte do “A” final; na da direita, a palavra “Materiaes” está em boas condições. Estas platibandas são arrematadas por frisos e, no centro, por ornatos moldados em massa com motivos florais e volutas.

O corpo central é arrematado por frisos e platibanda trapezoidal, sobre a qual estão dois vasos esféricos, no alinhamento dos falsos pilares, de onde saem dois ramos que sustentam o elemento de coroamento final da fachada: duas barras curvilíneas em madeira emolduram aramados. Sobre a inferior se apoiam letras cortadas em madeira identificando a firma “Souza Pinto”.

Fachada posterior

Na fachada posterior, as duas abóbadas da cobertura se interceptam sobre um pilar pouco mais largo que os outros quatro que sustentam os enquadramentos dos dois arcos. Na extremidade esquerda foi fechado um vão em arco pleno, ligeiramente mais rebaixado que os demais, sobre o qual se apoia hoje uma meia-água com telhas francesas, de confecção recente.

Fachada lateral direita

A fachada lateral direita da Serraria é paralela à Estrada de Ferro Central do Brasil, apresenta 13 vãos, sendo que 11 são janelas, em marco abatido, emoldurado em massa. O segundo vão, da esquerda para direita, está parcialmente fechado em alvenaria. Esse era o acesso de vagões para abastecimento da Serraria, ao contrário do

projeto original que previa esta porta centrada no eixo da fachada. A mudança teria ocorrido para coincidir com desvio de trilhos usados pela Cia. Belgo Mineira.

Fachada lateral esquerda

Esta é a que se encontra mais descaracterizada. Na extremidade esquerda, um “anexo” em meia-água não compõe com a fachada principal, nem se integra à própria fachada lateral esquerda. Este elemento foi construído, seguramente, para solucionar necessidade de acesso direto ao antigo escritório da Serraria. As intervenções nesta fachada não tiveram sua data precisada.

Estilo

A somatória de elementos existentes na fachada da Serraria Souza Pinto – falsas pilastras, capitéis estilizados, ornatos florais em estuque, vasos na platibanda, vãos em arco pleno, platibandas curvilíneas e outros – faz com que esta se enquadre na tônica dominante das edificações construídas durante as três primeiras décadas do século XX na capital, com forte apropriação da “arquitetura de ecletismo.” (SALGUEIRO, 1987, p. 104-145).

A maioria desses elementos, que lhe conferem este caráter de arquitetura eclética, remonta ao princípio do século XIX na Europa. Segundo Salgueiro (1987, p.124): “Essa variedade de ‘achados plásticos’ está prevista no Ecletismo, que pressupõe a riqueza de um museu arquitetônico imaginário à disposição do profissional.”

No programa dos galpões industriais, assim como “das estações, afigura-se a colagem híbrida de duas linguagens opostas, presentes na arquitetura do século XIX: o historicismo dos estilos de fachada esconde a modernidade da cobertura metálica da plataforma” ou dos galpões, “concretizando duas concepções contraditórias na época: a do arquiteto e a do engenheiro.” (SALGUEIRO, 1987, p. 114).

Material/Técnica: estado de conservação

Além da importância de que se revestiu a Serraria Souza Pinto no fornecimento de materiais para as primeiras construções da capital, acrescenta-se o seu significado do ponto de vista arquitetônico e do sistema construtivo.

A plena utilização do ferro, para confecção da estrutura constituída por pilares e tesouras em arcos atirantados e de tijolos para as alvenarias das fachadas, evidencia um domínio de conhecimento construtivo no início do século XX, influência da assimilação de técnicas trazidas pelos ingleses e sua arquitetura ferroviária de ferro e tijolo.

O edifício da Serraria Souza Pinto se inclui entre as obras da “nova estética industrial” surgida com os “edifícios em ferro.” (SILVA, 1986, p. 23-27).

Com exceção dos elementos que compõem a estrutura de ferro, a Serraria Souza Pinto encontra-se em estado precário de conservação. O piso apresenta-se com trechos cimentados, outros em terra batida, áreas em paralelepípedos e outras em tijolos maciços. Da pesquisa realizada sobre materiais usados na época, a coerência maior seria a preferência pelo uso de paralelepípedos, que tiveram seu uso bastante difundido na construção dos primeiros edifícios industriais na capital, principalmente durante as três primeiras décadas do século XX. Essa ideia é reforçada pela exploração própria que a Serraria fazia de “pedreira existente na Lagoinha”. Grandes trincas nas alvenarias de fechamento das fachadas, deterioração generalizada das esquadrias, vidros na sua maioria destruídos, grandes áreas faltando revestimento completam o quadro de precariedade.

Vizinhança

A Serraria Souza Pinto constitui-se em elemento importante dentro do Conjunto Paisagístico e Arquitetônico da Praça da Estação, cuja denominação prevalece apesar da lei municipal nº 251, de 27 de setembro de 1923, que “muda para Praça Ruy Barbosa a antiga denominação da Praça da Estação”.

Ocupando área correspondente a 17 lotes urbanos, deve-se acentuar a importância da localização da Serraria Souza Pinto. A proximidade com o sistema ferroviário usado como meio de transporte permitia a facilidade do fornecimento da matéria-prima e, ao mesmo tempo, o escoamento da produção manufaturada. A matéria-prima era constituída de madeirame diverso e material em geral para construção civil.

Qualquer intervenção na Serraria Souza Pinto não poderá abster-se de seu entorno.

Novo Uso

A Serraria Souza Pinto constitui-se num bem cultural que deve ter sua nova destinação de uso associado aos momentos de mudança que caracterizam o desenrolar da história da capital do Estado de Minas Gerais.

Hoje, esgotada sua original função industrial, a Serraria encontra-se diante da dinâmica urbana sendo usada como local de estacionamento e oficina para veículos. O estacionamento Tocantins ocupa o nº. 809 e a oficina Auto-Mecânica Chico Ltda., o nº. 781 da Avenida

Assis Chateaubriand. Consideramos esses usos não coerentes com a importância que a Serraria tem como edificação de referência histórico-cultural para a cidade de Belo Horizonte.

A harmonia entre o novo uso e a própria edificação da Serraria deve ser buscada dentre as alternativas de uso sócio-cultural a ser compartilhado pela comunidade de Belo Horizonte, sobretudo aquela parcela da população que, já no seu cotidiano, transita pela área de vizinhança da Serraria.

A nova destinação de uso como espaço cultural deverá garantir à Serraria Souza Pinto sua continuidade histórica, por meio de intervenções ancoradas num juízo crítico, que sejam contemporaneamente criativas e legítimas.

Medida Legal de Proteção

O “Conjunto Paisagístico e Arquitetônico Praça Rui Barbosa – Praça da Estação, compreendendo a praça, seus jardins e esculturas, a área descrita na planta que integra o processo respectivo, incluindo os prédios da Estação Central, antiga Estação Ferroviária Oeste de Minas; Casa do Conde Santa Marinha, edifício Chagas Dória, antiga Serraria Souza Pinto, Escola de Engenharia da UFMG (antigo Instituto de Eletrotécnica), antigo Instituto de Química da UFMG e Pavilhão Mário Werneck”⁵ teve seu tombamento aprovado em reunião extraordinária do Conselho Curador do Instituto Estadual do Patrimônio Histórico e Artístico de Minas Gerais - IEPHA/MG, no dia 18 de dezembro de 1984, com publicação no Diário Oficial do Estado de Minas Gerais, no dia 20 de dezembro de 1984.

A homologação do tombamento ocorreu através do decreto estadual nº. 27.927 de 15 de março de 1988.

Diretrizes para Revitalização/Intervenções

Constatada a importância da conservação da Serraria Souza Pinto como bem cultural e sua precária condição de uso, é necessário que se parta para uma proposta de revitalização que implicará em intervenções na edificação.

A memória da Serraria Souza Pinto não deve ser vista como acúmulo de arquivo/saber morto, mas sim como capacidade de reinventar o passado hoje.

Sabe-se que o bem cultural se apresenta em modo biforme, com momento histórico e momento estético. Entende-se hoje por restauro

⁵ Cópia de processo do IEPHA/MG

de um bem cultural edificado a somatória das intervenções, visando manter o equilíbrio entre a instância histórica e estética da edificação.

Estas intervenções, segundo Brandi (1971, p. 308-315), deverão ser justificadas por três critérios:

- Intervenções necessárias para manter a estética da edificação;
- Intervenções visando à continuidade ou melhoria da obra;
- Intervenções que representem uma nova expressão artística inserida no antigo contexto.

Giovanni Carbonara (1976, p. 312), afirma que:

quando o bem cultural é ao mesmo tempo instrumento e obra em si e por si, qualquer intervenção que o modifique ou altere seu aspecto histórico deve poder-se justificar não sobre um gosto subjetivo. Cada modificação inserida sobre uma obra do passado deve poder-se justificar à consciência universal [...] tal é o ato ou a série de atos que intervêm para a conservação e transmissão de uma obra ao futuro [...] por respeito à consciência histórica do passado.

Qualquer intervenção na Serraria deverá ser avaliada também como uma interferência sobre o seu modo de se transmitir ao futuro.

Para Carbonara (1976, p. 81),

diante de uma obra profundamente dilacerada [...], a necessidade é de intervir com um decidido empenho criativo, usando instrumentos figurativos da arte e da arquitetura contemporâneas, mas dentro dos limites de um rigoroso controle crítico,

enquanto na revitalização da Serraria deverá prevalecer o restauro crítico de liberação. Este é entendido como ato crítico e, ao mesmo tempo, criativo, em que o grau das intervenções de “liberação deverá ser maior que as de ‘inserção’”.

Ainda de acordo com Carbonara (1976), na relação entre intervenção contemporânea e os elementos remanescentes originais da obra “serão válidas aproximações que a tornem por contraste mais legível e acentuem seus valores figurativos [...] não sendo ela destacada do seu contexto original [...]” A intervenção, segundo o autor:

deve exaltar os valores originais e emitir novos valores estéticos através de um ato criativo guiado criticamente e, portanto, respeitando a integridade dos elementos remanescentes. Por isso, a intervenção deve ir além da mutabilidade das interpretações históricas e ser reversível. (CARBONARA, 1976, p.101).

Tais procedimentos se aplicam integralmente na revitalização da Serraria Souza Pinto. Para a elaboração da sua arquitetura de intervenção, suficientemente livre e criativa, será necessário compreender a edificação do ponto de vista histórico e crítico.

Bonelli (1963), discorrendo sobre a história do restauro arquitetônico, parte do restauro estilístico (fins do século XVIII), passando pelo romântico, histórico, moderno, científico, até chegar ao restauro crítico e criativo e, portanto, à concepção atual. Nessa ordem de ideias, segundo o processo crítico,

[...] cada operação (do restauro) deverá ser subordinada ao escopo de reintegrar e conservar o valor expressivo da obra, uma vez que o objetivo a alcançar é a liberação da sua verdadeira forma. [...] quando o ato de percorrer a imagem, conduzido sobre forma figurada, é interrompido por destruições ou acréscimos que causam estorvos visíveis, o processo crítico é estrangido a se valer da fantasia para recompor elementos ausentes ou reproduzir aqueles encobertos e reencontrar enfim a completa unidade da obra, antecipando a visão da obra restaurada. [...] Restauro como processo crítico e restauro como ato criativo são portanto ligados por uma relação dialética, na qual o primeiro define as condições que o outro deve adotar como premissas internas, e onde a ação crítica realiza a compreensão da obra arquitetônica, que a ação criadora é chamada a prosseguir e integrar. (BONELLI, 1963, col. 344-352).

Sendo essa a única teoria admissível e aplicável no caso da revitalização da Serraria, a proposta de intervenção no seu espaço deve levar em conta a manutenção de: estrutura e altura de cada pé-direito (condição para fruição do espaço interno como galpão industrial); volume externo; ritmo das aberturas dos vãos e outros.

Entende-se, como Carbonara (1976, p. 107), que “as escolhas projetuais devem se substanciar na dialética entre fantasia criadora e crítica limitada pela compreensão histórica e crítica da obra.”

Conclui-se com Carbonara (1976, p. 148) que:

Aquele mínimo que se faz deve ser completado em plena consciência, aproximando-se e retomando, se necessário, ou mesmo destacando-se por contrastes, não à risca do antigo elemento remanescente, mas o seu espírito. Recusar a servil imitação estilística não significa necessariamente renunciar a colher aquilo que está sob o dado figurativo imediato, isto é, as leis e conexões que estruturam a imagem – relações de cheios e vazios, interações, ritmos, simetrias estáticas ou dinâmicas, efeitos cromáticos, plásticos, de superfície etc – mas, pelo contrário, reportar-se a estes com plena franqueza, sem temor de criar um falso, através do uso de uma moderna linguagem figurativa.

CONCLUSÃO

A Serraria Souza Pinto como parte integrante do pouco que resta do patrimônio arquitetônico de Belo Horizonte e pela raridade de que se reveste, constitui parte ponderável da história da arquitetura industrial de Minas Gerais, como remanescente de uma arqueologia industrial. A intervenção sobre a edificação deverá torná-la novamente viva e atual como espaço cultural e parte integrante do cotidiano da cidade de hoje. A preservação da edificação da Serraria impõe-se como conclusão lógica, após a revelação de sua história.

A Serraria Souza Pinto foi objeto de projeto de “Restauração e adaptação para espaço cultural”, composto por 24 pranchas, desenvolvido em 1996, no IEPHA/MG, pelo arquiteto Lizandro E. C. Melo Franco. As obras de restauração foram concluídas com inauguração em 29/04/1997.

Desde então, o bem cultural tem cumprido sua proposta de “espaço de cultura e de eventos”, onde ocorre a produção ou exposição de ações culturais, além de promoções diversas. A Serraria é operacionalizada pela Secretaria de Estado de Cultura, por meio da Fundação Clóvis Salgado.

A abertura da Serraria Souza Pinto, completamente restaurada, segundo conceitos éticos/contemporâneos, veio sanar a carência de espaço deste gênero no “Conjunto Paisagístico e Arquitetônico da Praça Rui Barbosa” e disponibilizar a fruição pela população da capital, do primeiro remanescente de arqueologia industrial de Belo Horizonte.

Cabe, por fim, acrescentar que – juntamente com a equipe formada por Helena Furtado de Lacerda, Jacques Tinoco Rios, Patrícia Barcellos Guimarães, responsáveis pelo levantamento arquitetônico; Maria Guiomar da Cunha Frota, responsável pelo levantamento histórico/arquivístico; Maria Isabel Chumbinho, fotógrafa e Beatriz Teixeira de Salles, responsável pela síntese do texto original – foi possível a realização dos trabalhos sob nossa coordenação. Além da referida equipe, contamos com a colaboração de Beatriz de Fátima Ogando Chaves, Helena Schirm, Hélio Gravatá (1910-1994), Ivana de Almeida Carneiro, Janet C. Magalhães Santiago, Maria do Carmo Andrade Gomes Godoy, Marieta Cardoso Maciel, Martim Francisco Coelho Andrada, Neuza Maria da Rocha, Pollyanna Angélica Gonçalves Bento, Ricardo Samuel Lana, Ricardo de Souza Pinto, Ruth Villamarin Soares, Terezinha Maria Lopes Machado e Virgínia Novais Mata Machado.



Figura 3: Fachada frontal com entrada principal pela Avenida Assis Chautebriand.
Fonte: Izabel Chumbinho – Acervo IEPHA/MG, 2012



Figura 4: Detalhe do coroamento da platibanda entre as duas arcadas da fachada principal.
Fonte: Izabel Chumbinho – Acervo IEPHA/MG, 2012

REFERÊNCIAS

ANDRADA, Martim Francisco Coelho. **Avenidas de Belo Horizonte**. 1962. 71 f. Tese (Livre Docência)-Escola de Arquitetura, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 1962.

ASKAR, Jorge Abdo. Reconstrução e imitação como alternativas da conservação. **Cadernos de Arquitetura e Urbanismo**, Belo Horizonte, n. 4, p. 7-20, maio 1996.

BARRETO, Abílio. **Resumo histórico de Belo Horizonte: 1701-1947**. Belo Horizonte: Imprensa Oficial, 1950.

BELLO Horizonte industrial. Minas Gerais, Belo Horizonte, p. 4, 25 de maio de 1912.

BELO HORIZONTE. Prefeito (1918-1922: Afonso Vaz de Mello). **Relatório apresentado aos membros do Conselho Deliberativo da Capital...** Belo Horizonte: Imprensa Oficial do Estado de Minas Geraes, 1919.

BELO HORIZONTE. Prefeito (1905-1906: Antônio Carlos Ribeiro de Andrada). **Relatório apresentados aos srs. membros do Conselho Deliberativo...** Belo Horizonte: Imprensa Oficial do Estado de Minas Geraes, 1905.

BELO HORIZONTE. Prefeito (1906-1909: Benjamim Jacob). **Relatório apresentado ao Conselho Deliberativo em 23 de setembro de 1907...** Belo Horizonte: Imprensa Oficial do Estado de Minas Geraes, 1907.

BONELLI, Renato. Restauro architettonico. In: **Enciclopedia Universale dell'Arte**. Venezia, Roma, 1963. v.11, col. 344-352.

BRANDI, Cesare. L'inserzione del nuevo nel vecchio. In: **Struttura e Architettura**. Torino: Einaudi, 1971.

CARBONARA, Giovanni. **La reintegrazione dell'immagine**. Roma: Bulzoni, 1976.

ENCONTRO PELA REVITALIZAÇÃO DA PRACA DA ESTAÇÃO, 1., Belo Horizonte, 1981. **Documento final**. Belo Horizonte: IAB MG, 1981.

FILHO, Breno Decina. **[Trabalho de graduação do curso de Arquitetura das Faculdades Metodistas Integradas Isabela Hendrix]**.

INSTITUTO ESTADUAL DO PATRIMÔNIO HISTÓRICO E ARTÍSTICO DE MINAS GERAIS. **Processo de tombamento do Conjunto Paisagístico e Arquitetônico da Praça Rui Barbosa (Praça da Estação)**, Belo Horizonte, MG. Belo Horizonte, 1988.

JACOB, Rodolpho. **Minas Gerais no XX° Século**. Rio de Janeiro: Gomes, 1911. v. 1.

MAURY, Frederico. **Casas notáveis de Belo Horizonte**. Almanak Comercial.

PENNA, Octávio. **Notas cronológicas de Belo Horizonte:1711-1930**. Belo Horizonte: Gráfico Santa Maria, 1956.

PLAMBEL. **O processo de desenvolvimento de Belo Horizonte: 1897-1970**. Belo Horizonte, 1979.

PRODUÇÃO industrial do município de Belo Horizonte: 1946. **Boletim do Departamento Estadual de Estatística**, Belo Horizonte, n.28, 1948. Separata.

RODRIGUES, Carlos. **História de Belo Horizonte: duas épocas**. Belo Horizonte, 1981.

SALGUEIRO, Heliana Angotti. O Ecletismo em Minas Gerais: Belo Horizonte 1894-1930. In: FABRIS, Annateresa (Org.). **Ecletismo na arquitetura brasileira**. São Paulo: Nobel : Edusp, 1987.

SILVA, Geraldo Gomes da. **Arquitetura do ferro no Brasil**. São Paulo: Nobel, 1986.

SILVEIRA, Victor. **Minas Gerais em 1925**. Belo Horizonte: Imprensa Oficial, 1926.

VERAS, Felipe (Org.). **Almanack guia de Belo Horizonte, 1913**.

ANEXO

CONTRATOS REFERENTES À SERRARIA GARCIA DE PAIVA & PINTO (1906-1926)

DATA	RAZÃO SOCIAL	CAPITAL	OBJETO DE EXPLORAÇÃO	TIPO DE REGISTRO
16/06/1906	Garcia de Paiva & Companhia	RS 30.000\$000	Materiais de Construção	Contrato Social
04/06/1909	Garcia de Paiva & Pinto	RS 160.000\$000	Serraria, Material de Construção, Carpintaria, Compra e Venda de Materiais.	Contrato Social
20/08/1913	Garcia de Paiva & Pinto	RS 440.000\$000	Serraria, Carpintaria, Marcenaria, Compra e Venda de Materiais, Materiais de Construção e Construções de Prédios.	Contrato Social
30/03/1917	Garcia de Paiva & Pinto	—	Serraria, Carpintaria, Marcenaria, Compra e Venda de Materiais, Materiais de Construção e Construções de Prédios.	Prorrogação de Contrato Social
27/03/1921	Garcia de Paiva & Pinto	—	Serraria, Carpintaria, Marcenaria, Compra e Venda de Materiais, Materiais de Construção e Construções de Prédios.	Prorrogação de Contrato Social
04/07/1921	Garcia de Paiva & Pinto	RS 440.000\$000	Serraria, Carpintaria, Marcenaria, Compra e Venda de Materiais, Materiais de Construção e Construções de Prédios.	Alteração de Contrato
16/05/1921	Garcia de Paiva & Pinto	—	—	Distrato Social

Fonte: Junta Comercial – Registro de Contratos/Alterações contratuais/Prorrogações/Distrato Social – 1906-1926

A PAISAGEM CULTURAL COMO PATRIMÔNIO: DESAFIOS E PERSPECTIVAS

Marina Salgado^{*1}

No momento em que a sociedade percebe seus traços na paisagem, reconhecendo-a como expressão de sua identidade, ela passa a ser considerada uma paisagem cultural, ou seja, um bem patrimonial com características sociais, históricas, artísticas e culturais a ser preservado para as próximas gerações como testemunho de suas tradições, sejam estas físicas ou simbólicas. Para a identificação e gestão da paisagem cultural como patrimônio é fundamental que seus atributos sejam levantados e analisados profundamente. A partir desta constatação, levanta-se a hipótese de que através do detalhamento e classificação dos atributos da paisagem cultural será possível colaborar para a identificação de paisagens como patrimônio e estabelecer critérios para o tombamento e conseqüentemente para a gestão das mesmas.

Palavras chave: Paisagem cultural; patrimônio; identidade cultural; gestão da paisagem

INTRODUÇÃO

Paisagem cultural é um termo complexo que possui uma multiplicidade de significados em diversas áreas do conhecimento, desde a geografia, ecologia, arqueologia, arquitetura entre outros. Um consenso existe: a paisagem cultural depende necessariamente da intervenção do homem sobre o espaço físico, ou seja, depende dos “remanescentes físicos da atividade humana sobre o solo”. (RIBEIRO, 2007, p.24). A paisagem como cultura é a expressão de um povo, é o meio a partir do qual as manifestações humanas ocorrem e nela imprimem suas marcas ao longo do tempo, podendo ser considerada um elemento em permanente transformação.

A paisagem cultural é reconhecida como patrimônio desde os primórdios da preservação no Brasil em 1937 com a criação do Livro do Tombo Arqueológico, Etnográfico e Paisagístico, mas as discussões sobre sua preservação como bem cultural ainda são recentes.² Ao longo do tempo tanto a aplicação do conceito quanto a forma de interpretação e seus atributos - que apontam sua valorização - foram

¹ *Doutoranda em Arquitetura e Urbanismo pela UFMG. Mestre em Ambiente Construído e Patrimônio Sustentável pela UFMG. Especialista em Revitalização Urbana e Arquitetônica pela UFMG. Graduada em Arquitetura e Urbanismo pela PUC/MG. Gerente de Projetos e Obras na Diretoria de Conservação e Restauração – IEPHA/MG – até Out/2012.*

² *Segundo Ribeiro (2007, p.72) considerando em especial a atuação do Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional – IPHAN – em suas primeiras décadas, pouco explorou este conceito, “agindo sobre a paisagem, sobretudo a partir de concepções oriundas do paisagismo e com uma concepção de paisagem como panorama, ou ambiência de bens arquitetônicos de interesse patrimonial”.*

sendo discutidos e modificados. Inicialmente a ideia de paisagem estava associada às características naturais, sendo seus atributos referentes à menor interferência do homem. Além disso, a paisagem era comumente considerada apenas como o entorno, o pano de fundo dos monumentos ou bens patrimoniais, o que tem sido substituído pela noção de paisagem cultural como o bem em si, uma combinação entre aspectos materiais e imateriais do conceito e não apenas sua ambiência.

Cultural landscapes represent the “combined works of nature and of man” designated in Article 1 of the Convention. They are illustrative of the evolution of human society and settlement over time, under the influence of the physical constraints and/or opportunities presented by their natural environment and of successive social, economic and cultural forces, both external and internal. They should be selected on the basis both of their outstanding universal value and of their representativity in terms of a clearly defined geocultural region and also for their capacity to illustrate the essential and distinct cultural elements of such regions. (UNESCO, 1999, p.9).³

A teoria de Gustavo Giovannoni (1873-1947) (CHOAY, 2001, p. 143), sobre a conservação/restauração do patrimônio urbano colabora no sentido de ampliar o conceito de conservação do monumento histórico e de seu entorno, que pode ser sintetizada em quatro princípios básicos: “o plano regulador; o monumento e sua relação com o entorno; o respeito à escala e à morfologia do núcleo urbano e às afinidades originais das suas partes com as vias de ligação”. (FIGUEIREDO, 2001, p. 16). A paisagem, nesse momento, passa a ser considerada como elemento integrante do monumento histórico, pois “o olhar analítico sobre o organismo urbano contribuiria, portanto, para o posterior alargamento do conjunto de elementos detentores de atributos patrimoniais.” (RUFINONI, 2009, p. 14) Principalmente a partir desta teoria, a questão da paisagem passa a ser amplamente discutida no contexto mundial e começa a fazer parte das pautas que gerariam os documentos intitulados “Cartas Patrimoniais”.

Foi neste contexto que a UNESCO instituiu, em 1992, a paisagem cultural como categoria para inscrição de bens na lista de patrimônio mundial, na intenção de se libertar da dicotomia imposta pelos critérios existentes para a inscrição dos bens: naturais e culturais. (RIBEIRO, 2007, p. 10)

³ “Paisagens culturais representam o trabalho combinado da natureza e do homem designado no Artigo I da Convenção. Elas são ilustrativas da evolução da sociedade e dos assentamentos humanos ao longo do tempo, sob a influência das determinantes físicas e/ou oportunidades apresentadas por seu ambiente natural e das sucessivas forças sociais, econômicas e culturais, tanto internas, quanto externas. Elas deveriam ser selecionadas com base tanto em seu extraordinário valor universal e sua representatividade em termos de região geocultural claramente definida, quanto por sua capacidade de ilustrar os elementos culturais essenciais e distintos daquelas regiões (Tradução da autora).”

A partir do momento em que a sociedade percebe seus traços na paisagem reconhecendo aquele lugar como a expressão de sua identidade, essa paisagem passa a ser considerada uma paisagem cultural, ou seja, um bem patrimonial com características sociais, históricas, artísticas e culturais a ser preservado para as próximas gerações como testemunho de suas tradições, sejam estas físicas ou simbólicas. Assim, essa paisagem poderá ser reconhecida através de elementos que a tornam distintas das outras, ou seja, o denominado caráter da paisagem.

(...) distinto e reconhecível padrão de elementos que ocorre coerentemente em um particular tipo de paisagem e como é percebido pelas pessoas. Reflete particular combinação de geologia, topografia, solos, vegetação, uso do solo e assentamento humano. E cria particular senso de lugar nas diferentes áreas da paisagem. (ANHESIM, 2010, p. 88)

Para a identificação e gestão da paisagem cultural como patrimônio – desafio que será discutido ao longo deste artigo - é fundamental que seus atributos⁴ sejam levantados e analisados profundamente, sendo que o caráter é aquele atributo que norteia a possível identificação de todos os outros, uma vez que este permite abranger todas as questões sociais, históricas e culturais que compõem uma paisagem.

OS DESAFIOS E FUTUROS CAMINHOS DA IDENTIFICAÇÃO E GESTÃO DA PAISAGEM CULTURAL EM NÚCLEOS HISTÓRICOS

A discussão sobre a paisagem cultural é um tema que vem se desenvolvendo de longa data, assim como questões relativas a sua identificação como bem cultural, sua preservação, sua conservação, ou seja, à tutela desse patrimônio. Ao se constituírem patrimônio, os conjuntos urbanos são reconhecidos pela sociedade como um reflexo de suas ações e passam a requerer complexas medidas para sua preservação. Verifica-se que as intervenções em paisagens culturais têm gerado um leque de temas a serem trabalhados com vistas a colaborar com a consolidação de diretrizes não só para as possíveis intervenções, muitas vezes desprovidas de fundamentação teórica para respaldá-las, mas também para a identificação dos atributos a serem preservados.

Dentro dessa problematização, outros questionamentos surgem: Como atribuir valor, identificar e proteger a paisagem cultural? Como tem sido realizada a seleção dos objetos patrimoniais relacionados com a paisagem cultural com o objetivo de seu reconhecimento e tutela do Estado? Como as intervenções em paisagem cultural ocorrem, levando em conta as correntes de restauro? Assim, uma

⁴ *As características e/ou qualidades que somadas fazem com que uma paisagem cultural possa ser considerada patrimônio.*

das grandes problemáticas que se identifica atualmente é como reconhecer os atributos da paisagem cultural e a sua conseqüente caracterização como patrimônio, verificando a possibilidade de se aplicar os princípios das teorias do restauro urbano nessa investigação, assim como na intervenção de paisagens culturais. Extrapolando esse tema, o problema da gestão da paisagem cultural como patrimônio deve ser discutido tendo como base as cartas patrimoniais, bem como as práticas mais relevantes que têm sido adotadas em todos os âmbitos – internacional, nacional, estadual e municipal.

Conservar a paisagem cultural é um dos desafios mais complexos com que se depara a área do patrimônio hoje. Se a sua conceituação já se mostra uma tarefa difícil, tal dificuldade se aprofunda quando se passa para a formulação de estratégias para o tratamento dessa categoria especial de patrimônio. (CASTRIOTA, 2009, p.23)

A partir desta abordagem, nota-se que um dos maiores desafios teóricos da investigação da paisagem cultural se pauta na busca da geração de uma ferramenta de trabalho metodológico de abordagem e conservação do patrimônio - baseada nas teorias do restauro e nas cartas patrimoniais - a ser aplicada principalmente na prática da gestão e identificação da paisagem cultural. Esta metodologia de abordagem a ser pesquisada e elaborada se apresenta inovadora, uma vez que deverá considerar que a paisagem possui atributos que serão levantados e listados no seu sentido mais amplo, englobando características físicas, simbólicas, culturais, sociais, para posteriormente colaborarem na constituição de planos e diretrizes para a conservação dessa paisagem cultural.

Além disso, destaca-se a atualidade do tema, uma vez que a paisagem cultural tem sido alvo de reconhecimento tanto em âmbito internacional quanto nacional, estadual e municipal. Ao mesmo tempo, é notável o fato de que as escolhas das paisagens culturais como patrimônio e as intervenções propostas para tais ambientes, muitas vezes, ocorrem sem considerar as bases teóricas existentes, sendo necessário o estudo de políticas específicas para a paisagem cultural, no intuito de criar “princípios gerais, estratégias e linhas orientadoras que permitam a adoção de medidas específicas tendo em vista a proteção, a gestão e o ordenamento da paisagem.” (Convenção Européia da Paisagem, 2000, p.2).

Pode-se perceber que o conceito de paisagem cultural é inovador e engloba discussões paralelas bastante relevantes, como o tema do desenvolvimento sustentável. No entanto, tem-se percebido ainda a necessidade de desenvolver instrumentos legais de proteção efetiva das paisagens culturais, assim como novas abordagens para uma gestão mais integrada e que responda aos novos desafios propostos por esse conceito. (CASTRIOTA, 2009, p.48)

Outro desafio que se apresenta é de caráter social embasado na questão da identidade cultural, uma vez que a paisagem deve ser considerada como um lugar da memória, local onde foi impresso a maneira de pensar, fazer e interpretar dos homens e se caracteriza como um ambiente em permanente mutação. Neste sentido Carsalade (2001, p.48) ressalta que “o propósito de valorização do patrimônio cultural, portanto, não é apenas a conservação museológica da história por amostragem, mas está firmemente enraizada na necessidade de manutenção da identidade do lugar, da sua ‘unicidade’”. Percebe-se, assim, o desafio que se apresenta: como identificar e gerir os atributos da paisagem cultural relacionados à identidade e à memória de um povo, uma vez que esses estão diretamente ligados ao sentimento de pertencimento do local.

Qualquer estudo que pretenda investigar a paisagem como conservação da identidade de uma comunidade deve ultrapassar métodos de leitura visual. Para tanto, a utilização do método da Morfologia Urbana apresenta-se como fundamental, uma vez que através desse é possível compreender a evolução de uma cidade, perceber os elementos que impulsionaram sua formação, o seu processo de desenvolvimento, desde sua instalação até os dias atuais, incluindo aspectos de tipologia, volumetria, parcelamento do solo, diálogo público/privado e paisagem, foco deste artigo. Através desse estudo, a cidade pode ser lida e analisada por meio da sua forma física (MOUDON, 1997) ao longo do tempo, ou seja, considerando seu processo de transformação.

Considerando a paisagem como um documento a ser interpretado, a Morfologia Urbana colabora ainda para a investigação dos atributos dessa paisagem e seu consequente reconhecimento como patrimônio. Uma vez compreendida a formação de uma paisagem cultural e sua identidade com a população, esse se torna o primeiro passo para o aprofundamento das questões sobre a gestão das intervenções em paisagens culturais.

Ainda neste sentido, Carsalade (2001, p. 52) sugere algumas formas de abordagem do tema, sendo que estas devem ser consideradas no processo de análise da relação entre paisagem e identidade.

Uma das maneiras possíveis de se abordar a cidade em busca de seu espírito particular é abordá-la através de sua **Paisagem Natural**, de sua **História**, de seus **Ritmos e Ritos**, de sua **Imagem Urbana** e de seu **Imaginário**. Todas estas formas de abordagem, no entanto, além de intercambiáveis devem ser entendidas também em termos de significado, estrutura e tempo.

De acordo com Bentley (1999), há sete critérios que devem ser considerados para se avaliar a qualidade dos espaços urbanos. As características que proporcionam qualidade aos espaços urbanos são: permeabilidade, variedade, legibilidade, versatilidade, imagem apropriada, riqueza perceptiva e personificação. A metodologia apresentada por Bentley pode ser considerada na investigação dos atributos da paisagem, visando o estabelecimento de critérios para a identificação do patrimônio e sua consequente gestão.

Além disso, alguns trabalhos internacionais elaborados para a identificação dos atributos da paisagem, sua avaliação e gerenciamento devem fazer parte das análises a serem construídas no sentido de buscar referências para a consolidação da ferramenta metodológica a ser utilizada na identificação e gestão das paisagens culturais nacionais, sendo estes: Landscape Character Assesment (HERITAGE COUNCIL, 2002) e Historic Landscape Chacaracterization (ENGLISH HERITAGE, 1980). O primeiro investiga a avaliação do caráter da paisagem como instrumento de gerenciamento, dividindo o estudo em duas etapas de análise: a caracterização – identificação das áreas homogêneas que permitem o levantamento dos elementos que distinguem uma paisagem da outra – e avaliação – análise das características identificadas. O segundo enfatiza principalmente o aspecto histórico da paisagem, aprofundando as análises que dizem respeito à sua evolução e constituição, o que pode ser associado à metodologia da morfologia urbana, apresentada anteriormente.

A GESTÃO DA PAISAGEM CULTURAL

A discussão de três estudos de caso objetiva reforçar a urgência de se investigar uma ferramenta metodológica que possa contribuir com a identificação e a gestão das nossas paisagens culturais, sobretudo com a gestão das mesmas, sendo esses: Serra do Curral, Conjunto Paisagístico da Serra dos Cristais e o Centro Histórico de Pitangui.

O primeiro é considerado monumento natural de grande importância paisagística para a cidade de Belo Horizonte, tombado pelo Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional – IPHAN, em 1960 (AMORIM, 2007) e pelo Município de Belo Horizonte em 1991. Grande armazém de minério de ferro e explorada desde 1940, a Serra do Curral foi tombada para evitar que esta paisagem fosse destruída, quando empresas mineradoras anunciaram a pretensão de explorar seu trecho mais visível em 1950. A proteção de grande parte da vertente norte da Serra (inserida no perímetro de tombamento, dentro do

⁵ Segundo Anhesim (2010, p.45) “tem sido utilizado para definir informações sobre as futuras políticas de planejamento a serem adotadas e estudo de potencialidades para desenvolvimento sustentável, informando aspectos da paisagem para determinadas modificações e contribuindo com os estudos da sensibilidade e capacidade da paisagem.”

município de Belo Horizonte) não evitou sua exploração mineral na vertente sul, pertencente à Nova Lima e alguns trechos da vertente norte, o que resultou em sua degradação neste trecho.

Entretanto, é importante salientar que a proteção do monumento contra a mineração não garantiu a sua proteção contra a especulação imobiliária. Atualmente grande parte das visadas da Serra do Curral foram bloqueadas pela implantação do bairro Belvedere III com suas torres de residências multifamiliares, privatizando, assim, a visibilidade do patrimônio símbolo da identidade Belo-horizontina. Avalia-se que a implantação deste bairro causou um dano irreversível à paisagem cultural da cidade e conseqüentemente à memória e identidade da população.

Apesar desse fato, a gestão da Serra realizada pelo município de Belo Horizonte recebeu atualmente um reforço, pois o Ministério Público tem obrigado os empreendedores que constroem em Nova Lima, a submeter seus projetos à avaliação da Diretoria de Patrimônio Cultural – DIPC, que emite parecer sobre possíveis interferências visuais dos empreendimentos nas visadas da Serra em Belo Horizonte.



Figura 1: Vista da Serra do Curral depois da ocupação do bairro Belvedere III.

Fonte: SALGADO, et al, 2011.



Figura 2: Simulação da vista da Serra sem a ocupação da Serra pelo bairro Belvedere III.

Fonte: SALGADO, et al, 2011.

O Conjunto Paisagístico da Serra dos Cristais, localizado no município de Diamantina, apresenta, assim como a Serra anteriormente analisada, uma relação de constante diálogo entre o ambiente construído e a área “natural” do seu entorno⁶, entre o patrimônio cultural e ambiental, formando assim uma paisagem cultural que fez com que Diamantina recebesse da UNESCO, em 1999, o título de Patrimônio Cultural da Humanidade.⁷ Em novembro de 2010, esse bem

⁶ Entorno aqui entendido não como moldura, pano de fundo, mas sim como parte integrante do patrimônio em si.

⁷ “Quando Diamantina recebeu da UNESCO, em 1999, o título de Patrimônio Cultural da Humanidade, a cidade foi caracterizada como um conjunto urbano e arquitetônico perfeitamente integrado com uma paisagem selvagem.” (IEPHA/MG, 2010)

foi inscrito no Livro de Tombo Arqueológico, Etnográfico e Paisagístico do Instituto Estadual do Patrimônio Histórico e Artístico de Minas Gerais - IEPHA/MG que ressalta em seu Processo de Tombamento:

(...) o Conjunto Paisagístico da Serra dos Cristais, em Diamantina, que, a par de sua importância como paisagem cultural, é bem detentor de sentido simbólico, possuindo características que afetam a formação da identidade local e regional, o que vem reafirmar sua importância como suporte da memória. (IEPHA/MG, 2010, p.7)

Este “testemunho histórico da ocupação do território e do surgimento e desenvolvimento da cidade” (IEPHA/MG, 2010) tem sido ameaçado em função da implantação de construções irregulares em seu perímetro e entorno de tombamento, em alguns casos avançando no próprio maciço da Serra. Apesar do processo de tombamento traçar as diretrizes para intervenções na área tombada e no entorno da área tombada, nota-se a necessidade de se desenvolver métodos que gerem instrumentos legais que garantam a efetividade de ações de proteção e que conseqüentemente contribuam com a gestão dessa paisagem cultural juntamente com o Município.



Figura 3: Vista da Serra dos Cristais enfatizando as invasões.
Fonte: Acervo IEPHA/MG



Figura 4: Vista da Serra dos Cristais enfatizando as invasões.
Fonte: Acervo IEPHA/MG

O Centro Histórico de Pitangui⁸ teve seu tombamento definitivo em 2008, sendo este “o espaço que congrega o valor simbólico adquirido, ou seja, os valores agregados ao longo da história e que concentra funções urbanas bem definidas ligadas ao poder público e religioso, bem como aquelas relacionadas à vida cultural” (IEPHA/MG, 2008).

⁸ “Pitangui é uma cidade que guarda a configuração urbana original da vila em seu centro histórico. O arruamento quase não sofreu modificações em relação às ruas principais.” (IEPHA/MG, 2010).

O Centro Histórico dentro de seu perímetro de tombamento, assim como o perímetro de entorno, tem sua preservação assegurada em função das diretrizes para intervenções estabelecidas para essas áreas no Processo de Tombamento. Porém, se mostra preocupante a área adjacente ao perímetro de entorno e a área mais afastada, ainda desocupada, que compõe moldura natural do centro histórico. Nesta área, o plano diretor prevê a possibilidade futura da construção de edificações verticalizadas, o que é alarmante, pois isto pode causar grande interferência, principalmente no que diz respeito às visadas mais significativas do Centro Histórico, ou seja, em sua paisagem cultural entendida no sentido mais amplo.

Um dos principais atributos da paisagem e elemento fundamental para sua definição é a silhueta, uma vez que ela marca a delimitação entre o espaço construído e as áreas livres, sejam as montanhas ou mesmo o horizonte. Com a possibilidade de ocupação das áreas livres ao redor do perímetro de entorno, a qualidade da silhueta pode ser ameaçada, uma vez que o pano de fundo, ou seja, a moldura natural do centro histórico poderá ser substituída por edifícios verticais.

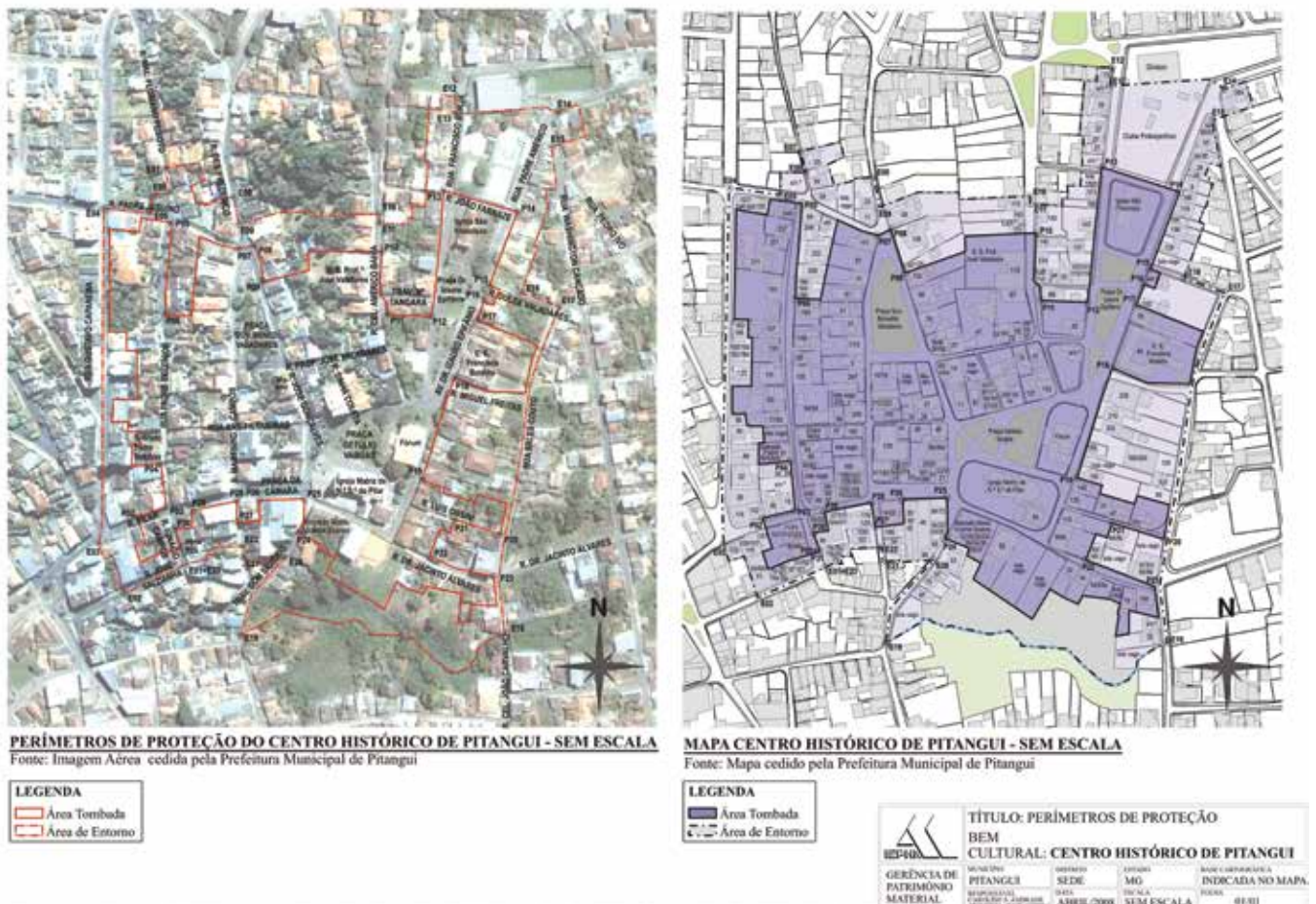


Figura 5: Mapa Centro Histórico de Pitangui
 Fonte: Processo de Tombamento, IEPHA/MG, 2008.

Abreve análise dos três estudos de caso apresentada acima demonstra o passado (Serra do Curral); o presente (Conjunto Paisagístico da Serra dos Cristais) e o futuro (Centro Histórico de Pitangui) das interferências na gestão da paisagem cultural. Uma vez que o primeiro representa a falha na gestão e a interferência irreversível causada na paisagem cultural, o segundo demonstra a tentativa incessante de conter as invasões e descaracterizações da paisagem do presente, sendo necessário o desenvolvimento urgente de planos específicos que contribuam para sua preservação; o terceiro representa nada menos do que a paisagem cultural do futuro, ainda livre das interferências em suas visadas e silhueta que podem ser causadas pela implantação de edificações ao redor do perímetro de entorno, mas alerta e pronta para receber pesquisas no sentido de preservar efetivamente sua paisagem cultural como um todo.

CONCLUSÃO

Devido aos fatores mencionados acima, a investigação dos atributos da paisagem cultural tem se tornado tema de interesse crescente principalmente no que diz respeito ao estudo tanto da conservação da paisagem de cidades históricas, quanto da valorização da paisagem como instrumento de preservação.

Assim, o conceito de paisagem cultural deve ser explorado no intuito de levantar quais os atributos da paisagem são considerados para identificar um conjunto histórico como patrimônio cultural e como o reconhecimento desses atributos colabora para a conservação/preservação da paisagem cultural, bem como direcionar para a elaboração de diretrizes para intervenções físico-espaciais em contextos pré-existentes. Esta investigação deve ser guiada pelo aprofundamento de questões teóricas que perpassam desde as primeiras intervenções nas cidades pós-guerra, as correntes de restauro, as cartas patrimoniais e atributos da paisagem, até teorias sobre a identificação e a gestão da paisagem cultural, considerando desde seus atributos físicos, de composição e estruturais até seus atributos estéticos e simbólicos. Neste sentido Ribeiro (2007, p.111) enfatiza que:

(...) é na possibilidade de valorização da integração entre material e imaterial, cultural e natural, entre outras, que reside a riqueza da abordagem do patrimônio através da paisagem cultural e é esse o aspecto a ser valorizado.

A partir deste conceito será possível vislumbrar a aplicação do mesmo no que diz respeito à conservação, principalmente dos conjuntos históricos, permitindo avançar na compreensão da interação natural e cultural, ou seja, na compreensão da interação de sua paisagem cultural. Esta leitura aprofundada poderá apontar para estratégias

integradas de intervenção que considerem toda a complexidade dessa paisagem e seus atributos, o que possibilitará avançar na questão desafiadora da conservação urbana.

A partir da investigação realizada é possível vislumbrar a hipótese de que a paisagem cultural possui atributos e que a partir do reconhecimento destes será possível elaborar planos e princípios para a conservação/preservação dessa paisagem no sentido de orientar as intervenções físico-espaciais nestes contextos pré-existentes. Isso significa contribuir com a gestão das paisagens culturais no intuito de gerar uma ferramenta de trabalho a ser aplicada na prática desta questão. Além disso, através do levantamento e classificação desses atributos da paisagem cultural será possível colaborar para a identificação de paisagens como patrimônio visando o estabelecimento de critérios para o tombamento e consequentemente para a gestão das mesmas.

REFERÊNCIAS

AMORIM, Flávia Pereira. **Belvedere III: um estudo de caso sobre a influência do mercado imobiliário na produção da paisagem e espaços urbanos.** 2007. 168 f. Dissertação (Mestrado) – Universidade Federal do Rio de Janeiro, Programa de Pós-graduação em Arquitetura, Rio de Janeiro.

ANHESIM, Aline Alves. **O caráter de paisagens: Avaliação da antiga Estrada Mestre Cambe – PR.** Dissertação (mestrado) – Universidade Estadual de Londrina, Paraná, 2010.

BENTLEY, Ian et al. **Entornos vitales: hacia un diseño urbano y arquitectónico más humano, manual práctico.** Barcelona: Gustavo Gili, 1999.

CARSALADE, Flávio de Lemos. **Arquitetura: interfaces.** Belo Horizonte: AP Cultural, 2001.

CASTRIOTA, Leonardo Barci. **Paisagem cultural e sustentabilidade.** Belo Horizonte: Editora UFMG: IEDS, 2009. 1 DVD

CHOAY, Françoise. **A alegoria do patrimônio.** São Paulo: Estação Liberdade; UNESP, 2001.

ENGLISH HERITAGE. **Historic Landscape Characterization.** [1980]. Disponível em:
<<http://www.english-heritage.org.uk/professional/research/landscapes-and-areas/characterisation/historic-landscape-character/>>. Acesso em: 10 fev. 2012.

FIGUEIREDO, Diva Maria Freire. **O monumento habitado: a preservação de sítios históricos na visão dos moradores e dos arquitetos especialistas em patrimônio. O caso de Parnaíba, Recife.** 2001. 159f. Dissertação (mestrado) – Universidade Federal de Pernambuco, Recife, 2001.

HERITAGE COUNCIL. **Landscape Character Assessment: Guidance for England and Scotland.** [2002]. Disponível em:
<http://www.heritagecouncil.ie/fileadmin/user_upload/Planning/LCA_CPD/LCA_CPD_Sep_2011/Reports/LCA_Guidance_for_England_and_Scotland.pdf>. Acesso em: 12 dez. 2011.

INSTITUTO DA CONSERVAÇÃO DA NATUREZA E DA BIODIVERSIDADE. **Convenção europeia da paisagem.** [2005]. Disponível em:
<<http://portal.icnb.pt/ICNPportal/vPT2007/O+ICNB/Envolvimento+Internacional/Conven%C3%A7%C3%A3o+da+Paisagem/>>. Acesso em: 12 jan. 2011.

INSTITUTO ESTADUAL DO PATRIMÔNIO HISTÓRICO E ARTÍSTICO DE MINAS GERAIS (IEPHA/MG). **Dossiê de tombamento do Centro Histórico de Pitangui**. Belo Horizonte, 2008.

INSTITUTO ESTADUAL DO PATRIMÔNIO HISTÓRICO E ARTÍSTICO DE MINAS GERAIS (IEPHA/MG). **Dossiê de tombamento do Conjunto Paisagístico da Serra dos Cristais**. Belo Horizonte, 2010.

MOUDON, Anne Vernez. **Urban morphology as an emerging interdisciplinary field**. Urban morphology: Journal of the international Seminar on Urban Form, England, v.1, p.3-10, Jan.Jul/1997.

PEREIRA COSTA, Stael de Alvarenga. CASTRIOTA, Leonardo Barci. SALGADO, Marina. **The World heritage site of Ouro Preto**. Facilities (London), v.29, p.339 - 351, 2011.

RIBEIRO, Rafael Winter. **Paisagem cultural e patrimônio**. Rio de Janeiro: IPHAN/COPEDOC, 2007.

RUFINONI, Manoela Rossinetti. **Preservação e restauro urbano**. Teoria e prática de intervenção em sítios industriais de interesse cultural. 2009. 347f. Tese (doutorado) – Faculdade de Arquitetura e Urbanismo, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2009.

SALGADO, Marina. NOGUEIRA, Renata Herculano. CECCONELLO, Camila Sardinha. **Townscape: Influence or Consequence**. In: ISUF 2011: Urban Morphology and the Post-carbon city, Montreal, 2011. Anais ISUF 2011.

UNESCO. **Operational Guidelines for the Implementation of the World Heritage Convention**. [1999]. Disponível em: <<http://whc.unesco.org/archive/opguide99.pdf>>. Acesso em: 7 jan. 2012.

GALERIA DE RETRATOS DA SECRETARIA DE ESTADO DE DEFESA SOCIAL – SEDS/MG: PINTURA DE RETRATOS POR CARLOS OSWALD

Ana Eliza Soares de Souza*¹

RESUMO

Analisando as obras pertencentes à galeria de retratos dos Ex-Secretários do Interior, Interior e Justiça, Justiça, e Justiça e Defesa Social da Secretaria de Estado de Defesa Social de Minas Gerais, é possível encontrar obras de vários autores, dentre eles, Carlos Oswald. Este pintor nasceu na Itália e mudou-se para o Brasil no princípio da segunda década do século XX, produzindo vasta obra dentro de uma estética mais tradicionalista e como a de tantos outros artistas, foi pouco estudada devido à importância dada às obras do crescente movimento modernista brasileiro da época de sua produção.

Palavras-chave: Carlos Oswald; pintura de retratos; tradicionalismo; modernismo; patrimônio.

INTRODUÇÃO

O objetivo do texto é contribuir com informações acerca da galeria de retratos dos Ex-Secretários “do Interior, Interior e Justiça, Justiça, e Justiça e Defesa Social” da Secretaria de Estado de Defesa Social de Minas Gerais. Essa galeria foi tombada pelo Instituto Estadual do Patrimônio Histórico e Artístico de Minas Gerais – IEPHA/MG e possui o registro número 1828 no Inventário de Proteção do Acervo Cultural de Minas Gerais – IPAC/MG.

Durante a desocupação do edifício localizado na Praça da Liberdade, em Belo Horizonte, no qual estava instalada a Secretaria de Estado de Defesa Social de Minas Gerais – SEDS/MG, ocorrida em 2008, para implantação do Centro Cultural do Banco do Brasil, no âmbito do Circuito Cultural da Praça da Liberdade, foi realizada a remoção da galeria de retratos dos ex-secretários. Nesta havia setenta e seis obras, sendo setenta e três pinturas a óleo sobre tela e três desenhos realizados na técnica de pastel seco sobre papel. Os retratos possuem o mesmo formato de suporte e moldura, havendo variação mínima de dimensões, em média apresentando 74cm de altura por 64cm de largura, com moldura e 56cm de altura por 46cm de largura considerando somente o suporte do retrato. A moldura em madeira apresenta uma placa metálica com o nome do(a) secretário(a), geralmente acompanhada do período de exercício do cargo.

* Especialista em História da Cultura e da Arte pela Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas/UFMG, Licenciada em Artes Visuais pela Escola de Belas Artes/UFMG, Bacharel em Pintura pela Escola de Belas Artes/UFMG. Analista de Gestão, Proteção e Restauro na Gerência de Elementos Artísticos – IEPHA/MG.

Devido ao estado de conservação de onze dos retratos realizados com tinta a óleo sobre tela e dos três feitos com pastel seco sobre papel, que apresentavam em geral problemas no chassi (perdas de suporte por ação de insetos xilófagos), suporte de tela ou papel (acidificação, deformações e perdas) e camada pictórica (ação de fungos, craquelês, sujidades aderidas, verniz oxidado e intervenções inadequadas) – foi necessária a contratação de empresa para tratamento e recuperação das obras. O contrato iniciado em março de 2008 apresentava vigência de sete meses, sendo executado pela empresa Cantaria Conservação e Restauro.

Com o trabalho de remoção da galeria foram coletadas informações acerca da autoria dos retratos, sendo identificados dez artistas (Auguste Petit, B. Oswald Machado, Carlos Oswald, Carlos Passos, Gentil Garcez, Herculano, Honório Esteves, M. Boscagli, Sandra Bianchi, Werônica), havendo ainda obras sem assinatura ou com a mesma ilegível.

Os três retratos executados por Carlos Oswald (Raul Soares de Moura, Francisco de Assis Barcellos Corrêa e João Luiz Alves), apresentavam a sigla “C.O.” no local da assinatura, sendo que o nome do artista somente foi identificado a partir da vistoria do acervo do Museu Histórico da Polícia Militar de Minas Gerais realizada pela Gerência de Elementos Artísticos do IEPHA/MG, em 2008.

A demanda da Polícia Militar solicitava auxílio ao IEPHA/MG para a restauração das pinturas sobre tela intituladas “Guerra do Paraguai”, de Gentil Garcez e “Bandeira da Inconfidência Mineira”, de Carlos Oswald, solicitação atendida por meio de intervenção de conservação-restauração executada pelo corpo técnico do Ateliê da Gerência de Elementos Artísticos, finalizada em 2010. Por análise visual, observei que as iniciais da assinatura de Carlos Oswald na tela “Bandeira da Inconfidência Mineira” eram idênticas ao “C.O.” dos retratos da galeria da SEDS/MG. Com o nome do artista identificado foi realizada uma pesquisa sobre a sua biografia, sendo encontrada como principal referência a autobiografia intitulada “Como me tornei pintor”, publicada pela Editora Vozes em 1957. Neste livro, o autor confirma que havia realizado obras para os órgãos do governo de Minas Gerais no período entre 1930 e 1945, compreendendo, na maioria, retratos de políticos e composições com tema histórico. Foi possível, dessa forma, atribuir a autoria dos retratos de Raul Soares de Moura, Francisco de Assis Barcellos Corrêa e de João Luiz Alves ao artista Carlos Oswald.



Figura 1: “Bandeira da Inconfidência Mineira”*

Fonte: Acervo IEPHA/MG, 2008

Autoria: Carlos Oswald

Dimensões: 100cm x 180cm

*O título “Bandeira da Inconfidência Mineira” é o nome que consta na listagem da Polícia Militar. Segundo a autobiografia do autor, a pintura que apresenta a mesma composição, porém com dimensões diferentes (80cm x 130cm), foi realizada em 1935 e recebeu o título de “O Juramento dos Inconfidentes”. O autor fala ainda que executou duas telas com a mesma composição para o Governo Mineiro.

A partir dessas pontuações de atividades e fatos relativos a bens protegidos pelo IEPHA/MG, serão apresentadas maiores informações acerca da atuação do pintor Carlos Oswald. Busca-se ampliar e expandir dados que permitam contextualizar e entender, em partes, a parcela de contribuição desse artista na história da arte brasileira e a inserção de seus trabalhos na galeria de retratos da SEDS/MG tal qual se apresenta nos dias atuais.

Para a compreensão da obra do artista Carlos Oswald, o desenvolvimento do texto será feito a partir de dados biográficos e da contextualização dos ambientes nos quais ele construiu e exerceu a sua formação profissional.

Carlos Oswald: breve biografia

Carlos Oswald nasceu em Florença, local onde viveu até a sua juventude, sendo registrado, todavia, como brasileiro, fato que é explicado pela trajetória do avô e do pai do pintor.

O avô de Carlos Oswald, Jean Jacques Oschwald (sobrenome alterado posteriormente para Oswald) era de origem suíça e vivia no Brasil. Partiu com a família em 1868 para a Europa a fim de educar o filho, Henrique Oswald, em estudos mais aprofundados de piano. A família permaneceu em Florença, onde Henrique casou-se e constituiu família, sendo Carlos, nascido em 1882, o filho mais velho de cinco irmãos.

Henrique Oswald circulava no meio artístico de Florença, entre músicos, artistas plásticos e literatos, frequentando sua residência personalidades como Pedro Américo, Décio Villares e Inácio Porto Alegre. Até aos quinze anos de idade, devido à influência paterna, a tendência de Carlos Oswald era a de continuar os conhecimentos sobre violoncelo. Todavia, de acordo com o próprio Carlos, a grande timidez o fez recuar diante da pouca desenvoltura para apresentações em público, tendo tomado a decisão de estudar matemática em um curso técnico de Florença durante quatro anos e em paralelo aos estudos matemáticos, Carlos ainda exercitava o desenho e a pintura. Após retirar o diploma de físico-matemático, foi encorajado por um pintor fiorentino a se dedicar de vez à pintura, frequentando cursos da Academia de Belas Artes.

Henrique Oswald retornou ao Rio de Janeiro em 1903, nomeado como diretor do Instituto Nacional de Música, mas Carlos permaneceu em Florença já que o meio fiorentino era mais adequado para aqueles que objetivavam seguir a carreira artística, pois o Brasil apresentava um quadro no campo das artes bastante incipiente se comparado aos centros europeus.

A primeira visita de Carlos Oswald ao Brasil ocorreu entre 1906 e 1908, a fim de visitar a família na cidade do Rio de Janeiro, trazendo consigo trabalhos que foram expostos e lhe renderam subsídios para continuar a permanência na Europa. Esta passagem pelo Rio de Janeiro ocorreu quando eram feitas grandes reformas na cidade, como também na capital paulista, sendo que tais ações propunham a urbanização e objetivavam criar uma imagem do desenvolvimento do país a partir da afirmação da indústria e da república.

Retornando à Europa, Carlos Oswald continuou a cursar aulas de modelo vivo na Academia de Belas Artes de Florença, além de realizar estudos nas galerias Uffizzi e Pitti, onde copiava obras de Dürer, Filippino Lippi, Rubens, Sustermans, dentre outros artistas. Ainda em Florença, participava das aulas de gravura à água-forte lecionadas pelo gravador americano de origem suíça, Carl Strauss.

A segunda visita de Carlos ao Brasil, em 1913, coincidiu com os acontecimentos políticos da Europa que compeliram o pintor a permanecer no Rio de Janeiro. Carlos Oswald continuou a carreira artística e casou-se com uma das filhas do conhecido engenheiro Francisco Bicalho, em 1918, com quem teve sete filhos.

Carlos Oswald e o contexto europeu

Dentro do contexto europeu, muitas experiências se desenvolveram entre o final do século XIX e o início da I Guerra Mundial no campo das artes visuais, momento em que Carlos Oswald esteve na Europa. Todavia, como o objetivo aqui é relacionar algumas dessas experiências com a produção e atuação do pintor em questão, o meu interesse se volta para o tempo em que Carlos esteve presente em Florença, Paris e Munique.

Segundo Giulio Carlo Argan, durante o século XIX, a Itália esteve atrasada frente às novas experimentações no campo das artes visuais se comparada aos outros centros europeus. As causas estariam ligadas principalmente à situação político-social do processo de independência e unificação do território italiano e ao atraso da indústria. Todavia, não houve isolamento ou interrupção da produção, sendo as cidades de Milão, Nápoles e Florença os focos mais importantes de atividade pictórica na Itália do século XIX. Quanto a tal situação, aponta o autor:

A arte italiana sairá dessa posição periférica ou provinciana apenas no início do século XX, com o Futurismo, cuja tarefa histórica será justamente a de preencher a lacuna romântica e de inserir a arte moderna italiana numa situação cultural européia. (ARGAN, 2008, p.155)

É sobre o período após 1908 que Carlos Oswald fala das agitações e novidades que começam a circular no ambiente fiorentino, destacando as “idéias revolucionárias” de pintores como Cézanne, Picasso, Braque e Léger, os movimentos cubista, expressionista e outros “ismos”. Não deixa de se referir às influências impressionistas, entretanto, evidenciando a importância da produção dos “macchiaioli” da vanguarda fiorentina: Giovanni Fattori, Telemaco Signorini, Silvestre Lega e Cristiano Banti.

Enquanto aperfeiçoava a prática da gravura em Munique, por um período em 1910, na Alemanha já se desenrolavam os trabalhos expressionistas do grupo “A Ponte” (*Die Brücke*), com formação em Dresden entre 1905 e 1913; e abria-se campo para os ensaios teóricos e pictóricos do grupo “O Cavaleiro Azul” (*Der Blaue Reiter*) na própria Munique, de 1911 à 1914.

Após a estadia na Alemanha, Carlos Oswald residiu em Paris entre o final de 1910 e início de 1911, junto a uma comitiva de outros profissionais brasileiros que estavam encarregados de produzir obras para o pavilhão brasileiro na Exposição Internacional de Turim de 1911. Carlos realizou telas a óleo que seriam marrufadas (coladas à parede). Foi em Paris que o pintor conheceu as obras de Puvis de Chavanne, que evidenciavam o sintetismo e o desprezo pela falsa profundidade, dando preferência à bidimensionalidade do plano, e os vitrais da Catedral de Notre Dame, obras referenciais e decisivas para as suas noções estéticas. O momento parisiense era de intensa produção e experimentação de artistas como Braque, Delaunay, Duchamp, Juan Gris, Léger, Matisse, Picasso e Picabia.

A tendência da história da arte oficial é de organizar as produções de forma didática, definindo lugares, datas e nomes. Porém, elas não estão limitadas a locais e tempos demarcados. As experiências de cada “ismo” se desenvolvem lado a lado com outras incursões no campo das artes visuais. Obviamente, algumas surgem e permanecem com maior notoriedade.

Embora tivesse tido contato com tantas novidades no contexto europeu, Carlos Oswald reitera a preponderância da influência do desenho clássico em sua obra.

Contexto brasileiro: meados da década de 10

É válido lembrar que em Portugal não existia uma escola superior de Artes. Muitos dos artistas que visitaram ou estiveram no Brasil durante as primeiras décadas do século XIX vinham de diversas localidades européias, vários inclusive participando de expedições dos naturalistas. Antes disso, os maiores exemplares de obras de arte se encontravam dentro das Igrejas e foram realizados por mestres que não dispunham de formação, títulos e ou posição social que a Academia tentava cultivar no país.

A Academia Imperial de Belas Artes, projeto idealizado ainda na década de 20 do século XIX, demorou a se consolidar, sendo considerada com funcionamento concreto a partir do Segundo Reinado (1840-1889). Todavia, ainda que tenha favorecido a formação de artistas brasileiros a partir da segunda metade do século XIX, cobrindo uma falta de profissionais desta área, não foi acompanhada da criação de bases sólidas para a atuação desses mesmos artistas no meio brasileiro.

Dentro do sistema de funcionamento da Academia Imperial havia concursos pelos quais os alunos disputavam viagens de estudo à Europa, mas nem sempre esse sistema seguia uma regularidade de vagas ao longo dos anos. Porém, muitos estudantes foram enviados para Paris, Roma ou Florença, mediante uma série de disciplinas e protocolos, com o propósito de retornarem ao Brasil e contribuir para a expansão e qualificação das artes no país.

Embora com uma formação bem direcionada, de acordo com os padrões estéticos neoclássicos vigentes nas escolas onde eram realizados os pensionatos, ao voltar para o Brasil, os alunos não encontravam grande campo de atuação. O posto mais seguro era

a cadeira de professor na própria Academia, perpetuando dessa forma os mesmos temas, composições e tratamento dos materiais aprendidos na Europa.

Com o início da República, a instituição passou a ser denominada Escola Nacional de Belas Artes, mas quanto aos padrões estéticos ali preconizados não houve quaisquer mudanças de parâmetros.

Assim, a crítica mais contundente do emergente movimento modernista recaiu sobre a repetição dos cânones neoclássicos e maneiristas acadêmicos que imperavam na Primeira República (1889 – 1930).

Tecidas essas considerações e retornando a Carlos Oswald, reitera-se que sua fixação no Brasil coincide com alguns fatos de grande relevância para as artes visuais. O ano de 1913 marca o retorno de Oswald de Andrade ao Brasil, trazendo o Manifesto Futurista, e também a visita de Lasar Segall (que se fixaria definitivamente no país em 1923) permeado das experimentações expressionistas dos alemães com quem teve contato em Berlim e Dresden. Anos mais tarde, Anita Malfatti retornaria dos estudos em Berlim e Nova Iorque, apresentando uma pintura expressionista permeada de cores fauves.

Conforme ilustra Aracy A. Amaral (AMARAL, 1979) o modernismo que se intentava implantar no Brasil se atualizava de idéias novas dos centros europeus: cubismo, expressionismo, futurismo, dadaísmo, construtivismo, surrealismo, *art déco*, entre outras. Carlos Oswald conviveu com a emergência dessas ideias em solo europeu e veio a residir posteriormente no Brasil, onde assistiu aos reflexos e à legitimação de um modernismo brasileiro nas artes visuais. É o próprio Oswald quem escreve:

O período petropolitano de minha vida foi, como já disse, caracterizado pela quase completa ausência de encomendas devido à crise política pela qual passou o país (revoluções, etc.) da qual todos os artistas se ressentiram, como também pela mudança radical nas diretrizes governamentais – o Estado passou a proteger unicamente os modernistas. As decorações plásticas que até então eram distribuídas ao elemento tradicionalista (Corrêa Lima, Rodolfo Chambelland, Elyseu Visconti, eu, etc.), foram transferidas para Portinari, Niemeyer, etc. O ministro Capanema era entusiasta das novidades extravagantes e chegava a sair de seu pedestal ministerial para, de mangas de camisa, ajudar a Portinari a arrumar suas exposições. (OSWALD, 1957, p.99)

No campo da pintura, os movimentos de vanguarda da passagem do século XIX para o XX evidenciam os elementos formais da pintura, afirmando a autonomia dos mesmos no campo bidimensional, ainda que aparecesse o objeto, a paisagem ou a figuração. Todavia, se a história passou a focalizar a partir dos anos 20 uma produção modernista, não significa que tudo o que se fizesse em arte estivesse dentro dos novos parâmetros formais.

Obras de Carlos Oswald

Carlos Oswald realizou uma produção volumosa, revezando-se entre o ateliê, encomendas, aulas particulares e as aulas (gravura e desenho) no Liceu de Artes e Ofícios do Rio de Janeiro. Sua obra aponta para temas de paisagem, retrato, naturezas mortas e arte sacra. Carlos Oswald é mais lembrado como gravador do que propriamente como pintor.

A ligação de Carlos Oswald com a gravura brasileira reside no fato de ele ter sido nomeado professor da oficina de água-forte do Liceu do Rio de Janeiro no ano de 1914, em decorrência da experiência técnica adquirida na Europa. Como relata o próprio pintor: “Tinha poucos alunos, visto que ninguém se interessava pela água-forte naquele tempo.” (OSWALD, 1957, p.44). Nessa época outros artistas frequentaram a oficina: Henrique Bernardelli, Adalberto Matos, Antonino Matos, Argemiro Cunha, José Cordeiro, Francisconi, João e Arthur Timóteo da Costa, Carlos Chambelland, Pedro Bruno, entre outros. Ocorrida uma crise na instituição que culminou no fechamento da oficina de água-forte, esta só seria reaberta na década de 30, ainda com direcionamentos de Carlos Oswald, sendo ele professor de artistas como Fayga Ostrower, Poty Lazzarotto, Renina Katz, dentre outros.

A partir dos anos 30, as encomendas governamentais para pintores foram sensivelmente reduzidas e nesta época o pintor se estabeleceu em Petrópolis, porém ministrando as aulas da oficina de água-forte do Liceu na capital. Nesta fase, Carlos Oswald trabalhou com composições em vitrais, destacando-se os realizados para a Capela Imperial de São Pedro de Alcântara, para a qual também executou pinturas murais.

Outro projeto no qual Carlos Oswald tomou parte foi o da construção do Cristo Redentor do Rio de Janeiro, juntamente com o arquiteto Henrique da Silva Costa. Carlos foi o responsável pelo desenho do monumento.

A atividade no campo das artes plásticas também conduziu Carlos Oswald a participar da Comissão Nacional de Belas Artes, criada em 1951, encarregada da organização dos salões de arte entre outras responsabilidades. Nesta comissão, na época em que o pintor fazia parte, participavam personalidades como Rodrigo Mello Franco de Andrade, Oswaldo Teixeira (pintor), Flexa Ribeiro (crítico), Henrique Cavallero (pintor), Leão Veloso (escultor), Carlos Oswald (água-fortista), Tomás Santa Rosa (crítico), Iberê Camargo (pintor), Bruno Giorgi (escultor) e Oswaldo Goeldi (xilógrafo). É possível verificar que a atuação do pintor não estava limitada a um círculo restrito aos mesmos padrões estéticos e sim que ele conviveu com personalidades que estavam produzindo em outras instâncias do juízo artístico.

A pintura de retrato

A pintura de retrato sempre foi um campo profícuo de atuação dos pintores, em que as obras “imortalizariam” figuras importantes tanto do ponto de vista social mais amplo, quanto em aspecto mais particular. A atividade dava aos pintores um rendimento bastante significativo,

conforme José Carlos Durand (DURAND, 1989). Isto se pode atestar por meio das palavras que Araújo Porto-Alegre endereçou ao então pensionista da Academia Imperial, Vítor Meireles, em 1856:

Como homem prático, e como particular, recomendo-lhe muito o estudo do retrato, porque é dele que há de tirar o maior fruto de sua vida: a nossa pátria ainda não está para a grande pintura. O artista aqui deve ser de uma dualidade: pintar para si, para a glória, e retratista, para o homem que precisa de meios. (DURAND, 1989, p.37)

O francês Auguste Petit, residente no Brasil desde 1864, mantinha, retratos inacabados em seu ateliê, para os quais bastava simplesmente pintar o rosto dos clientes que apareciam a todo momento.

A vulgarização da fotografia afetou o campo de atuação dos retratos (pinturas). Não que a fotografia tenha trazido somente prejuízos para o mercado desse gênero de pintura. Ao contrário, forneceu uma ferramenta a mais para o pintor.

Carlos Oswald executou retratos nas técnicas de pintura a óleo e água-forte. No caso da pintura, Carlos indicava três processos: o primeiro com o estudo a partir do modelo, tendo a possibilidade de grande período de exposição do mesmo; o segundo, partindo da condição de conhecimento pessoal do modelo e havendo a possibilidade de utilização de várias fotografias; e o terceiro, com a referência somente de fotografias, quase sempre um só exemplar.

A galeria de retratos da SEDS e as obras de Oswald

Conforme a importância atribuída pelos próprios pintores a este tipo de atividade, ter como cliente um governo interessado em demonstrar a imponência do Estado, fazendo uso do contrato de pintores para a decoração do conjunto de prédios estaduais como aqueles da capital mineira, significava uma boa oportunidade de renda.

Todavia, de acordo com as poucas informações que existem acerca dessas galerias, não é possível detectar o tipo de contrato, bem como a época e forma de produção das obras. Pelo menos, em sua autobiografia, Carlos Oswald relata que realizou trabalhos para o governo mineiro, entre os anos de 1930 e 1945, informando que grande parte das suas obras de tema histórico pertencia ao Estado de Minas Gerais, porém não há registros da estadia do artista na capital mineira e nem de como ele realizou esses retratos.

As três obras em que aparecem as iniciais do nome de Carlos Oswald, “C. O.”, são os retratos de: Raul Soares de Moura, Francisco de Assis Barcellos Corrêa e João Luiz Alves.

Figura 2: “Retratos de autoria de Carlos Oswald na galeria de retratos dos Ex-Secretários do Interior, Interior e Justiça, Justiça, e Justiça e Defesa Social de Minas Gerais”

Fonte: Acervo IEPHA/MG, 2008



Francisco de Assis Barcellos



Raul Soares de Moura



João Luiz Alves

Cronologicamente, a ocupação de funções pelos retratados é a seguinte: Francisco de Assis Barcellos (1890 – 1892); Raul Soares de Moura, (1918 – 1919) e João Luiz Alves (1919 – 1920).

Há um intervalo de tempo muito grande entre a data de exercício do primeiro secretário e a data de exercício dos dois últimos. No mandato do primeiro, Francisco de Assis, Carlos Oswald estava em Florença realizando ainda seus estudos de violoncelo. As datas dos mandatos dos dois últimos secretários precedem em dez anos a época de realização das obras executadas pelo pintor para o governo de Minas Gerais. Considerando a data de nascimento e de morte de Raul Soares (Ubá, 7 de agosto de 1877 – Belo Horizonte, 4 de agosto de 1924) e de João Luiz Alves (Juiz de Fora, 23 de maio de 1870 – Paris, 15 de novembro de 1925), verifica-se que Carlos Oswald não poderia tê-los utilizados diretamente como modelos no período entre 1930 e 1945. Desse modo, pode-se pensar que para a execução dos retratos Carlos Oswald utilizou referências visuais já existentes, podendo ser fotografias como um dos métodos apontados ou até a referência de outra possível pintura.

Considerações finais

A partir da autobiografia de Carlos Oswald foram encontradas informações acerca da galeria da SEDS e de outras obras que estão no território mineiro. Identificar a trajetória de artistas que possuem suas obras em acervos tombados é também uma maneira de contribuir para o conhecimento e a proteção dos mesmos, além de trazer à luz as produções artísticas que datam das primeiras décadas de Belo Horizonte e que ajudaram a construir o acervo artístico da cidade.

As condições de exposição, uso e estado de conservação apresentadas pelas obras que compõem cada uma das galerias dos órgãos e instituições do Estado apontam para a importância que esses acervos possuem frente às próprias instituições. A galeria de retratos dos Ex-Secretários “do Interior, Interior e Justiça, Justiça, e Justiça e Defesa Social” da Secretaria de Estado de Defesa Social de Minas Gerais é uma das inúmeras galerias dessa natureza, havendo acervos que se apresentam com outras técnicas de produção da imagem, como fotografia em preto & branco ou colorida e a pintura sobre porcelana.

Realizar o levantamento de acervos como o da galeria da SEDS/MG não é somente quantificar bens, é medida de preservação e valorização do patrimônio, de documentação de técnicas e materiais construtivos, de referência do modo de vida e hábitos de uma

população. É reconhecê-los a fim de torná-los ferramentas úteis, não os condenando somente a uma função decorativa em uma parede que poucos notam, na condição de acervos “quase invisíveis”.

Para finalizar, como já referenciado neste texto, alguns componentes do acervo aqui focalizado, receberam intervenção de conservação-restauração em 2008. Os procedimentos realizados nos retratos estão descritos no Anexo I. Por sua vez, o Anexo II traz uma tabela que mostra os nomes de cada secretário(a) retratado(a), o período de sua atuação no cargo e o nome do pintor(a) que o(a) retratou.

REFERÊNCIAS

AMARAL, Aracy A. **Artes plásticas na semana de 22**. 4.ed. São Paulo: Perspectiva, 1979. 335 p.

ARGAN, Giulio Carlo. **Arte Moderna**. São Paulo: Companhia das Letras, 1992. 709 p.

CAMPOLINA, Alda Maria Palhares (Org.). **Chefes do governo mineiro e seus secretários do período de 1971 a 2006**: processo eletivo e legislação correspondente. Belo Horizonte: Arquivo Público Mineiro / Diretoria de Acesso à Informação e Pesquisa, 2006. Não publicado.

DURAND, José Carlos. **Arte, privilégio e distinção**: artes plásticas, arquitetura e classe dirigente no Brasil, 1855/1985. São Paulo: Perspectiva: EDUSP, 1989. 307 p.

INSTITUTO ESTADUAL DO PATRIMÔNIO HISTÓRICO E ARTÍSTICO DE MINAS GERAIS – IEPHA/MG. Contrato 03/08 – Partes: Iepha-MG e Empresa Cantaria de Conservação e Restauro de Serviços Ltda. Objeto: Restauração dos retratos da galeria de ex-secretários da Secretaria de Defesa Social (SEDS). **Parecer técnico para licitação da restauração da galeria de retratos da SEDS, Belo Horizonte, MG**. Belo Horizonte, 14 de fevereiro de 2008. Pasta 01.

INSTITUTO ESTADUAL DO PATRIMÔNIO HISTÓRICO E ARTÍSTICO DE MINAS GERAIS – IEPHA/MG. **Relatório de vistoria quadros da Polícia Militar do Estado de Minas Gerais**. Belo Horizonte, 2 de setembro de 2008.

OSWALD, Carlos. **Como me tornei pintor**. Petrópolis: Vozes, 1957. 237 p.

REVISTA DO ARQUIVO PÚBLICO MINEIRO. Belo Horizonte: Imprensa Oficial, v. 26, maio 1975. 303p.

ANEXO

ANEXOS

Anexo I: Relação dos retratos que receberam tratamento de conservação-restauração e procedimentos executados em 2008:

- Retratos com técnica de pintura a óleo sobre tela:
 - 1- Manoel Tomás de Carvalho Brito
 - 2- Delfim Moreira Costa Ribeiro
 - 3- Américo Ferreira Lopes
 - 4- José Vieira Marques
 - 5- Fernando Mello Viana
 - 6- Sandoval Soares Azevedo
 - 7- Francisco Luiz da Silva Campos
 - 8- Celso Porfírio de Araújo
 - 9- Pio Soares Canedo
 - 10- João Eunápio Borges
 - 11- Dênio Moreira

Procedimentos executados: desmontagem (chassi/tela da moldura); limpeza superficial frente/verso; remoção do chassi; planificação das bordas; limpeza do verso com pó de borracha; limpeza da camada pictórica e/ou remoção de verniz oxidado; remoção de intervenções inadequadas; refixação de camada pictórica; planificação do suporte; reforço de bordas; consolidação do chassi original; desinfestação/imunização do chassi; recolocação da tela no chassi; aplicação de verniz intermediário; nivelamento de perdas do suporte; reintegração cromática e apresentação estética; aplicação de verniz de proteção; revisão da moldura (junções, desinfestação/imunização e apresentação estética), remontagem; embalagem.

- Retratos com técnica de pastel seco sobre papel:
 - 1- Francisco Silviano de Almeida Brandão
 - 2- Henrique Augusto de Oliveira Diniz
 - 3- Wenceslau Braz Pereira Gomes

Procedimentos executados: desmontagem (passe-partout da moldura); limpeza superficial; limpeza da camada pictórica; limpeza do verso; planificação do suporte; apresentação estética; montagem com papel neutro; aplicação de camada de proteção; revisão da moldura (junções, desinfestação/imunização e apresentação estética); remontagem; embalagem.

Anexo II: Tabela em ordem cronológica dos ocupantes do cargo de secretários: nome / período de exercício / artista responsável pela execução do retrato

	Secretário(a)	Período de exercício *	Autor(a) do retrato
1	Francisco de Assis Barcelos Correa	1890 - 1892	Carlos Oswald
2	Theóphilo Ribeiro	1892	M. Boscagli
3	Francisco Silviano de Almeida Brandão	1892 - 1894	Honório Esteves
4	Henrique Augusto de Oliveira Diniz	07/09/1894 a 06/09/1898	Honório Esteves
5	Wenceslau Braz Pereira Gomes	07/09/1898 a 07/09/1902	Honório Esteves
6	Delfim Moreira Costa Ribeiro	07/09/1902 a 07/09/1902 07/09/1910 a 06/12/1913	Auguste Petit
7	Manoel Tomás de Carvalho Brito	07/09/1906 a 28/10/1908	Auguste Petit
8	Estevão Leite de Magalhães	29/10/1908 a 07/09/1910	Auguste Petit
9	Américo Ferreira Lopes	06/12/1913 a 28/11/1917	M. Boscagli
10	José Vieira Marques	28/11/1917 a 07/09/1918	M. Boscagli
11	Raul Soares de Moura	07/09/1918 a 02/08/1919	Carlos Oswald
12	Afonso Pena Júnior	02/08/1919 a 07/09/1922	M. Boscagli
13	João Luiz Alves	Respondeu pelo cargo em 02/12/1919 e 08/09/1920	Carlos Oswald
14	Fernando Mello Viana	07/09/1922 a 11/09/1924	M. Boscagli
15	Sandoval Soares Azevedo	11/09/1924 a 07/09/1926	Assinatura ilegível
16	Francisco Luiz da Silva Campos	07/09/1926 a 07/09 1930	M. Boscagli
17	Odilon Duarte Braga	Respondeu pelo cargo em 28/06/1929 , 30/08/1929 e 30/09/1929	Assinatura ilegível
18	Cristiano Monteiro Machado	07/09/1930 a 26/11/1930	Assinatura ilegível
19	Gustavo Capanema	26/11/1930 a 05/09/1933	Sem assinatura
20	Álvaro Batista de Oliveira	05/09/1933 a 15/12/1933	Assinatura ilegível
21	Carlos Coimbra da Luz	15/12/1933 a 31/01/1935	Sem assinatura
22	Gabriel de Rezende Passos	05/04/1935 a 03/01/1936	Sem assinatura
23	Domingos Henriques de Gusmão	03/01/1936 a 17/09/1936	Sem assinatura
24	José Maria Alkimim	17/09/1936 a 05/07/1939	Sem assinatura
25	Mário Gonçalves de Matos	05/07/1939 a 11/07/1940	Sem assinatura
26	João Tavares Correa Beraldo	05/08/1940 a 20/05/1941	Sem assinatura

	Secretário(a)	Período de exercício *	Autor(a) do retrato
27	Ovídio Xavier de Abreu	20/05/1941 a 21/12/1944	Sem assinatura
28	Celso Porfírio de Araújo	28/03/1945 a 05/11/1945	Sem assinatura
29	Antônio Vieira Braga Júnior	09/11/1945 a 02/02/1946	Sem assinatura
30	Luiz Martins Soares	03/02/1946 a 12/08/1946	Sem assinatura
31	Pio Soares Canedo	14/08/1946 a 14/11/1946	Sem assinatura
32	Alfredo Sá	17/11/1946 a 20/12/1946	Sem assinatura
33	João Eunápio Borges	21/12/1946 a 19/03/1947	Sem assinatura
34	Pedro Aleixo	19/03/1947 a 01/07/1950	G. Garcez
35	Antônio Pedro Braga	31/01/1951 a 28/02/1952	Sem assinatura
36	Geraldo Starling Soares	28/02/1952 a 21/02/1954	G. Garcez
37	Maurício Chagas Bicalho	22/02/1954 a 30/03/1955	G. Garcez
38	João Nogueira de Rezende	31/03/1955 a 31/01/1956	G. Garcez
39	José Ribeiro Pena	31/01/1956 a 29/07/1958	G. Garcez
40	Cândido Martins de Oliveira Júnior	29/07/1958 a 13/03/1959	G. Garcez
41	Juarez de Souza Carmo	13/03/1959 a 30/01/1961	Oswald Machado
42	Oswaldo Pierucetti	31/01/1961 a 19/04/1961, 26/02/1964 a 30/09/1964	G. Garcez
43	Rondon Pacheco	19/04/1961 a 28/05/1962	Sem assinatura
44	João Franzem de Lima	28/05/1962 a 08/01/1963	G. Garcez
45	Mário Casasanta	08/01/1963 a 31/03/1963	G. Garcez
46	Raul de Barros Fernandes	21/05/1963 a 03/01/1964	G. Garcez
47	Geraldo Martins Silveira	01/10/1964 a 08/12/1964	G. Garcez
48	Manoel Taveira de Souza	09/12/1964 a 01/07/1965	G. Garcez
49	Hélio Garcia	01/07/1965 a 05/08/1965	G. Garcez
50	José Monteiro de Castro	05/08/1965 a 16/11/1965	G. Garcez
51	José Faria de Tavares	19/11/1965 a 22/12/1965	Sem assinatura
52	Luiz Fernando Faria de Azevedo	31/01/1966 a 11/08/1966	G. Garcez
53	Cyro Franco	12/08/1966 a 25/04/1967	G. Garcez
54	João Franzem de Lima	26/04/1967 a 14/03/1971	G. Garcez
55	Rafael Caio Nunes Coelho	15/03/1971 a 23/02/1973	Werônica

	Secretário(a)	Período de exercício *	Autor(a) do retrato
56	Expedito de Faria Tavares	02/03/1973 a 28/02/1975	Herculano
57	Bonifácio José Tanm de Andrade	15/03/1975 a 11/05/1978	Herculano
58	Elias de Souza Carmo	12/05/1978 a 15/03/1979	Herculano
59	Dênio Moreira	15/03/1979 a 12/02/1982	Herculano
60	Lourival Brasil Filho	12/02/1982 a 14/03/1983	Herculano
61	Silvio de Andrade Abreu Júnior	15/03/1983 a 13/05/1986	Herculano
62	Kildare Gonçalves Carvalho	13/05/1986 a 26/06/1986	Sandra Bianchi
63	José Olympio de Castro Filho	26/06/1986 a 14/03/1987	Sandra Bianchi
64	Geraldo da Costa Pereira	15/03/1987 a 27/04/1988	Sandra Bianchi
65	Luiz Gonzaga Soares Leal	29/04/1988 a 28/09/1988, 06/10/1988 a 27/01/1989	Sandra Bianchi
66	Sidney Francisco Safe da Silveira	28/09/1988 a 06/10/1988, 04/07/1989 a 02/02/1990	Sandra Bianchi
67	Gamaliel Herval	27/01/1989 a 04/07/1989	Sandra Bianchi
68	José Ferraz Caldas	02/02/1990 a 31/10/1990	Sandra Bianchi
69	Aílton Torres Neves	31/10/1990 a 15/03/1991	Sandra Bianchi
70	Mário Assad	17/03/1991 a 30/03/1994	Sandra Bianchi
71	Jairo Monteiro da Cunha Magalhães	25/08/1994 a 30/12/1994	Sandra Bianchi
72	Tarcísio Humberto Parreiras	01/01/1995 a 02/03/1998	Sandra Bianchi
73	Castelar Modesto Guimarães Filho	02/03/1998 a 31/12/1998	Carlos Passos
74	Luiz Tadeu Leite	01/01/1999 a 17/11/1999	Carlos Passos
75	Ângela Maria Prata	18/11/1999 a 31/12/2002	Carlos Passos

* Foram utilizadas como referência, as datas de exercício descritas nas placas dos retratos – quando existiam- e em documentos do Arquivo Público Mineiro: Revista do Arquivo Público Mineiro Ano XXVI – Maio de 1975; Apostilas dos Chefes do Governo Mineiro e seus secretários do período de 1971 a 2002. Observação: as datas das placas dos retratos e as datas dos documentos do APM, muitas vezes continham uma pequena margem de diferença, dando-se a preferência pelas datas do APM.

PLANEJAMENTO ESTATAL: UMA AVALIAÇÃO DA EXECUÇÃO DO PPAG 2008/2011 NO ÂMBITO DO INSTITUTO ESTADUAL DO PATRIMÔNIO HISTÓRICO E ARTÍSTICO DE MINAS GERAIS – IEPHA/MG

Dirceu Alves Jácome Junior*
Júlia Gontijo de Sousa**

RESUMO

Este texto propõe-se a analisar o grau de adequação do planejamento das ações do Instituto Estadual do Patrimônio Histórico e Artístico de Minas Gerais – IEPHA/MG. Para tanto, será destacada a importância do planejamento governamental, o marco legal para sua realização, com destaque para o Plano Plurianual – PPA, que é o instrumento de planejamento de médio prazo e será feita uma avaliação da execução do PPA do IEPHA/MG no período entre 2008 e 2011, utilizando-se como referencial o critério estabelecido pela Secretaria de Estado de Planejamento Gestão e Finanças – SEPLAG/MG. A partir dessa análise, será feita discussão sobre o resultado obtido pelo IEPHA/MG e apresentada, em linhas gerais, pontos para incremento do planejamento governamental desse Instituto.

Palavras-chave: Planejamento Governamental; Plano Plurianual; Instituto Estadual do Patrimônio Histórico e Artístico de Minas Gerais – IEPHA/MG

Introdução

O planejamento estatal começou a ganhar corpo na administração pública brasileira após a Constituição de 1946, denominada de “planejamentista” e sobretudo com a edição de Lei Federal nº. 4.320 de 1964, considerada “o embrião do processo de planejamento governamental” (ANDRADE, 2008, p. 05). Após a promulgação da Constituição Federal de 1988, esse tema tornou-se um dos mais debatidos e estudados da administração pública. Questões como a administração das contas públicas, controle do déficit, equilíbrio fiscal, transparência na gestão dos recursos públicos e o cumprimento de metas governamentais reforçam constantemente a sua importância e o mantém sempre presente na maioria das discussões sobre a atuação dos entes públicos no Brasil e no mundo.

* *Bacharel em Administração Pública pela Escola de Governo Professor Paulo Neves de Carvalho – Fundação João Pinheiro. Especialista em Políticas Públicas e Gestão Governamental na Diretoria de Planejamento Gestão e Finanças – IEPHA/MG.*

** *Bacharel em Comunicação Social, habilitação em Relações Públicas pela Faculdade de Comunicação e Artes da PUC/Minas. Técnico de Gestão, Proteção e Restauro. Gerente de Planejamento e Orçamento – IEPHA/MG.*

Por meio do planejamento estatal, os governos buscam, dentre outros, os seguintes objetivos:

- compatibilizar os gastos com as receitas arrecadadas, assegurando que as ações governamentais sejam realizadas dentro da capacidade financeira dos entes federados;
- impedir que as ações governamentais sejam definidas de improviso para atender demandas pessoais;
- executar as ações prioritárias definidas nos planos de governo;
- assegurar a continuidade de ações, especialmente as relativas à conclusão de obras, ao longo dos anos;
- planejar de maneira integrada a atuação dos diversos setores que compõem a administração pública; e
- gerar resultados que atendam os diferentes segmentos da sociedade.

Para alcance desses objetivos, foi estruturado ao longo das últimas décadas todo um arcabouço legal para transformar o planejamento estatal numa atividade obrigatória aos gestores públicos brasileiros. Com isso, ocorreu o estabelecimento de normas e instrumentos como:

- Lei Federal nº. 4.320 – define normas de elaboração da lei orçamentária, inclusive com previsões e projeções plurianuais de receitas e gastos (necessidade de planejamento de médio prazo) e exigência de definição de metas para realização de obras e prestação de serviços;
- Constituição Federal – definição dos instrumentos de planejamento em seu artigo 165;
- Lei de Licitações – vincula a realização de licitações à previsão orçamentária e ao Plano Plurianual - PPA, quando as contratações processadas gerarem despesa em mais de um exercício financeiro; e
- Lei de Responsabilidade Fiscal – define a responsabilização na gestão fiscal e exige a compatibilização da despesa com diretrizes, objetivos, prioridades e metas previstas no PPA e Lei de Diretrizes Orçamentárias -LDO.

Vale citar também, a título de curiosidade, que a Constituição Mineira estabelece como obrigatório o planejamento de longo prazo por meio da elaboração do Plano Mineiro de Desenvolvimento Integrado – PMDI e o Estatuto das Cidades define como instrumento de planejamento municipal de longo prazo o plano diretor, que passa a ser obrigatório para alguns municípios brasileiros.

A Constituição Federal de 1988 destaca-se como principal marco legal ao definir 03 (três) instrumentos de planejamento estatal. São eles:

- Plano Plurianual – PPA² : é o instrumento de planejamento de médio prazo “que expressa o planejamento do governo federal, estadual ou municipal para um período de quatro anos” (ANDRADE, 2008, p. 20). Tem por objetivo estabelecer, de forma regionalizada, as diretrizes, objetivos e metas da administração pública para as despesas de capital e outras delas decorrentes e para as relativas aos programas de ação continuada;
- Lei de Diretrizes Orçamentárias – LDO: com validade de 01 (um) ano, a LDO é a lei em que o governo estabelece metas de responsabilidade fiscal e, em termos programáticos, as metas e prioridades para o ano seguinte, a serem atingidas por meio da execução dos programas e ações previstos no PPA. Em resumo, ao orientar a elaboração do orçamento e assegurar o equilíbrio fiscal, funciona como um elo entre o PPA e a LOA; e
- Lei Orçamentária Anual – LOA: discrimina todas as receitas e despesas do poder público, estimadas para um período de um ano, refletindo a política econômico-financeira e o programa de trabalho governamental, especificando os recursos que financiarão as ações previstas no PPA. É composta por orçamento fiscal, da seguridade e de investimento das empresas estatais.

Estes instrumentos são vinculados entre si, sendo que a execução orçamentária somente será permitida se estiver prevista no PPA. Portanto, um bom planejamento governamental depende da elaboração criteriosa do PPA.

O PPA prevê as metas físicas e financeiras da administração pública, tanto para as despesas de capital quanto para as despesas de custeio, estruturadas em programas e ações. No Governo do Estado de Minas Gerais, compete a cada órgão e instituição definir, em conjunto com a Secretaria de Estado de Planejamento, Gestão e Finanças de Minas Gerais - SEPLAG, suas metas para o período de 04 (quatro) anos, contados do 2º (segundo) exercício financeiro do mandato do chefe do executivo até o 1º (primeiro) exercício financeiro do mandato subsequente. Além da programação quadrienal, o PPA é revisado anualmente, sempre ao mesmo tempo da elaboração da proposta da LOA, sendo permitido aos órgãos e instituições atualizar o planejamento por meio da revisão de seus programas e ações. Contudo, essas mudanças são limitadas e devem ser justificadas para preservar, sobretudo, as ações de caráter contínuo já iniciadas.

A previsão de revisão presente no PPA compõe o processo de planejamento estatal, como destaca a definição apresentada pela SEPLAG/MG (2012), onde percebe-se que, além da previsão das ações estatais, o monitoramento e a avaliação possuem igual importância no planejamento:

O planejamento governamental corresponde ao processo de escolha de meios e objetivos para resolver problemas socialmente identificados em determinado contexto. Por meio dessa ferramenta pretende-se evitar que as intervenções do Estado na sociedade sejam determinadas por circunstâncias fortuitas ou externas, mas sim tornando-as fruto de decisões previamente estabelecidas. **No caso do setor público, planejar implica adequar os recursos (financeiros, físicos e humanos) aos objetivos estabelecidos, o que envolve não apenas a formulação de um plano, como também a coordenação das ações a ele associadas, o acompanhamento de sua execução e a avaliação de seus resultados (SEPLAG, 2012, grifo nosso).**³

Assim fica claro que a programação das ações governamentais por meio da elaboração dos orçamentos públicos, formatados em leis plurianuais e anuais que definem, dentre outras questões, o que o poder público pretende realizar em termos de metas físicas e financeiras, é extremamente importante. Mas para garantir a sua efetividade, faz-se necessário que durante a sua execução ocorram o monitoramento e a avaliação dos resultados das ações e programas estabelecidos.

Em resumo, destaca-se a importância da elaboração, do monitoramento e da avaliação no processo de planejamento governamental por meio da apresentação dos objetivos (porque planejar), do marco legal (obrigação de planejar) e dos seus instrumentos (como planejar). Isto posto, será discutido a partir de agora o planejamento das atividades do IEPHA/MG nos últimos anos, analisando-se a execução do PPAG 2008-2011 por meio dos relatórios anuais de avaliação do PPAG elaborados pela SEPLAG nos anos de 2008, 2009, 2010 e 2011. Ressalto que os dados constantes nesses relatórios são extraídos do Sistema de Informações Gerenciais e de Planejamento – SIGPLAN, preenchido bimestralmente pelos órgãos e instituições que compõem a administração pública do Estado de Minas Gerais.

Para averiguar se o planejamento do IEPHA/MG foi adequado nesse período, será considerado o índice de eficiência que é utilizado pela SEPLAG para medir o desempenho físico e orçamentário de cada ação. Nele, considera-se como intervalo razoável de variação do percentual de execução física/percentual de execução financeira a

³ Fonte: Disponível em <<http://www.planejamento.mg.gov.br/governo/planejamento/apresentação.asp>> Acesso em 19/10/2012

faixa entre 0,7 e 1,3, fora do qual se considera que há uma distorção de planejamento das ações analisadas.

Análise de Dados

O IEPHA/MG possui 01 (um) Programa no PPAG 2008-2011, identificado pelo número 131, com descrição de “Preservação do Patrimônio Cultural”. Nele, existem ações sendo executadas pela Secretaria de Estado de Cultura de Minas Gerais – SEC/MG, pela Fundação de Arte de Ouro Preto – FAOP e pelo IEPHA/MG. A análise proposta aqui será feita apenas nas ações sob responsabilidade do IEPHA/MG, considerando-se os resultados apurados por ano:

Tabela 1 – Relatório Anual de Avaliação – Exercício 2008

Unidade Responsável Ação	Financeiro			Produto (Unidade de Medida)	Físico			Índice de Eficiência (B/A)
	Programado	Executado	% Execução (A)		Programado	Executado	% Execução (B)	
PRESERVAÇÃO DA MEMÓRIA LOCAL (4214)	18.000,00	3.579,09	19,88	MUNICÍPIO ATENDIDO (MUNICÍPIO)	550	619	112,55	5,66
PROTEÇÃO DO PATRIMÔNIO CULTURAL (4212)	112.000,00	45.662,37	40,77	BEM CULTURAL PROTEGIDO (BEM CULTURAL)	25	137	548	13,44
PROJETOS DE CONSERVAÇÃO E RESTAURAÇÃO DO PATRIMÔNIO CULTURAL (1316)	460.00,00	529.288,76	115,06	PROJETO CONCLUÍDO (PROJETO)	9	330	3.667	31,87
OBRAS DE CONSERVAÇÃO E RESTAURAÇÃO DO PATRIMÔNIO CULTURAL (1126)	2.830.000,00	2.751.872,22	97,24	OBRA CIVIL CONCLUÍDA (UNIDADE)	19	113	594,74	6,12

Fonte: SEPLAG/MG, 2012

Das quatro ações avaliadas, todas ficaram com índice de eficiência acima do intervalo razoável de variação.

Na ação de 4214, os dados físicos foram lançados de acordo com o planejado, mas como a execução financeira ficou bem abaixo do previsto, o resultado de eficiência foi insatisfatório.

Para as demais ações, ocorreram equívocos de interpretação no lançamento dos resultados das metas físicas, ou seja, o que foi planejado não foi executado e outros dados foram lançados no monitoramento do SIGPLAN. Para a ação 4212, onde o produto era “Bem Cultural Protegido”, foram informados pesquisas e pareceres emitidos pelo IEPHA/MG e não as ações estabelecidas de proteção

(tombamento, registro e inventário). Para a ação 1316, cujo produto era “Projeto Concluído”, foram informados vistorias, fiscalizações, prospecções, acompanhamento técnico, pareceres e análises e não o projeto concluído. Para a ação 1126, cujo produto era “Obra Civil Concluída”, foram informadas fiscalizações, vistorias, intervenções, escoramentos, acompanhamentos, além de restauração de peças de obras de arte. Todos esses dados divergem do produto previsto. Os trabalhos das diretorias técnicas do Instituto eram lançados em sua totalidade, sem vinculação ao produto previsto no PPAG. Essa divergência com relação aos dados físicos resultou em índices de eficiência distantes da meta.

Tabela 2 – Relatório Anual de Avaliação – Exercício 2009

Unidade Responsável Ação	Financeiro			Produto (Unidade de Medida)	Físico			Índice de Eficiência (B/A)
	Programado	Executado	% Execução (A)		Programado	Executado	% Execução (B)	
PRESERVAÇÃO DA MEMÓRIA LOCAL (4214)	14.000,00	9.283,17	66,31	MUNICÍPIO ATENDIDO (MUNICÍPIO)	550	1.275	231,82	3,5
PROTEÇÃO DO PATRIMÔNIO CULTURAL (4212)	141.070,00	19.010,26	13,48	BEM CULTURAL PROTEGIDO (BEM CULTURAL)	25	129	516	38,29
PROJETOS DE CONSERVAÇÃO E RESTAURAÇÃO DO PATRIMÔNIO CULTURAL (1316)	175.000,00	174.141,18	99,51	PROJETO CONCLUÍDO (PROJETO)	2	224	11.200,00	112,55
OBRAS DE CONSERVAÇÃO E RESTAURAÇÃO DO PATRIMÔNIO CULTURAL (1126)	2.787.000,00	2.670.868,97	95,83	OBRA CIVIL CONCLUÍDA (UNIDADE)	10	79	790	8,24

Fonte: SEPLAG/MG, 2012

Das quatro ações avaliadas, todas ficaram com índice de eficiência acima do intervalo razoável de variação.

Isso ocorreu porque os dados físicos continuaram a ser lançados de acordo com os trabalhos técnicos realizados pelas diretorias, sem vínculo ao produto previsto no PPAG. As ações 4212, 1316 e 1126 tiveram seus dados físicos lançados de maneira equivocada similarmente ao que ocorreu no exercício de 2008.

Para a ação 4214, cujo produto era “Município Atendido”, houve equívoco no lançamento dos dados referentes ao número de municípios que aderiram ou buscaram informações a respeito da Jornada Mineira do Patrimônio Cultural, pois esse atendimento inicialmente não estava contemplado na meta física prevista, mas somente os atendimentos relativos ao ICMS Cultural.

Importante lembrar que nesse ano houve contingenciamento orçamentário que, somado à divergência dos dados físicos, contribuiu para que os índices de eficiência ficassem distantes da meta.

Tabela 3 – Relatório Anual de Avaliação – Exercício 2010

Unidade Responsável Ação	Financeiro			Produto (Unidade de Medida)	Físico			Índice de Eficiência (B/A)
	Programado	Executado	% Execução (A)		Programado	Executado	% Execução (B)	
PRESERVAÇÃO DA MEMÓRIA LOCAL (4214)	5.000,00	4.956,00	99,12	MUNICÍPIO ATENDIDO (MUNICÍPIO)	550	640	116,36	1,17
PROTEÇÃO DO PATRIMÔNIO CULTURAL (4212)	15.941,00	15.691,20	98,43	BEM CULTURAL PROTEGIDO (BEM CULTURAL)	25	93	372	3,78

Na programação para o Exercício de 2010 levou-se em consideração todas as pesquisas, os inventários, os registros, os tombamentos e as fiscalizações que os técnicos executam. Porém, foi-nos informado que estas não deveriam ser lançadas como dado físico realizado e sim, somente o bem cultural protegido. Dessa forma, os dados físicos foram superestimados uma vez que a instituição estava equivocada ao interpretar o produto desta ação assim como sua unidade de medida.

PROJETOS DE CONSERVAÇÃO E RESTAURAÇÃO DO PATRIMÔNIO CULTURAL (1316)	30.000,00	28.487,51	94,96	PROJETO CONCLUÍDO (PROJETO)	2	368	18.400,00	193,77
---	-----------	-----------	-------	-----------------------------	---	-----	-----------	--------

Os dados físicos estão com execução além do esperado, pois o produto “Projeto Concluído” envolve projetos, vistorias, laudos, pareceres, elaboração de Termos de Referência, estudos preliminares, visitas técnicas, consultorias, levantamentos arquitetônicos e licenciamentos e todos são informados.

OBRAS DE CONSERVAÇÃO E RESTAURAÇÃO DO PATRIMÔNIO CULTURAL (1126)	70.000,00	332.503,62	475,01	OBRA CIVIL CONCLUÍDA (UNIDADE)	21	36	171,43	0,36
--	-----------	------------	--------	--------------------------------	----	----	--------	------

Na programação para o Exercício de 2010 levou-se em consideração a fiscalização, etapas de uma mesma obra civil e intervenções em bens permanentes (telas, pinturas, imagens, esculturas). Porém, estas não deveriam ser lançadas como dado físico realizado e sim, somente as obras finalizadas. Dessa forma, os dados físicos foram superestimados uma vez que a instituição estava equivocada ao interpretar o produto desta ação assim como sua unidade de medida.

Fonte: SEPLAG/MG, 2012

Das quatro ações avaliadas, uma atingiu resultado dentro do intervalo razoável de variação estabelecido pela SEPLAG/MG. Nas demais, uma ficou abaixo e as outras duas acima desse intervalo.

Os dados físicos continuaram a ser lançados de acordo com os trabalhos técnicos realizados pelas diretorias, sem vínculo ao produto previsto no PPAG. Porém, a SEPLAG/MG passou a exigir as justificativas

das execuções físicas e financeiras no final do exercício. Foi quando o equívoco com relação aos dados físicos informados foi constatado.

Somente a ação 4214 foi executada dentro do orçamento planejado e com a meta física corretamente informada. Com isso, seu índice de eficiência foi o mais próximo do esperado, dentro de uma execução razoável. As demais ações não tiveram as informações inseridas no SIGPLAN de acordo com o planejado e, por isso, tiveram o seu índice de eficiência prejudicado.

Tabela 4 – Relatório Anual de Avaliação – Exercício 2011

Unidade Responsável Ação	Financeiro			Produto (Unidade de Medida)	Físico			Índice de Eficiência (B/A)
	Programado	Executado	% Execução (A)		Programado	Executado	% Execução (B)	
PRESERVAÇÃO DA MEMÓRIA LOCAL (4214)	5.000,00	3.991,15	79,82	MUNICÍPIO ATENDIDO (MUNICÍPIO)	550	583	106	1,33

Devido ao contexto de desaceleração econômica, houve necessidade de redução de custos e redefinição de prioridades, impactando negativamente o desempenho da ação.

PROTEÇÃO DO PATRIMÔNIO CULTURAL (4212)	25.941,00	17.039,86	65,69	BEM CULTURAL PROTEGIDO (BEM CULTURAL)	25	58	232	3,53
--	-----------	-----------	-------	---------------------------------------	----	----	-----	------

A nova gestão definiu um intenso plano de ação para cumprir a missão institucional. Nesse aumento de atividades foram iniciados/concluídos mais processos de tombamento, inventários de bens culturais, solicitações de licenciamento ambiental e registros do patrimônio imaterial que tiveram seus bens informados. Aumentou-se as solicitações do MPE e Fale Conosco. Ressalta-se que as atividades realizadas na sede do IEPHA/MG não demandam execução financeira. Constatou-se que a meta física foi subestimada e a execução financeira foi comprometida para que o IEPHA/MG se adequasse às metas fiscais estipuladas.

PROJETOS DE CONSERVAÇÃO E RESTAURAÇÃO DO PATRIMÔNIO CULTURAL (1316)	30.000,00	18.532,29	61,77	PROJETO CONCLUÍDO (PROJETO)	1	319	31.900,00	516,4
---	-----------	-----------	-------	-----------------------------	---	-----	-----------	-------

Meta física da ação foi subestimada. Para sua apuração foram consideradas as vistorias, laudos, licenciamentos e pareceres relativos a projetos de conservação e/ou restauração de bens móveis e imóveis contratados também com recursos de terceiros.

AÇÕES DE OBRAS EMERGENCIAIS (1114)	330.000,00	0,00	0	OBRA CIVIL CONCLUÍDA (UNIDADE)	3	0	0	0
------------------------------------	------------	------	---	--------------------------------	---	---	---	---

Devido ao contexto de desaceleração econômica, houve necessidade de redução de custos e redefinição de prioridades, impactando negativamente o desempenho da ação.

OBRAS DE CONSERVAÇÃO E RESTAURAÇÃO DO PATRIMÔNIO CULTURAL (1126)	4.260.000,00	940.138,30	22,07	OBRA CIVIL CONCLUÍDA (UNIDADE)	12	4	33,33	1,51
--	--------------	------------	-------	--------------------------------	----	---	-------	------

Devido ao contexto de desaceleração econômica, houve necessidade de redução de custos e redefinição de prioridades, impactando negativamente o desempenho da ação.

Fonte: SEPLAG/MG, 2012

Das cinco ações avaliadas, quatro ficaram com resultado acima e uma abaixo do índice de eficiência razoável de variação.

Mesmo com a constatação de equívoco no lançamento dos dados físicos no SIGPLAN, não foi possível fazer alterações nas metas uma vez que o período para revisão do PPAG já havia passado. Assim, no exercício de 2011, para as ações 4212 e 1316 os dados físicos continuaram a ser lançados de acordo com os trabalhos técnicos realizados pelas diretorias, sem vínculo ao produto previsto no PPAG. Contudo, a ação 1126 começou a ter seus resultados lançados seguindo as metas planejadas e, juntamente com ação 4214, que já vinha tendo os dados informados corretamente desde 2010, apresentou resultado próximo ao intervalo razoável de variação. Acredito que não fosse o contingenciamento orçamentário feito no segundo semestre de 2011, possivelmente essas ações teriam ficado dentro do intervalo razoável.

Conclusão

Considerando as análises feitas no período de 2008 a 2011, apenas uma vez o IEPHA/MG esteve dentro do intervalo razoável de variação. Nas outras dezesseis vezes as ações avaliadas estavam ou abaixo ou acima desse intervalo. Com isso, conclui-se que no período avaliado o IEPHA/MG apresentou planejamento deficiente. Isso pode ter como causa falhas tanto durante a elaboração e/ou revisão do PPAG, quanto durante a execução anual de suas ações.

Há que se considerar que nos exercícios de 2009 a 2011 o Estado passou por constantes cortes orçamentários, o que contribuiu, em parte, para resultado insatisfatório. Contudo, ao verificar que os produtos das ações analisadas foram repetidamente lançados em divergência do planejado, pressupõe-se que mesmo sem a ocorrência de contingenciamento o planejamento do IEPHA/MG estaria com avaliação negativa. Isso porque era previsto um tipo de produto e, no momento do lançamento no SIGPLAN, foi informado outro diverso. Assim, a meta prevista era superada em muito, mas o planejamento, que considera o grau de aderência entre o previsto e o executado, mostrou-se insatisfatório.

Destaca-se também que apesar dos maus resultados, o planejamento foi mantido durante o período, não ocorrendo mudanças na previsão e na maneira de execução das ações do IEPHA/MG ou, em outras palavras, o Programa de “Preservação do Patrimônio Cultural” não passou pelas adequações nos períodos de revisão do PPAG 2008-2011.

Para melhorar os resultados apresentados, está sendo adotado um maior rigor na elaboração, revisão e execução do planejamento. A elaboração das ações orçamentárias tem passado por um intenso processo de discussão com as Diretorias finalísticas, onde estão sendo debatidos não apenas a existência das demandas por políticas públicas, mas a capacidade de execução delas, considerando-se especialmente as limitações da força de trabalho, o grau de complexidade das atividades desenvolvidas e os prazos legais de licitação e de abertura do orçamento estadual. Além disso, não estão mais sendo lançados dados no SIGPLAN divergentes do planejamento feito.

Como exemplo dessa mudança, temos a revisão de planejamento das ações que, em regra, demoram mais de um exercício financeiro para serem concluídas, com destaque para as que envolvem obras de restauração e tombamentos. As metas dessas ações serão revisadas para permitir a correta aferição dos resultados de sua execução dentro de um exercício financeiro.

Como resultado, espera-se que o IEPHA/MG apresente maior aderência entre o planejamento e a execução de suas ações, objetivando aumentar a efetividade de sua atuação para prestar um serviço cada vez melhor para a sociedade no que diz respeito à preservação do Patrimônio Cultural do Estado de Minas Gerais.

REFERÊNCIAS

ANDRADE, Nilton de Aquino. **Planejamento governamental para municípios**. São Paulo: Atlas, 2008.

MINAS GERAIS. SECRETARIA DE ESTADO DE PLANEJAMENTO E GESTÃO. **Planejamento e orçamento no setor público**. Belo Horizonte, 2012. Disponível em: <<http://www.planejamento.mg.gov.br>>. Acesso em: 20 jun. 2012.

MINAS GERAIS. SECRETARIA DE ESTADO DE PLANEJAMENTO E GESTÃO. **Relatório anual de avaliação do PPAG**. Belo Horizonte, 2008. Disponível em: <<http://www.planejamento.mg.gov.br>>. Acesso em: 9 jul. 2012.

MINAS GERAIS. SECRETARIA DE ESTADO DE PLANEJAMENTO E GESTÃO. **Relatório anual de avaliação do PPAG**. Belo Horizonte, 2009. Disponível em: <<http://www.planejamento.mg.gov.br>>. Acesso em: 9 jul. 2012.

MINAS GERAIS. SECRETARIA DE ESTADO DE PLANEJAMENTO E GESTÃO. **Relatório anual de avaliação do PPAG**. Belo Horizonte, 2010. Disponível em: <<http://www.planejamento.mg.gov.br>>. Acesso em: 9 jul. 2012.

MINAS GERAIS. SECRETARIA DE ESTADO DE PLANEJAMENTO E GESTÃO. **Relatório anual de avaliação do PPAG**. Belo Horizonte, 2011. Disponível em: <<http://www.planejamento.mg.gov.br>>. Acesso em: 9 jul. 2012.

MATIAS CARDOSO, O BANDEIRANTE ESQUECIDO

Carlos Henrique Rangel ^{*1}



Figura 1: Igreja Matriz de Nossa Senhora da Conceição em Matias Cardoso
Fonte: Acervo IEPHA/MG, 1994

RESUMO

Em 1991, o Instituto Estadual do Patrimônio Histórico e Artístico de Minas Gerais – IEPHA/MG firmou convênio com a Companhia do Vale do São Francisco (CODEVASF) para implementação de um projeto de pesquisa histórica, arquitetônica e arqueológica sobre as ruínas de uma capela encontrada na beira do Rio São Francisco, território pertencente, à época ao município de Itacambira. O objetivo específico da pesquisa era o esboço histórico de ocupação do Estado de Minas Gerais. Levantamento sobre o processo de conquista, ocupação e desenvolvimento da região do norte mineiro até os dias atuais e a reconstituição histórica das ruínas da capela de Mocambinho. Foram consultados a documentação do IEPHA/MG, do Arquivo Público Mineiro, dos arquivos dos municípios do norte de Minas e da Bahia, além dos documentos da Biblioteca Nacional. Infelizmente, o convênio foi encerrado antes da conclusão sobre a verdadeira origem das ruínas. Os trabalhos desvendaram a figura instigante do sertanista Matias Cardoso de Almeida, paulista pouco conhecido que teve papel importante na conquista do território mineiro, especificamente, do sertão do rio São Francisco. Neste artigo, baseado em texto anteriormente elaborado por mim e pela historiadora Cristina Pereira Nunes, tentaremos contar a história que se sabe sobre esse grande homem de sua época.

Palavras-chave: Matias Cardoso; Sertão; ocupação; rio São Francisco

^{*1} Licenciado em história pela UNI/BH. Chefe de Pesquisa entre 1989 e 1992. Chefe do Setor de Proteção de 1993 a 1994. Superintendente de Proteção de 1994 e 1999. Superintendente de Desenvolvimento e Promoção de 2004 a 2007. Diretor de Promoção de 2007 a 2010. Analista de Gestão, Proteção e Restauro na Gerência de Patrimônio Material – IEPHA/MG.

O Sertão das Esmeraldas

O território atualmente compreendido pelo Estado de Minas Gerais, desde a segunda metade do século XVI, vinha sendo trilhado por grupos de aventureiros litorâneos em busca das riquezas anunciadas pelos índios.

O processo de exploração territorial foi iniciado a partir do nordeste da colônia, especificamente, nos territórios baianos e permitiu o reconhecimento de boa parte do norte mineiro sem, contudo, se traduzir em ocupação efetiva da região.

A ocupação se deu de fato, de forma lenta, sendo os índios conduzidos para o interior a partir do avanço aleatório das boiadas que subiam o rio São Francisco e seus afluentes. A conquista do interior traduziu-se em um deslocamento não só de indígenas em fuga dos colonizadores gananciosos, como também de seguimentos menos favorecidos na busca de terras livres da tutela da metrópole.

Destacaram-se dentre as expedições que visitaram os Sertões:

- a de Francisco Bruza Espinosa (1554) que se embrenhou pelo sertão com doze brancos, incluindo entre eles o Padre Jesuíta João de Aspilcueta Navarro, de quem temos as informações sobre essa expedição. Segundo o Padre, o grupo sertanista entrou naquele território à procura de pedras preciosas e de ouro. Partiu de Porto Seguro, dirigindo-se para o Jequitinhonha, de onde seguiu rumo ao noroeste para a Serra Geral, atual Grão Mogol, chegando finalmente às margens do rio São Francisco onde assentaram uma aldeia “junto da qual passa um rio por nome Monail.” (VASCONCELOS, 1974a, p. 51-55).
- a expedição de Sebastião Fernandes Tourinho (1573) partiu em canoas de Porto Seguro alcançando o rio Doce, de onde retornou com notícias da existência de pedras verdes. Tais descobertas iniciaram a lenda das esmeraldas que, durante décadas, ocupou o imaginário dos sertanistas (CALMON, 1971, v. 1, p. 313).
- a de Antônio Dias Adorno (1574), contando com cento e cinquenta portugueses e quatrocentos índios, subiu pelo rio Caravelas descobrindo amostras de pedras verdes que mandou analisar em Portugal, as quais não interessaram à Coroa. Parte dessa expedição regressou pelo rio Jequitinhonha, sendo que um grupo chegou a Jequiriçá (CALMON, 1971, v.1, p. 313-314).
- a expedição de Marcos de Azevedo, no século XVII, seguiu o itinerário de Fernandes Tourinho. Partiu do Espírito Santo, chegando ao rio Doce e a Barra do Suassuí. Depois de atravessar uma lagoa, penetrou

finalmente na região das esmeraldas de onde retirou as pedras que enviou ao Rei de Portugal (VASCONCELOS, 1974a, p. 66-67).

– a expedição de Fernão Dias Paes foi, sem dúvida, a mais importante. Entusiasmado com as informações sobre os sertões das esmeraldas, o velho sertanista paulista organizou uma bandeira com o intuito de descobrir as riquezas do sertão de Sabarabuçu. Para esse fim, recebeu do Governo Geral a patente de Governador das Esmeraldas em 30 de outubro de 1672. Contou com a participação de vários familiares, entre eles o filho Garcia Paes e o genro Borba Gato, além da presença do experiente sertanista Matias Cardoso de Almeida, um dos mais importantes de sua geração.

A bandeira partiu de São Paulo em 21 de julho de 1674 e por sete anos Fernão Dias percorreu os sertões, estabelecendo postos e plantando roças em diversos pontos, descobrindo, finalmente, as pedras que julgou serem as esmeraldas. Com esta certeza, morreu de peste como grande parte de seus índios, às margens do rio das Velhas, quando se recolhia para o Sumidouro, atualmente, no município de Pedro Leopoldo (FRANCO, 1940, v. 181, cap. 12-13).

A Bandeira de Fernão Dias

As bandeiras paulistas possuíam esse velho costume de percorrer os sertões à procura de índios para escravizar e vender. Conseqüentemente, quando se organizou a expedição de Fernão Dias, as terras a serem visitadas não eram tão desconhecidas. Matias Cardoso de Almeida, sertanista paulista que, segundo Carvalho Franco, desde 1664 conhecia os caminhos que levavam ao norte, foi nomeado em 13 de março de 1673, como Capitão-mor da bandeira de Fernão Dias. A indicação feita pelo próprio Fernão Dias justificava-se por ele ser grande conhecedor daqueles sertões e de seus habitantes, com quem já havia se confrontado (LEME, 1953, v. 2, p. 198-199). Com seus cento e vinte índios mais munições e armas, o Capitão-mor Matias Cardoso partiu antes do chefe, levando sementes e criações para o interior, onde iria montar as roças para suprir as necessidades da bandeira. Fernão Dias saiu de São Paulo com quarenta homens brancos no dia 21 de julho de 1674, indo ao encontro da tropa de Matias Cardoso (TAUNAY, 1930, v. 6, p. 87).

A participação de Matias Cardoso nesta bandeira durou seis anos. Segundo informações do Governador Arcebispo D. Frei Manuel da Ressurreição, teria sido dispensado por motivo de doença. Mas o motivo mais provável, no entanto, seria a ambição imediatista do sertanista que resolveu desobedecer a ordem que proibia escravizar índios, imposta por Fernão Dias como forma de evitar o desvio do objetivo da bandeira (DOCUMENTOS HISTÓRICOS, 1935, v. 30, p. 7-12).

Matias Cardoso por duas vezes regressou a São Paulo com índios cativos, abandonando Fernão Dias no Sertão. O velho bandeirante, amparado por parentes e por índios, persistiu na busca de esmeraldas (TAUNAY, 1955, cap. 21, p. 247-248).

Em 20 de junho de 1680, Matias Cardoso foi um dos consultados pela Junta realizada em São Paulo, onde se decidiu a plantação de roças para a entrada do Administrador das Minas, D. Rodrigo Castelo Branco.

Castelo Branco fora designado para averiguar as Minas da Serra do Sabarabuçu e pretendia encontrar-se com a bandeira de Fernão Dias e buscou apoio dos sertanistas paulistas para a sua expedição (VARNHAGEN, 1936, v. 6, p. 148).

Na reunião realizada na Casa do Conselho no dia 2 de julho de 1680, em que Matias Cardoso se encontrava presente, D. Rodrigo propôs a entrada para fevereiro do ano seguinte. Todos concordaram que antes deveriam plantar roças no caminho. No dia seguinte, 3 de julho, sabendo por Matias Cardoso que suas plantações do sertão estavam destruídas, D. Rodrigo resolveu adiar a partida.

Matias Cardoso foi nomeado Tenente-General da Leva de Sabarabuçu em 28 de janeiro de 1681. Outra vez arcou com as despesas para a sua equipe.

Nesse ínterim, o mineiro da expedição, João Álvares Coutinho, peça importante para o sucesso da empreitada de D. Rodrigo, recusou-se a partir, alegando como motivos os seus sessenta e sete anos, doença e falta de dentes. Matias Cardoso, em 16 de março de 1681, perante a Câmara reunida reclamou da demora da partida e decidiu que conduziria o mineiro Álvares Coutinho em rede e o sustentaria com alimentos que a sua velhice e doenças necessitavam.

A partida da expedição ocorreu segundo Basílio Magalhães, em 19 de março de 1681, compondo-se de sessenta índios para o serviço de D. Rodrigo, sessenta da administração de Matias Cardoso para a condução de João Álvares Coutinho e mais cento e vinte para o trabalho nas Minas (LEME, 1953, p. 198-201).

Em 27 de março de 1681, Fernão Dias escreveu do sertão dando informações sobre a sua expedição: “deixo abertas cavas das esmeraldas no mesmo morro donde as levou Marcos Azevedo, já defunto, cousa que há de estimar-se em Portugal.” (FRANCO, 1940, p. 143).

Do arraial de São Pedro do Paraopeba, onde se encontrava em 4 de junho de 1681, D. Rodrigo escreveu à Fernão Dias felicitando-o por seus serviços no descobrimento das esmeraldas. Pouco tempo

depois, chegou a notícia de que o velho sertanista havia falecido. Ainda no mês de junho, neste mesmo arraial, ocorreu o encontro de Garcia Rodrigues Paes e D. Rodrigo, sendo lavrado e assinado por eles e por Matias Cardoso o termo de entrega das pedras descobertas. No mês seguinte, D. Rodrigo encaminhou à Câmara de São Paulo as esmeraldas para serem enviadas ao Sindicante João da Rocha Pitta na cidade do Rio de Janeiro.

Em setembro de 1681, o Padre João Leite, irmão de Fernão Dias, protestou na Câmara de São Paulo contra D. Rodrigo, alegando que este pretendia usurpar as minas descobertas por seu irmão. Citou como prova, uma carta de Matias Cardoso enviada ao irmão Salvador Cardoso, em que o sertanista dizia que os gastos da jornada seriam cobertos com as esmeraldas (ELLIS JUNIOR, 1934, p. 301-302).

No sertão, já no arraial do Sumidouro, os atritos entre o grupo de D. Rodrigo Castelo Branco e os remanescentes da bandeira de Fernão Dias, liderados por Manuel de Borba Gato têm como consequência o assassinato de D. Rodrigo em uma emboscada no dia 28 de agosto de 1682 (FRANCO, 1940, p. 167).

Segundo Francisco de A. Carvalho Franco, após a morte do administrador D. Rodrigo, Matias Cardoso e outros de sua comitiva fugiram para Salvador, varando o Sertão, onde se apresentaram ao Governador Geral Antônio de Sousa e Meneses. Pedro Taques, no entanto, afirma que o sertanista retornou a São Paulo em 1682 (LEME, 1953, p. 54).

A Guerra no Nordeste

O Sertão do rio São Francisco, ocupado inicialmente por hordas indígenas do litoral, que fugiam dos avanços da civilização e por bando de marginais, incorporou-se pouco a pouco ao sistema colonial. A expansão da pecuária ao longo do rio São Francisco propiciada pela grande mobilidade do gado em sua busca por pastagens e salinas se chocou contra os interesses daquela população de índios e bandoleiros, culminando em conflitos sangrentos que chegaram a ameaçar a soberania portuguesa na região. Nessa luta se destacaram os senhores de terras, Dias D'Ávila da Casa da Torre e Antônio Guedes de Brito da Casa da Ponte, proprietários de grandes extensões de terras concedidas pelo governo e conquistadas aos índios, respectivamente nas margens esquerda e direita do rio São Francisco. Antônio Guedes de Brito se destaca pelos sucessos conseguidos na pacificação dos sertões baianos e do alto São Francisco, que lhe valeram a concessão das cento e sessenta léguas de terras que iam do Morro do Chapéu até o rio das Velhas (VASCONCELOS, 1974b, p. 21-22).

Entretanto, a solução mais feliz encontrada pelos Governadores Gerais, nesta conquista do interior, foi buscar guerreiros adequados, em pé de igualdade no conhecimento e na lida do sertão. A partir da segunda metade do século XVII, as levas de paulistas ávidos por presas e terras lutaram no nordeste da colônia contra índios, negros e bandoleiros, abrindo caminho aos grandes senhores e suas criações, contribuindo para a integração de todo este sertão, aos domínios portugueses (VASCONCELOS, 1974b, p. 15-17).

Em 12 de maio de 1684, Matias Cardoso foi convocado pelo Governador Geral Souza e Menezes para lutar contra os índios que atacavam a Bahia, recebendo a patente de Governador e Administrador dos Índios.

Porquanto sendo tam repetidas, e dannozas à conservaçam deste Estado, as hostilidades, mortes roubos, de amparo de fazendas, e destruiçam de famílias, e escravos que os Barbaros costumao fazer nos Reconcavos desta cidade, e Villas circunvizinhas, e estam padescendo há tantos annos sem se poderem reprimir, pro cuja cauza o Senado da Camara em nome de todo esse Povo me propoz que para se evitar este dano assim para maior segurança do Estado, paz com o Gentio, e bem espiritual delle, como para defença desta praça se provesse a Mathias Cardoso de Almeйда, de Governador e Administrador de todas as Aldeas das naçoens que reduzir e citar desde a Capitania de Porto Seguro athé o Ryo de S. Francisco, para elle e seus dezcendentes, concedendo-se-lhes o regimento dos administradores das Indias que este Governo tem dado com a jurisdicam conveniente por concorrerem neste todas as partes e qualidades que o fazem benemérito: Tendo eu respeito a tudo e as grandes experiências que o dito Mathias Cardoso tem daquelles certoens e perito na Língua para os persuadir,[...] (ANAES DO ARQUIVO PÚBLICO E DO MUSEU DO ESTADO DA BAHIA, 1927, v. 3, p. 305-307).

A próxima menção a Matias Cardoso de Almeida aconteceu anos depois, em uma carta do Governador Geral, Mathias da Cunha, datada de 1º de março de 1688. Nesse documento o Governador Geral exigia uma contribuição de trezentos mil réis à Câmara da Bahia para as primeiras despesas de guerra contra os “bárbaros” do Rio Grande e Ceará. Um terço desse dinheiro se destinava a Matias Cardoso e a seu lugar tenente Marcelino Coelho, os quais já recebiam instruções para marchar do rio São Francisco com trezentos soldados entre brancos e índios. As armas, munições e o mais necessário, além dos cem mil réis, estavam sendo enviados a Matias Cardoso que já se encontrava na região do São Francisco nesta época (TAUNAY, 1955, v.6, cap. 38, p. 320-322).

Em uma carta de 10 de março de 1688, dirigida aos oficiais da Câmara de São Paulo, o Governador Geral informou as dimensões dos ataques dos índios à Capitania do Rio Grande:

Acha-se a Capitania do Rio Grande tão opprimida dos Barbaros (que nella mataram o anno passado mais de cem pessoas entre brancos e escravos, destruindo mais de 30.000 cabeças de gado; e neste, 30 homens além de muitos feridos, ao Coronel Antonio de Albuquerque da Camara na entrada que lhe fez com trezentos, pelejando todo dia com mais três mil arcos; por cujos temor estão os mo(a)dores quase abalados a despejar a capitania), que correm ao serviço de Sua Majestade se lhe acuda por todos os meios possíveis. Para esse effeito fiz conselho, e se assentou nelle, que se declarem por captivos todos os bárbaros prisioneiros, por ser justíssima a guerra na forma da provisão de sua Majestade [...] (DOCUMENTOS HISTÓRICOS, 1929, v. 11, p. 139-140).

A gravidade da situação das capitanias do Rio Grande e do Ceará em função dos ataques indígenas justificou até mesmo o desvio para essa guerra, dos paulistas de Domingos Jorge Velho, convocados para lutar contra o quilombo dos Palmares. Matias Cardoso se resolvesse lutar nesta guerra, teria total independência de ação, à semelhança de outros chefes da Campanha: Manuel de Abreu, Coronel Antônio de Albuquerque, Domingos Jorge Velho e André Pinto.

Quando da morte do Governador Geral, Mathias da Cunha, em 24 de outubro de 1688 e de sua substituição pelo Arcebispo D. Fr. Manuel da Ressurreição, Matias Cardoso ainda se encontrava no rio São Francisco. O novo Governador, por meio de várias cartas enviadas a São Paulo, retomou as negociações para o envio de forças paulistas.

Em 9 de dezembro de 1688, escreveu à Matias Cardoso:

Procurando por Vossa Mercê para lhe encarregar (como o Sr. Mathias da Cunha, Governador e Capitão Geral que foi deste Estado, em cujo o logar succedi, determinava) o soccorro que com a sua gente havia de fazer à guerra dos bárbaros do Rio Grande; suppondo estar Vossa Mercê no Rio São Francisco; me disse o Mestre de Campo Antônio Guedes de Britto, que já as ordens que eu mandasse a Vossa Mercê o não haviam de achar na povoação do dito Rio, por ter noticia que era Vossa Mercê partido para essa Capitania a buscar mais farinhas para a dita povoação. A informação que o dito Mestre de Campo e o Provedor-mor Francisco Lamberto me deram do valor, e procedimento de Vossa Mercê me obriga a buscal-o, donde entendo que pode ter melhor effeito o fim para o que o procurava no Rio São Francisco: porque como me resolvi a escrever ao Capitão-mor dessa Capitania e à Camara da Villa de São Paulo, persuadissem os sujeitos de maior importância que costumam penetrar os sertões para cativar índios, queiram vir a conquistal-os naquela Campanha, em cuja guerra se tem declarado por escravos e fazer da mesma conveniência merecimento para as honras, e mercês que devem esperar Del –Rei meu Sr. Em um serviço tão relevante, [...] é certo que se Vossa Mercê se

acha dessa banda, nenhuma pessoa elegerão os officiaes da Camara para governar a gente que vier mais brevemente que a Vossa Mercê [...] (DOCUMENTOS HISTÓRICOS, 1929, v. 11, p. 146-149).

Foi a primeira vez que houve referência ao arraial de Matias Cardoso na região do rio São Francisco e sugere uma existência recente do agrupamento, pois ainda recorria a São Paulo para buscar farinha. Essa mesma impressão nos deixa as informações de Maciel Parente, na Representação datada de 1696. Segundo Parente, Matias Cardoso, em 1688, dirigiu-se a São Paulo a fim de conduzir sua família às fazendas de sua propriedade no rio São Francisco (TAUNAY, 1955, v. 7, cap. 18, p. 125-126).

A insistência do Governador Arcebispo acabou por convencer a Câmara de São Paulo a se empenhar na ajuda àquele sertão nordestino. Em 1º de maio de 1689, o Sargento-mor de Matias Cardoso, Manuel Alves de Moraes Navarro partiu para a Bahia em companhia de seus quinze índios. Por terra, partiu João Maciel Parente em 18 de junho de 1689, com o terço de que fora incumbido de formar por Matias Cardoso. Este último sertanista, por sua vez, já partira com a família algum tempo antes e o aguardava no rio São Francisco (TAUNAY, 1955, v. 7, p. 125-126).

Em agosto de 1689, o Sargento-mor, Moraes Navarro, já havia chegado à Bahia com vinte três soldados entre índios e brancos e recebeu ordens do Arcebispo Governador para se incorporar à Matias Cardoso no rio São Francisco. Matias Cardoso, porém, o mandou de volta à Bahia com cartas para ajustes das “coisas necessárias” à guerra. Ao retornar para junto do terço, o Sargento-mor trouxe consigo em torno de cinquenta a duzentos índios recolhidos de várias aldeias.

Mesmo estando Matias Cardoso a caminho dos sertões da Bahia, as negociações para a guerra ainda não estavam acertadas. Além de Matias Cardoso, havia outro interessado na campanha: o paulista Manuel de Camargo, que assim como Matias Cardoso, enviou carta com condições para se fazer a guerra.

O Arcebispo Governador considerou as propostas dos dois sertanistas muito parecidas, mas acabou por se decidir por Matias Cardoso, deixando claro, no entanto, que não podia conceder-lhe mais do que havia concedido a Domingos Jorge Velho (DOCUMENTOS HISTÓRICOS, 1929, v. 11, p. 155-160).

No dia 4 de março de 1690, o Arcebispo Governador querendo dar nova forma à guerra contra os bárbaros, antes encarregada a vários chefes independentes, decidiu por reformar o Mestre de Campo Antônio de Albuquerque da Câmara, o Capitão-mor Manuel de

Abreu Soares e todos os postos criados, enviando a infantaria paga de Henrique Dias aos seus presídios. Ao sertanista Matias Cardoso, coube o comando da guerra que se faria a partir de então. Dos que lutavam na guerra só foi mantido o regimento do Mestre de Campo Domingos Jorge Velho, que livre da jurisdição de Matias Cardoso poderia resolver com este a participação na luta contra os índios e contra o quilombo dos Palmares. Em 6 de abril de 1690, foi passada a Carta Patente do posto de Mestre de Campo e Governador absoluto da guerra dos bárbaros do Rio Grande, em nome de Matias Cardoso (DOCUMENTOS HISTÓRICOS, 1935, v. 30, p. 7-12).

Morais Navarro recebeu a patente de Sargento-mor do regimento de Matias Cardoso, em 8 de abril de 1690 e João Amaro Maciel recebeu a patente de Capitão-mor das companhias de tropas em 10 de abril daquele ano. Datam do mesmo período, as quatro patentes de capitão de infantaria providas às pessoas de Miguel de Godoi de Vasconcellos, João Pires de Brito, João de Godoi Moreira e Luís Soares Ferreira (DOCUMENTOS HISTÓRICOS, 1935, v. 30, p. 12-29).

Posteriormente, Matias Cardoso conseguiu convencer o Arcebispo da necessidade de se criar mais três companhias de infantaria, sendo nomeados como capitães, em julho de 1690, Diogo Rodrigues da Silva, João Freire Farto, Amaro Homem de Almeida e Matheus de Prado, substituto de Luís Soares Ferreira que retornou a São Paulo (DOCUMENTOS HISTÓRICOS, 1935, v. 30, p. 95-109).

Nesse início de campanha, Matias Cardoso estava tão confiante que propôs ao Arcebispo Governador lutar em Palmares após a derrota dos índios do Ceará e Rio Grande. D. Frei Manuel da Ressurreição se desculpou em carta de 28 de julho de 1690, dizendo que seria uma injustiça para com Jorge Velho permitir que ele lutasse contra os negros do quilombo, mas esperava que os dois chefes se unissem para as duas guerras. Acreditava que os índios seriam derrotados rapidamente e que então, os dois poderiam acertar a luta contra os negros (DOCUMENTOS HISTÓRICOS, 1929, v. 10, p. 398-401).

Em 2 de abril de 1691, Antônio Luiz Gonçalves da Câmara Coutinho em carta ao Capitão-mor da Capitania do Rio Grande, Agostinho Cesar Andrade, informava que Matias Cardoso fundou no Jaguaribe um povoado o qual foi a sua base para extinguir de vez os remanescentes dos índios Janduíns, Paiacus e Hicós (TAUNAY, 1955, v. 7, p. 64-65). Em fins de agosto de 1691, o arraial recém fundado sofria uma epidemia de sarampo. Consequentemente, Matias Cardoso se transferiu para a Capitania do Rio Grande, onde pretendia fazer fronteira aos índios. Nessa época, soldados do sertanista começaram a demonstrar impaciência com o atraso do soldo prometido (DOCUMENTOS

HISTÓRICOS, 1929, v. 10, p. 416-421). No seu registro de Carta Patente de Mestre de Campo, Manuel Alves de Moraes Navarro deixou as seguintes impressões sobre este período:

[...] E depois de formado o arraial ordenando-lhe o seu Mestre de Campo Matias Cardoso que com trezentos e cinquenta homens fosse buscar os bárbaros no seu alojamento, o fez com tão boa ordem, que no fim de quatorze dias lhe deu uma madrugada e ganhando-se sem ser sentido todas as sentinelas fez nele grande estrago seguindo os dias cinco se retirou ao arraial com cinquenta e oito prisioneiros.

[...] e retirando-se o dito Mestre de Campo por causa da peste, e muita necessidade padecia o seu arraial para trinta léguas distante do Ceará Grande com quatrocentos e cinquenta homens de armas para guarnecer os enfermos: lhe assistiu o dito Sargento-mor ... no decurso de quatro meses com a maior parte dos mantimentos e vendo-se os soldados despidos e sem socorro algum prometendo-se lhes que venceriam o soldo desde o dia que saíssem de São Paulo se se resolveram a deixar a campanha: e o dito Sargento-mor se empenhou, e fardou a todos como foi possível... expedindo o Mestre de Campo Domingos Jorge Velho que assistia na conquista dos Palmares ao Mestre de Campo Matias Cardoso o socorresse por lhe terem fugido os soldados que não eram Paulistas com o dito Sargento-mor Manuel Alves de Moraes Navarro, o mandou com duas companhias; de que eram Capitães Miguel de Godoi, e Matias Martins do Prado: ... E chegou o dito Sargento-mor com aquele socorro ao arraial de Palmares, centro e trinta léguas distante... achou o dito Mestre de Campo Domingos Jorge Velho com cinco homens somente por lhe haverem fugido todos os índios (DOCUMENTOS HISTÓRICOS, 1942, v. 57, p. 84-93).

Conforme as informações de Manuel Alves Navarro, mesmo com problemas Matias Cardoso conseguiu sucessos na guerra e também ajudou o seu conterrâneo matador de negros.

Como reflexo da atuação do paulista Matias Cardoso, em 17 de abril de 1692, os chefes tapuias do Rio Grande e Campo do Assú, em nome do chefe Canindé, aceitaram negociar a paz. Entretanto, o então Governador Geral, Câmara Coutinho recusou-se a pagar o soldo acordado pelo governador anterior, por não constarem da folha e não haver ordem régia sobre esse pagamento (DOCUMENTOS HISTÓRICOS, 1936, v. 34, p. 41-43).

Durante os anos de 1692 a 1694, prosseguiram as correspondências de Matias Cardoso com os Governadores referentes aos subsídios para a guerra: munições, armamentos, vestimentas e índios, além do soldo para homens do seu terço.

Em 1694, quando se retirava do Rio Grande devido à impossibilidade de continuar a campanha por falta de recursos, Matias Cardoso e cento e oitenta homens foram atacados pelos índios Janduins, Hicós e outros em terras cearenses. Nesse ataque, os índios o feriram e teriam matado seu filho além de três ou quatro homens (TAUNAY, 1955, v. 7, p. 123).

Mesmo desamparado pelo governo que o contratara, a fama do sertanista impunha respeito. Quando passou pela Serra do Ibiapava, em Pernambuco, o chefe indígena Simão Taminobá recorreu aos jesuítas, prometendo descer para a costa do mar se o livrassem dos paulistas. Matias Cardoso chegou a dizer que não os havia reduzido por causa da intercessão dos padres (LEITE, 1938, p. 40-41).

No registro de Carta do Secretário Bernadino Vieira Travasco, escrita ao Conde de Alvor, datada de 5 de agosto de 1694, temos a seguinte informação:

[...] O Mestre de Campo Matias Cardoso de Almeida está já muito velho, enfermo e incapaz e assim ele como os mais cabos paulistas vendo que em cinco anos de guerra nunca se lhes deu o soldo que se lhes prometeu quando vieram por terra e caminhos de mais de 600 léguas, padecendo muitas fomes e sedes, sem fardas para se cobrirem, nem mantimentos, nem as presas que Sua Majestade, mandou que se restituíssem a sua liberdade, desesperados de a sua mesma fineza não ter prêmio algum, sustentando-se só da esperança de o terem se retiraram todos e ficou a capitania no desamparo em que hoje se acha [...] (DOCUMENTOS HISTÓRICOS, 1949, v. 84, p. 123-127).

Assim, cansados de esperar o apoio do governo para continuar a luta contra os índios, os paulistas se retiraram do nordeste, deixando-o a sua própria sorte.

De volta ao Sertão do São Francisco

Matias Cardoso não voltou para São Paulo, instalando-se por definitivo no Sertão do rio São Francisco, com vários companheiros de campanha. Dedicou-se, então, à criação de gado vacum e cavalariço (LEME, 1953, p. 57-58).

Em 18 de agosto de 1695, o Governador D. João de Lancastro escreveu a Matias Cardoso pedindo que mantivesse a sua gente em ordem para que os moradores da região não tivessem queixas e advertindo para que providenciasse um sacerdote para a sua aldeia e seus índios (DOCUMENTOS HISTÓRICOS, 1937, v.38, p. 349-350).

Instalando-se na margem direita do rio São Francisco, o velho sertanista paulista não se restringiu à parte baiana do sertão. Em 1698, o Governador Geral recebia denúncias de sua presença na área pernambucana, onde Matias Cardoso estava recolhendo os índios que fugiam de São Paulo nos seus currais da margem esquerda.

No “Mapa da maior parte da costa do sertão do Brazil”, extraído do original do Padre Cocleo, datado de 1700, aparecem registradas duas fazendas do Mestre de Campo Matias Cardoso, ambas na margem direita do rio São Francisco. A primeira fazenda é localizada antes do rio Mangai e a outra, rio abaixo. Nesse mesmo ano de 1700, um genro e dois cunhados de Borba Gato adquiriram gado no arraial de Matias Cardoso, para levarem às Minas que então viviam um período de grande escassez de alimentos. Um ano depois, em junho de 1701, Inácio da Rocha, quintou em nome do Mestre de Campo Matias Cardoso, mil e trezentas oitavas de ouro. Nesse mesmo mês, Manoel da Costa, outro subordinado do sertanista, quintou mais duas mil e cinquenta e cinco oitavas de ouro em pó, também em seu nome. Provavelmente, oriundos de negócios com gado, esses documentos são as últimas referências ao sertanista (DOCUMENTOS HISTÓRICOS, 1944, v. 65, p. 75-76).

Matias Cardoso, após participar dos principais acontecimentos ocorridos na colônia no século XVII e contribuir com a conquista e conhecimento do sertão norte mineiro, saiu de cena como um grande chefe regional, deixando a seu filho, Januário Cardoso, o trabalho de consolidar o domínio do rio São Francisco.



Figura 2: Ruínas de Mocambinho
Fonte: Acervo IEPHA/MG, 1994

REFERÊNCIAS

- ANAES DO ARQUIVO PÚBLICO E DO MUSEU DO ESTADO DA BAHIA. Salvador, 1917-1976. Irregular. Absorveu: Anaes do Arquivo Público e Inspetoria de Monumentos, 1933 e Anaes do Arquivo Público da Bahia, 1938.
- CALMON, Pedro. **História da Bahia**. São Paulo: Melhoramentos, 1929.
- CALMON, Pedro. **História do Brasil**. 3. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1971. 7 v.
- DOCUMENTOS HISTÓRICOS. Rio de Janeiro: Biblioteca Nacional, 1928-1955. Irregular.
- ELLIS JUNIOR, Alfredo. **O bandeirismo paulista e o recuo do meridiano**. São Paulo: Typ. Piratininga, 1934.
- FRANCO, Francisco de Assis Carvalho. **Dicionário de bandeirantes e sertanistas do Brasil: séculos XVI, XVII, XVIII**. São Paulo: Gráfica Siqueira, 1953.
- FRANCO, Francisco de Assis Carvalho. **Bandeiras e bandeirantes de São Paulo**. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1940. 340 p. (Brasiliana, v. 181).
- LEITE, Serafim S. I. **História da Companhia de Jesus no Brasil**. Lisboa: Livraria Portugália; Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1938.
- LEME, Pedro Taques de Almeida Paes. **Nobiliarquia paulistana histórica e genealógica**. São Paulo: Martins, 1953. v. 2.
- TAUNAY, Afonso de E. **A grande vida de Fernão Dias Paes**. Rio de Janeiro: José Olympio, 1955. v. 6 e 7. (Documentos brasileiros, 83).
- TAUNAY, Afonso de E. **História geral das bandeiras paulistas**. São Paulo: Typ. Ideal, 1929.
- TAUNAY, Afonso de E. **Relatos sertanistas**. São Paulo: Martins, 1953. (Biblioteca histórica paulista, 7).
- VARNHAGEN, Francisco Adolfo. **História geral do Brasil**. São Paulo: Melhoramentos, 1959. 3v.
- VASCONCELOS, Diogo de. **História da civilização mineira**. Belo Horizonte: Apollo, 1935.
- VASCONCELOS, Diogo de. **História antiga de Minas Gerais**. Belo Horizonte: Itatiaia, 1974a. 2 v.
- VASCONCELOS, Diogo de. **História média de Minas Gerais**. Belo Horizonte: Itatiaia, 1974b.

Nanopatrimônio

O olhar “viciado” do cotidiano não permite a apreciação detalhada e focada em um elemento ou objeto. Para identificarmos os detalhes das coisas é necessário um olhar estrangeiro – um olhar de fora, ou sua antítese, um olhar mergulhado na gênese. O *flâneur* poderia ser um personagem importante a ser diagnosticado e colher dele elementos relevantes e sutis nessa nomenclatura. Os viajantes e os cientistas utilizam desse olhar para suas descobertas e para os centros urbanos, onde se encontram as mínimas coisas; mínimas e novas formas de vida cultural? Manifestações recentes ou tradicionais que são exemplos de simplicidade, mas também de potência?

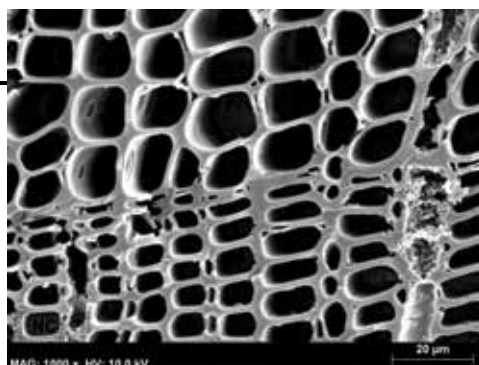
O que poderíamos caracterizar como nanopatrimônio?

A terminologia “nano” é utilizada para o desenvolvimento de tecnologias mínimas para o benefício máximo da população. Reduzir cada vez mais o espaço físico para potencializar as capacidades e os espaços virtuais de trabalho. O que queremos ao utilizar essa nomenclatura em relação ao patrimônio? Não necessariamente usar apenas as imagens microscópicas de elementos materiais que compõem a nossa memória, mas também identificar a síntese das coisas, o mais simples, aquilo que passa despercebido ao nosso olhar e potencializar ao máximo sua referência como significado coletivo de patrimônio e de memória.

O tema é ainda bastante restrito na literatura científica como referência de abordagem. Em levantamento preliminar, essa terminologia foi encontrada, na área de memória cultural, apenas para imagens microscópicas realizadas a partir de fragmentos lenhosos de cerca de 40.000 anos, do período Neandertal. Por meio da arqueologia tenta-se buscar reconstruir o passado humano e ambiental que explique e identifique as marcas “digitais” na nossa origem. Entre tantos elementos, já é possível a identificação por meio do carbono dos reflexos das atividades humanas em diversas épocas. Mas qual seria o vestígio digital (a identidade) do nosso patrimônio material e imaterial que temos hoje?

Figura 2: Madeira de ébano – (*juniperus sp*) utilizado no fogo para esquentar as frias noites dos Neandertais há cerca de 40.000 anos. Uma imagem que revela um dos patrimônios mais significativos da humanidade em uma dimensão microscópica.

Fonte: Disponível em <www.cienciatk.csic.es/cienciatk_fotos/FO028397.jpg>
Acesso em junho 2012



Onde colocá-lo? Como ver a essência de um bem cultural? As imagens digitais tecnológicas, o que guardam de semelhantes ao nosso universo cultural, social e humano?

Este ensaio ultrapassa o sentido apenas microscópico e de passado. Temos em nosso cotidiano traços e impressões que marcam a história humana e a identificam com seu tempo e seu lugar. Que rastros de identidade mínimos são esses que necessitam de um aprofundamento do olhar por meio das diversas camadas da história? Muitos desses elementos, mesmo mínimos, não são cabíveis nos espaços exíguos modernos como também no conceito que organizam nossos museus. Criar mais uma nomenclatura de museu, com uma nova vocação? Não seria o caso.

Esses registros que as cidades carregam são identidades consignadas e colhidas, que nem sempre serão eternizadas. As marcas permanecem por um tempo determinado, um tempo próprio de sobrevivência. A cidade é um espaço por si só de memória coletiva que detém as constantes transformações. O que permanece vivo e dinâmico como acervo de memória individual e coletiva? Qual é a mínima do nosso patrimônio? Damos a mínima importância a nossa memória? A mínima que se torna a máxima essência – o essencial, o indivisível, o singular, a origem. Singular (individual) versus coletivo (plural)? Qual a estrutura mínima ou energética potencial de um museu?

Para que servem, então, os museus? Para guardar aquilo que não é essencial? Poderíamos dizer que essas instituições vêm sofrendo, nos últimos anos, desgaste na sua estrutura e dificuldades orçamentárias. Os museus acumulam acervos de obras exemplares, que se distinguem dos valores humanos pela excepcionalidade, mas onde elas se aproximam ou se distanciam do cotidiano das pessoas?

Muitos museus que sobrevivem hoje são subsidiados por grifes empresariais e se tornam verdadeiros shoppings culturais – uma cultura pasteurizada e comum em qualquer lugar. O que é único, indivisível, próprio e original de cada cultura, de cada local? O que é necessário ser visto, o essencial em cada cidade ou comunidade? Qual é a marca, a impressão digital, a identidade mínima na sua máxima potência de uma cultura? O que passa despercebido por muitos, mas é a verdadeira identidade de um povo?

Em contraponto, o que fazer para a sobrevivência científica e metodológica das instituições museológicas? Render-se aos encantos contemporâneos da ideologia de mercado ou resistir bravamente mantendo a estrutura e a metodologia clássicas de origem?

E a cidade é ou não é, por si, um espaço de memória?

Como a população faz uso do espaço urbano para fins de identificação?

Poderíamos dizer que as cidades são museus vivos e em constante mutação? Ou o museu é, apenas, o templo das musas, seres que permeiam o humano e o intangível?

Até quando iremos congelar a história em espaços climatizados?

Por que colocar em redomas aquilo que pulsa - a cultura humana?

Eternizar o que não é eterno?

Como se reapropriar do espaço urbano e intervir de maneira significativa para que o acervo cultural ali concentrado se reintegre com sentido ao cotidiano das pessoas?

Como buscar esse olhar microscópico às coisas e aos lugares?

Essas são algumas premissas de investigação. Identificar o essencial e tirar dele olhares macro e micro de uso e sua função - sua gênese material, quase molecular ou atômica.

Quais são as obras de arte urbana e expressões populares assimiladas como linguagens culturais contemporâneas?

Onde se encontram os acervos cotidianos nas cidades?

Como a paisagem urbana foi lida e interpretada através dos tempos?

O que foi importante ao olhar do humano em diversas épocas?

O que registrou e quis documentar como memória esse olhar?

O que ficou do passado? E o que realmente é essencial para levarmos para o futuro?

Quais os recursos atuais que poderão ser utilizados para buscar a marca digital das várias épocas?

Que dinâmica gera uma cidade em contraponto à dinâmica de um espaço museológico ou um espaço científico microscópico?

Um museu caminha em sentido contrário ao desenvolvimento da comunidade?

Em palestra proferida na Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG), em 2009, Ulpiano Bezerra de Menezes questiona: “O museu tem futuro?”

Antes de responder a essa questão, torna-se necessário saber: para que servem os museus? O museu é um organismo histórico e nessa dimensão é vivo; se é vivo, é também mortal, perecível, não é uma instituição universal essencialmente humana e urbana ou, melhor dizendo, um instrumento social. Uma questão a ser analisada é: por que as sociedades tribais não têm museus? Por falta de transcendência ou porque já carregam questões míticas e a memória poderia estar inserida nessa razão?

Podemos entender que a instituição museológica foi organizada a partir do Iluminismo. Em outras civilizações essa premissa aparece com os objetos de colecionismo e os gabinetes de curiosidade. Nesse aspecto, podemos questionar se a sociedade brasileira não valoriza as questões de preservação ou apenas margeia as questões do Iluminismo ou, ainda, não assimilou o que seja o próprio Iluminismo. A estrutura museal teve início na Europa (Inglaterra) com as coleções de história natural como elemento de produção de conhecimento com o fim de socialização. Os critérios de validação do conhecimento partiam daquilo que era sensível à percepção humana, de onde se baseia o conhecimento universal - razão universal e evolucionista - como suporte ideológico. Partimos logo à atribuição de importância às coisas materiais, como documento e suporte de informação, como séries organizadas de fontes.

Os museus sempre valorizaram as peças únicas (singulares) em distinção às duplicatas (utilizadas para trocas). Porém isso não é o bastante para o instrumento de um tombamento. Hoje, temos como referência que os objetos de memória não são necessariamente importantes na sua singularidade nem em sua excepcionalidade.

Assim, concluímos que o modelo original de museu de história natural não é o modelo do museu que queremos hoje. Essa crise de identidade a que podemos chamar de crise de representação surgiu a partir do séc. XIX e abrangeu diversas áreas e setores da sociedade. Nessa linha de pensamento, podemos questionar esse caráter problemático do conceito de verdade, como busca de solução e não da verdade propriamente dita, como princípio de realidade. Mas, se não são os museus com modelos naturalistas que museus hoje nos interessam? Hoje, inclusive, denominam museus espaços sem acervo.

Na busca do mínimo como memória – NANOPATRIMÔNIO - interrogamos a imagem como coisa significativa ou significado ao que ela se refere. Nesse caráter imagético, tocamos na imagem virtual que não necessita mais do referente. E o mínimo, o indivisível,

o simples na sua potência máxima, é significante ou apenas possui algum significado?

Se o humano descobriu no séc. XVI a perspectiva como “a matemática do olho” a partir da imagem que o olho vê, sabemos hoje que é apenas um ponto de vista e não uma formulação matemática. Como o humano formula hoje as coisas que vê? Qual a perspectiva atual que temos do mundo e das coisas? Os nossos sentidos são históricos. Vivemos um movimento da inclusão do referente, com pseudo-imagens e pseudo-eventos. Afinal a imagem é a construção de um evento ou o evento contém a imagem?

Vivemos na sociedade da informação, temos a hierarquia como forte sistema de controle e de poder. O universo é submetido à pressão do presente e a comunicação de massa invoca a própria falta de informação. Aprendemos a fazer perguntas e não a querer formular respostas. No domínio da experiência dos sentidos (percepção, sensação – *aisthēsis*) vivemos anestesiados, com a supressão temporária da percepção.

O que se pretende buscar é a mínima estética com sentido, a fusão do interno com o externo, a possibilidade do contato humano com o universo novo de possibilidades e com seus semelhantes, para dar novo sentido às coisas em um tempo **presente**.

Nesse caminho, não temos mais o domínio do tempo pelas percepções visuais apenas. Essa percepção agora é atribuída à tecnologia e à eletrônica como representação de um simulacro. Porém, o ciberespaço / a cibernética, não pressupõem a desmaterialização completa do objeto. Vivemos nesse mercado simbólico e assim tanto o museu quanto o mercado cristalizam em uma mesma raiz visual. Nessa referência globalizada, padrão *blockbuster*, vivemos em uma nova crise – a de identidade – perda da especificidade e os museus irão refletir isso.

Em “Arte Moderna” (São Paulo: Companhia das Letras, 1992), Giulio Carlo Argan afirma que os museus documentais devem ser substituídos pelos fóruns, circuitos de criação artística. A pluralidade hoje é superada. Os museus se tornam locais de agenciamento cultural, não tendo mais pertinência com seus acervos. Existe um museu sem acervo? Para que serve um museu sem acervo? O que importa no museu é a sacralização da obra? O que temos claro é que o museu é o espaço para que os sentidos sejam produzidos para depois serem socializados. Nas cidades se produz sentidos? Faz sentido? Tem um sentido? Uma direção?

Muitos ainda têm o museu como local de fetiche, onde o humano se vê nas coisas para que se reconheça no humano. Muitos sentidos

sociais são produzidos e percebe-se uma mudança significativa nas suas novas atribuições. Não existe ideia sem objeto e a estética é a base da vida social. O objeto em um museu ou fora dele é uma espécie de gatilho para iniciar algo, indutor de práticas renovadoras das tradições que garantam a sobrevivência de uma cultura.

Qual é a postura que devemos ter diante do passado e deste presente fundidos em um só local? Com certeza, uma postura crítica mantendo distinção entre o espaço e o tempo. Nessa zona de contato estabelece-se a co-presença entre o sujeito e o objeto, surgindo daí novos sentidos, o que gera significativa transformação. Não se trata de multiplicar culturas, mas de gerar novas culturas. Sabemos que é do conflito que se gera algo novo. A busca da identidade levantada anteriormente como elo de uma crise atual é que gera o processo de exclusão como fronteira intransponível entre os indivíduos.

Mas, então, o que pode gerar esse contato entre o sujeito e o objeto? Podemos perceber que as culturas se refletem. A função deste contato é a pura contemplação estética como forma de educar a nossa relação pessoal com o universo externo. Uma esfera delicada no campo sensorial, aprender e transformar. O museu não é o lugar da palavra escrita e, sim, do devaneio, do sonho e da imaginação. É possível usar a analogia do museu para a cidade. Toda cidade é um museu, que vive enquanto se preserva sua memória, seu acervo pessoal e social, sua identidade. Um museu não é mais necessariamente o local das musas ou o local climatizado que guarda o passado, como câmara frigorífica que o congela. Descobrir ou reconhecer as pequenas coisas em cada universo de possibilidades é o que poderíamos definir como sendo o nanopatrimônio.

Qual novo conhecimento os espaços de memória podem gerar? Mais amplo pelo uso e mais restrito pela função? Então, o museu é espaço de ficção (fingo – produzir forma, figura) não externo ou paralelo à verdade, mas não é, essencialmente, o espaço da realidade. Se o museu necessita de pontes de mediação entre o universo do real e do onírico, que não se opõem, necessariamente, à sua verdade. O museu tenta mimeticamente reproduzir aquilo que é vivo na cidade. Podemos, sim, encontrar formas poéticas, míticas, artísticas e tantas outras formas de expressão nos museus, mas aí reside a formulação de formas para se entender o universo do real, sendo que a cidade é o texto e o museu o contexto, aquilo que não se consegue ver fora. Segundo Bezerra de Menezes (na mesma palestra de 2009): “sim, o museu ainda detém espaço na sociedade, mas é necessário entender que o museu mudou”.

Que espaço é esse?

Nos últimos anos, o estudo e o tratamento dados ao espaço ampliou o sentido estrito apenas de lugar, bairro, cidade, quarteirão, casa, quarto, espaço vivido. Denominamos território o fragmento de um espaço apropriado pelo simbólico de uma comunidade ou de uma região e a ampliação física e geográfica desse espaço até mesmo se ele for desconhecido. A partir do final do século XX trabalhou-se a nomenclatura de geografia cultural dentro da percepção ambiental interagindo com a cultura, a história e a memória. Podemos exemplificar a paisagem por meio do olhar da arte, elo entre o humano e a natureza. A forma como, em cada momento, se viu ou se discutiu a paisagem – termos como toponímia, topofilia ou topofobia poderiam ser usados aqui, não na perspectiva do medo, mas como experiência.

No sentido amplo da paisagem ou do território faz-se necessário desenvolver a sinestesia aplicada ao sentido imaterial do termo cultural (olhares, sabores, aromas, sons e experiências táteis) na expectativa de construção de mapas mentais como ampliação e valorização do lugar – uma geografia da representação. Todo discurso sobre esse lugar ou espaço deve estar centrado no sujeito, não em um lugar qualquer.

Muitas vezes vemos cidades ou ambientes voltados para o topocídio – como a aniquilação de lugares, destruição de sítios - e, como força antagônica, vemos a topo-reabilitação desses espaços. Sabemos que a memória afetiva é forte conciliadora no resgate, não apenas das lembranças, mas do uso ressignificado e reapropriado pela população. Na experiência do olhar de um biólogo, o deserto não é um espaço topofóbico ou topocídico, porque a experiência do espaço é sempre subjetiva e particular. Poderíamos classificar um lugar sem personalidade, sem vida, como não lugar, mas não como deserto.

Com essa percepção ambiental somada ao planejamento territorial, é possível analisar a efetiva intervenção humana no espaço material ou imaterial. Nesse campo, podemos identificar expressões de cultura e de identidades, uma política de mundialização etnográfica voltada para a organização do espaço. Falamos de sustentabilidade ambiental; e a sustentabilidade cultural? Requer fatores socioculturais e educativos de grande importância para a própria sobrevivência humana. Definimos o que é cultura dominante das elites ou a subordinada, popular, porém necessitamos de uma abordagem ativa e bem delimitada, no sentido do tempo e do espaço.

Nessa perspectiva, será adotado aqui o termo ‘paisagens culturais contemporâneas’ em comparação com uma paisagem residual, tomada como relíquia do passado, as emergentes ou excluídas numa perspectiva de territorialidade flexível, com possibilidades de reconhecimento e de reapropriação.

Território, espaço, visão nano de coisas e lugares

Como poderíamos definir o que seja um nanopatrimônio? A terminologia **nano** é comumente utilizada na notação de tempo e comprimento na eletrônica e nos sistemas de computadores, como nanosegundos (símbolo ns) vem do grego *vávoç* - significando **anão**. Na nanotecnologia (nanotech) é o estudo da manipulação da matéria em escala atômica e molecular.

Um dos instrumentos utilizados para exploração de materiais nessa escala é o Microscópio Eletrônico de Varredura - MEV. O objetivo principal não é chegar a um controle preciso e individual dos átomos, mas elaborar estruturas estáveis com eles. Esse microscópio é capaz de produzir imagens de alta resolução da superfície de uma amostra. Devido a maneira com que as imagens são criadas, imagens de MEV tem uma aparência tridimensional característica e são úteis para avaliar a estrutura superficial de uma dada amostra.

Dentro da noção conceitual molecular, denominamos **nano** aquilo que possui uma estrutura mínima – a base da matéria. Na busca de uma outra linha de pensamento, o que se pretende aqui é identificar aquilo que seja essencial para a vida humana. Poderíamos denominar um nanopatrimônio aquilo que guardamos de valor singular e essencial do legado de transmissão cultural entre as pessoas. Valores esses não observados pela sociedade atual, que busca referências de grande visibilidade, monumentalidade e beleza estética, ao invés dos valores tradicionais adquiridos e guardados pelas pessoas mais antigas. Resgatar essa noção de mínimo ou de nanopatrimônio é tentar dar sentido e valor às coisas mais fundamentais e sensíveis à vida humana.

A cultura é um dos instrumentos básicos desses valores que detêm um pilar de sustentação de um indivíduo e de um grupo. Assim como a memória, o patrimônio histórico artístico e cultural de uma população reflete aquilo que a comunidade representa. Nesse sentido, qual instrumento de precisão poderíamos tomar para uma fiel medição daquilo que consideramos nanopatrimônio? A tecnologia não nos é descartada, mas outros instrumentos sutis também são necessários, considerados intangíveis aos aspectos materiais. O que podemos chamar de tecnologia? A eletrônica, computadorizada? Podemos também considerar tecnologia o modo de fazer tradicional que durante anos agregou valores, sentidos, tecnologias próprias à cada época?

Que estruturas estáveis poderíamos ter como premissa ao se investigar o nanopatrimônio. A estrutura social, a tecitura humana ou a memória enquanto elemento agregador seria um bom caminho

a princípio para essa investigação. Se o objetivo da nanotecnologia não é só chegar a um controle preciso destas mínimas “partículas” ou representações, mas elaborar estruturas estáveis, o que se pretende com o nanopatrimônio é criar espaço de valor representativo que se constitui como essencial ao bem cultural. Não é suficiente relacionar esse nanopatrimônio às questões unicamente materiais ou até mesmo as imateriais e subjetivas, porque também essa estrutura tanto pode ser material, concreta, objetual, quanto imaterial, intangível, subjetivamente definida. Não seriam, por um lado, apenas as estruturas sinestésicas colocadas como fundamentais a esse plano de qualificação mas nelas também depositados valores de referência que justificam a sua materialidade como também a sua subjetividade.

Na visão cuidadosa do cientista, nem sempre o não visto ou o não mensurável é colocado ao descarte como inexistente. Mas que olhar mínimo é esse que precisamos ter para identificar e mensurar essa nova taxonomia? Enquanto a regulação da nanotecnologia é necessária por questões éticas e ambientais, o nanopatrimônio não polui e não causa nenhum desconforto humano ou social, apenas coloca em xeque os valores pela excepcionalidade, monumentalidade, riqueza, luxo, beleza, ostentações típicas de um período comercial, industrial, político ou tecnocrata.

Mas poderíamos chamar de nanopatrimônio apenas esse olhar mínimo ou máximo das coisas somente vistas sob um olhar eletrônico e microscópico?

Conceitualmente, além do mínimo material, o que poderíamos definir como mínimo ou essencial em patrimônio histórico? Não sendo o bastante, após a normatização da criação do instituto do tombamento em 1937, tardiamente, hoje a percepção do que seja patrimônio está muito além da monumentalidade, excepcionalidade ou temporalidade das coisas. Foi então criado mais um registro de patrimônio que envolvesse as questões imateriais ou intangíveis. É um avanço no olhar singular do que seja a representação de uma cultura, de um bem histórico, representativo de uma sociedade, de uma comunidade e de um povo.

Mesmo assim, além dos bens materiais imóveis, móveis, artísticos, paisagísticos e imateriais questiona-se também a sua representatividade, e como manter a conservação destes bens. O instrumento do tombamento não seria necessário se as pessoas tivessem consciência da sua história e da sua memória. O que é essencial e que não aprendemos e não sabemos? A quantidade de bens tombados, protegidos, é diretamente proporcional à necessidade de proteção. Uma comunidade que preserva não necessita de instrumentos restritivos e de qualificação para manter sua memória preservada.

Na mesma medida questiono a necessidade dos museus. O que é essencial para preservação? Por que tirar do convívio social coisas e colocá-las no nível das musas, se o mais essencial – a vida humana – essa não se preserva infinitamente? Por que os objetos adquirem esse status? Para se ter saúde é preciso ficar congelado em uma câmara frigorífica ou morar em um hospital acético? Tudo na premissa de tornar infinita a vida e as realizações humanas?

O **nano** da vida, o nanopatrimônio humano não poderiam ser coisas simples sem necessariamente estar enclausuradas em vitrines de museus, tombadas, congeladas no tempo. Preservamos os valores mínimos de uma sociedade? Que valores seriam esses?

Uma gota de chuva ou de orvalho poderiam ser consideradas um nanopatrimônio ou o cheiro de terra molhada poderia ser um nanopatrimônio?

Drexler tem uma visão de longo prazo da nanotecnologia, que prevê o aparecimento de nanodispositivos de regeneração que poderão garantir a regeneração dos tecidos e a imortalidade. Nesse sentido, os museus já garantiram esse espaço?

“O que é muito grande, se assemelha ao que é muito pequeno”

Arthur Berthand

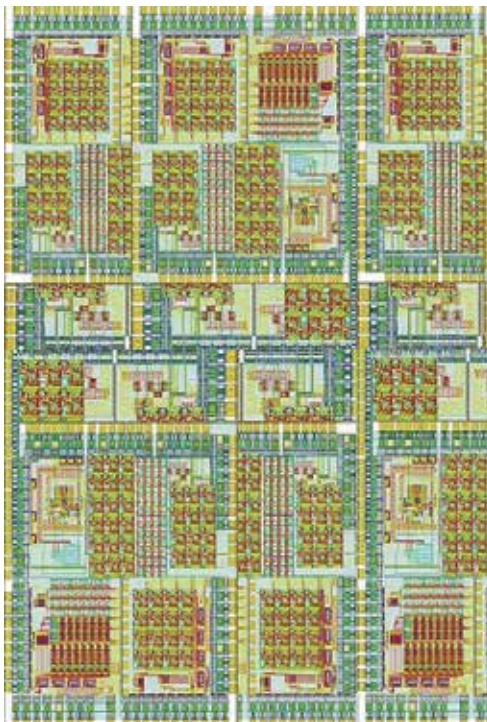


Figura 3: Circuito integrado ampliado 2400 vezes
Fonte: Disponível em <http://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/5/58/IC_Nanotecnology_2400X.JPG>
Acesso em junho 2012



Figura 4: Planta Cadastral da BH/1942
Fonte: Acervo IEPHA/MG, junho 2012

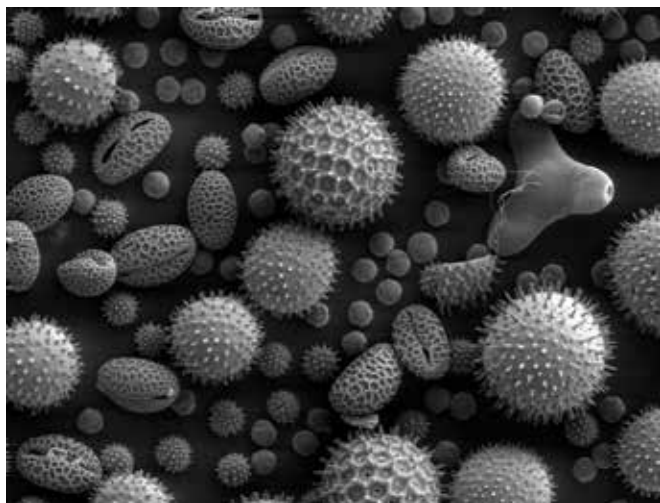


Figura 5: Grãos de pólen tomados em um MEV

Fonte: Disponível em <http://www.expengenharia.com.br/wp-content/uploads/2011/08/microscopia-eletronica-de-varredura1.png>
Acesso em julho 2012



Figura 6: Búzios de um sambaqui ou de um jogo no candomblé

Fonte: Disponível em <http://www.expengenharia.com.br/wp-content/uploads/2011/08/microscopia-eletronica-de-varredura1.png>
Acesso em junho 2012

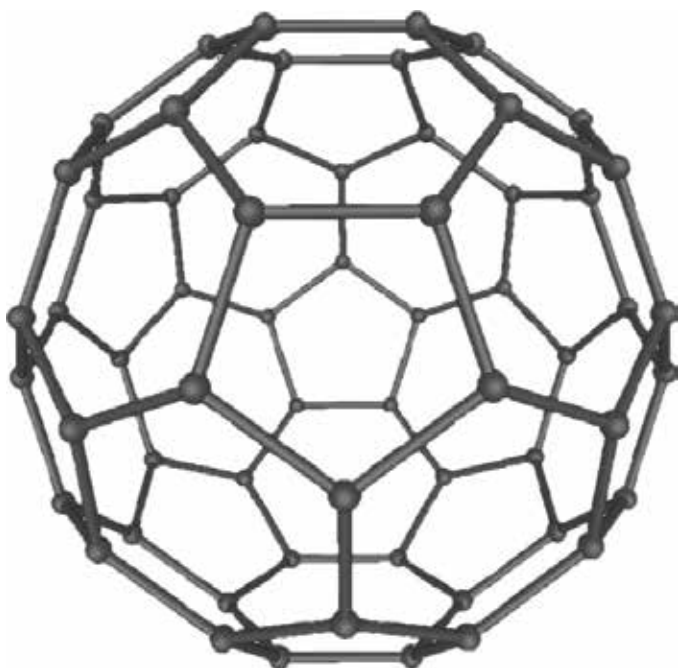


Figura 7: Buckminsterfulereno C₆₀, também conhecido como fulerenos, é um membro representante das estruturas de carbono conhecido como fulerenos. Os membros da família fulereno são um tema importante da investigação que recaem sob a égide da nanotecnologia.

Fonte: Disponível em <http://www.google.com.br/imgres?imgurl=http://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/thumb/4/41/C60a.png/200px-C60a.png&imgrefurl=http://pt.wikipedia.>>

Acesso em março 2012



Figura 8: Bola de futebol, conhecido como fulerenos. Os membros da família fulereno.

Fonte: Disponível em <http://www.google.com.br/imgres?imgurl=http://4.bp.blogspot.com>
Acesso em março 2012

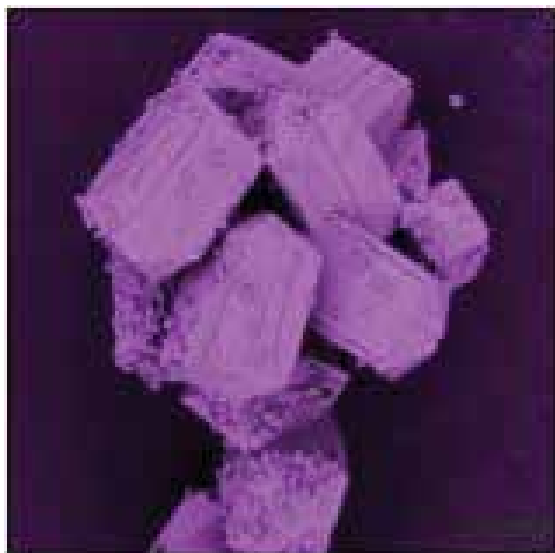


Figura 9: Cristais de Zeolita com morfologia de ataúde.
Fonte: Disponível em <<http://www.google.com.br/imgres/zeolita>>
Acesso em julho 2012



Figura 10: Objeto de origami feito com ticket de metrô
Fonte: Disponível em <http://www.stephen-hart.net/misc/images/web_fred_origami_mar07_003.jpg>
Acesso em março 2007

Algumas possíveis implicações de nano patrimônio para futuras análises:

- O cheiro de árvores – memória olfativa
- As bactérias que distinguem o Queijo Minas (Canastra / Serro / Salitre / São Roque / dentre outros)
- A composição química das águas dos grandes rios
- A estrutura molecular que constitui os edifícios e monumentos: a cal, a terra, a madeira, o estrume de vaca etc.

A COMIDA “FALA”: A CULINÁRIA COMO ELEMENTO FUNDAMENTAL E REPRESENTATIVO DA FESTA DA IRMANDADE DE NOSSA SENHORA DO ROSÁRIO DOS HOMENS PRETOS, DE CHAPADA DO NORTE

Ailton Batista da Silva*¹

RESUMO

Este ensaio destaca a culinária como um dos elementos fundamentais da festa da Irmandade de Nossa Senhora do Rosário, de Chapada do Norte, no Vale do Jequitinhonha/MG. São apontados aqui os quitutes que são servidos durante o evento, notadamente o angu (iguarria principal da festa, servido na “Quinta do Angu”), descrevendo-se o modo de fazer de cada um deles. O ensaio observa, ainda, a questão da comida como fator de compartilhamento de saberes entre as quituteiras chapadenses e como mais um dos fatores que ajudam a fortalecer os laços de fraternidade entre a comunidade e a manter as tradições locais.

Palavras-chave: Chapada do Norte; festividade; irmandade

A Escolha

Os integrantes da Irmandade de Nossa Senhora do Rosário de Chapada do Norte se reúnem e oram para escolher os novos irmãos, o Rei e a Rainha da festa de sua Padroeira. A festa acontece no mês de outubro, quando eles mostram a todos a sua convicção e a fé em Nossa Senhora do Rosário.

No Novo Testamento, o relato que melhor representaria essa festa, é o relato das bodas de Caná da Galiléia: “... Houve um casamento em Caná da Galiléia achando-se ali a mãe de Jesus; Jesus também foi convidado, com seus discípulos, para o casamento. Tendo acabado o vinho, a mãe de Jesus lhe disse: ‘eles não têm mais vinho’.” Jo 2, 2.3.4

Assim, como a Mãe de Jesus Cristo solicitou-Lhe que não deixasse as bodas sem vinho, em Chapada do Norte, Nossa Senhora do Rosário pede a Ele que ajude os seus irmãos do Vale do Jequitinhonha a conseguir realizar a festa. Nessa região, lembramos que a Mãe de Jesus é conhecida, amada e venerada com o nome e sobrenome, Nossa Senhora do Rosário e não como nos evangelhos, simplesmente Nossa Senhora.

¹*Especialista em Conservação e Restauro de bens móveis e integrados – CECOR/UFMG, Bacharel e Licenciado em Filosofia/UFMG. Analista de Gestão, Proteção e Restauro na Gerência de Patrimônio Imaterial – IEPHA/MG.

O Início

O Rei e a Rainha iniciam a procura dos colaboradores e fornecedores dos produtos necessários para as festividades: as bebidas, as comidas e os brindes. Pelo resultado das doações para a festa, percebemos e presenciamos a fraternidade e a união dos chapadenses. A partir dos donativos, começa a elaboração dos licores, biscoitos, bolos e outras quitandas que são tradicionais desse evento.

A movimentação da culinária da Festa de Nossa Senhora do Rosário geralmente tem início em setembro, para que tudo fique pronto em outubro. As quitandas e os licores são feitos nas cozinhas das senhoras responsáveis por tais tarefas. Neste espaço familiar, íntimo dos chapadenses, já estão todos os apetrechos necessários para esse trabalho.

Definido o local do “Laboratório Culinário”, os homens iniciam o trabalho de confeccionar – com muita ciência popular e conhecimentos hereditários – as fornalhas, cujos tijolos são assentados cuidadosamente. Cada peça dessa “máquina” irá funcionar ininterruptamente, criando os mais variados sabores, cores e cheiros, resultado da alquimia das panelas, tachos de cobre e tabuleiros.

Esses cheiros não ficam confinados aos espaços das cozinhas. Eles se expandem por entre as ruas, praças, igrejas, residências, quintais, casas comerciais, serpenteando como o Rio Jequitinhonha e o Córrego do Rosário. Seguem pelas estradas que ligam o município de Chapada do Norte, convidando, seduzindo e conquistando as regiões de todo o estado de Minas e até de outras localidades do Brasil, direcionando ou trazendo os chapadenses ausentes e os convidados para esta importante festa.

A cada finalização de evento, moradores, devotos, turistas, convidados, políticos, religiosos e os irmãos de Nossa Senhora do Rosário sentem fortemente, no coração, uma confraternização religiosa e popular, unidos pela fé que a festa irradia. Nesta atmosfera, o participante compartilha os sentimentos mais puros como fraternidade e harmonia.

Os Licores

Os licores são preparados alguns meses antes, para que o sabor fique mais concentrado. Na confecção dos licores, dona Tereza do Dito, batizada como Terezinha Vaz Fernandes; dona Maria do Celso, cujo verdadeiro nome é Maria Patrocina Soares e outras senhoras utilizam o fruto dos abacaxis, folhas do figo e cavacos de canela, que são retirados dos pés das árvores, do próprio município.

A maneira de fazer é artesanal, doméstica. Colocam-se os frutos ou as folhas junto com o açúcar cristal e litros d’água nos tachos de cobre. No caso do figo, submergem as folhas, já se for canela, geralmente são os cavacos. Deixa-se levantar fervura, para que a essência ou o sabor despertem. Esta calda é coada em um pano branco e limpo, acrescenta-se a cachaça artesanal fornecida pelos produtores do município. Muitas vezes a coloração do licor não fica forte, convidativa, então as senhoras colocam anilina amarela no abacaxi, verde no figo e vermelho na canela.

Outra receita utilizada: após a escolha do ingrediente, o licor é colocado em um recipiente e é coberto com aguardente. Esta fusão é misturada com uma calda de água de açúcar e levada ao fogo para ferver. Em seguida, deixa-se o licor esfriar e engarrafa-se, costumando-se enterrá-lo até ser servido na festa. Segundo a lenda local, quando a cozinheira se descuida do licor de canela e este passa do ponto e queima, as consequências deste acidente ou descuido serão sentidas nas árvores fornecedoras das folhas, dos cavacos ou lascas, fazendo com que as mesmas sequem e até morram.

Outro licor muito apreciado nesta festa é o licor de jenipapo. Seu processo de elaboração é semelhante aos demais. Os frutos selecionados são depositados numa solução em garrafas, que são guardadas num cômodo sem luz e sem umidade, por tempo necessário para absorver a essência dos jenipapos.

A Doçaria

Outra etapa realizada antecipadamente é a das guloseimas ou doçaria, que no Brasil é doceria, especialidade da culinária que se ocupa dos alimentos doces.

Tudo começa com a escolha dos doces que serão distribuídos na casa dos festeiros e nos leilões, sempre com a preocupação de selecionar os mais tradicionais “doces da roça” ou “doces do interior”: doce de leite mole ou cremoso, doce de mamão, de fava, de batata doce, de laranja da terra e o doce de cidra.

Esta tarefa sempre foi desempenhada por várias doceiras de Chapada do Norte, entre elas Maria Geralda e Tereza do Dito. Quando a semana da festa se aproxima, o movimento aumenta na cozinha. As grandes doceiras de Chapada do Norte, que participam da confecção das comidas da festa, se irmanam na força, na fé e na coragem para dar conta de entregar todos os doces e quitutes no tempo certo.

O trabalho se inicia igual ao do licor. Cada fruta tem um tratamento diferenciado. Se necessário, descascam a parte externa ou a parte interna, deixando apenas a casca, como é o processo do doce de

laranja, que é cortada em forma de cruz, utilizando-se somente a casca. Já para o doce de batata doce, depois de descascada, a batata é levada para o tacho com água e açúcar grosso. O resultado final deste cozimento é um dos doces mais apreciados. Do mamoeiro, somente o fruto é utilizado. O mamão verde é cortado em grandes e finíssimas lascas que, em seguida, são colocadas em um pano de algodão limpo e lavadas várias vezes para depois serem fervidas junto com o xarope; às vezes, coloca-se os cravos ou a canela.

Quanto ao doce de cidra, seu processo começa igual ao doce de laranja da terra, ou seja, a fruta é selecionada, lavada, para tirar o amargo, e, em seguida, é cortada em grandes pedaços, que são ralados. Depois são novamente lavados e depositados no tacho de cobre e cobertos com a calda de açúcar. Depois da fervura ou cozimento, às vezes coloca-se uma especiaria e deixa-se ferver mais um pouco para chegar no ponto. Este doce desmancha no céu da boca, deixando um levíssimo amargo. Na festa não é tradição servir algum tipo de acompanhamento junto a qualquer doce.

Outrora o processo para tirar o amargo das frutas era realizado no rio. Embrulhadas em sacos de tecido as frutas eram deixadas, por vários dias e noites, na correnteza do rio para serem lavadas ou tirar todo o amargo e depois as cascas eram transportadas para as cozinhas das doceiras. Elas prosseguiram no processo tradicional na confecção dos doces de Chapada do Norte.

O doce de fava segue as mesmas etapas iniciais do doce de frutas. Depois de selecionadas, tira-se o fio ou linha e as extremidades. Em seguida, são cortadas em pequenos pedaços, lavadas várias vezes. Este trabalho é quase automático para as senhoras doceiras chapadenses. Depois, os pedaços são depositados numa grossa calda de água adoçada, às vezes acompanhada de cravo e/ou canela em casca. Este doce possui uma textura mais encorpada, pastosa.

O doce de leite sempre teve ótima aceitação no território brasileiro, principalmente nas terras de Minas. Não importa se o tempo é de estiagem, pasto seco ou pouca retirada do leite. Uma parte deste precioso líquido é separada para fazer o doce.

Os pequenos e grandes criadores de gado, não importando qual a quantidade de leite tirada na época que antecede a festa, levam “todo o santo dia”, uma quantidade desse líquido para transformá-lo no famoso doce de leite. O leite é depositado num grande tacho, na temperatura ideal para a fervura, depois despeja-se o açúcar, sem deixar de mexer o líquido com uma boa colher de pau ou uma pá. A cozinheira circula no movimento das marés, vai e volta com a colher de pau ou a pá. O leite começa a engrossar, transformando-se no doce, a cozinheira continua mexendo... mexendo até chegar no ponto.

Neste momento, algumas doceiras costumam colocar um copo de leite ou de água com bicarbonato de sódio, para que o doce tenha consistência mais leve. Quando o fundo da panela começa a aparecer e o doce de leite fica pastoso, é só esperar esfriar para guardá-lo.

O doce de leite dessa região tem um aspecto atraente, liso, sem pedras de açúcar, como o brilho de uma seda pura do Japão. Quando degustado, não é grudento. Escorrega suavemente pela boca, aguçando o nosso paladar. É um dos “sete pecados capitais”. Este doce é servido apenas durante as festividades em momentos especiais, por ser de alto custo para uma região que não é criadora de gado leiteiro. É mais exposto para o público nas mesas dos leilões para arrecadar fundos para cobrir as despesas da festa.

Quando os primeiros doces ficam prontos, toda a comunidade fica sabendo, não de boca em boca, de cochicho ou pela mídia. É tradição do povo de Chapada do Norte o espocar de fogos comunicando que a festa já foi iniciada e tudo está correndo bem na cozinha, nada saindo errado, com Nossa Senhora do Rosário presente nos afazeres culinários, abençoando todas as pessoas que estão envolvidas na sua festa.

As quitandas do café: bolos e biscoitos

Na casa do Rei e da Rainha é preparada uma grande área, necessária para as cozinheiras e doceiras fazerem a sua “Alquimia Gastronômica”. Tal como uma confeitaria, ali encontramos as melhores e mais tradicionais quitandeiras de Chapada do Norte ou da Festa de Nossa Senhora do Rosário. Assim, encontramos dona Maria do Padre, ou melhor, dizendo dona Maria Alves dos Anjos, Maria Geralda e dona Tereza do Dito, que buscam na memória todas as receitas e os ingredientes necessários para produzirem os biscoitos de brevidade, traquiné, bruminha, bolinho de queijo, biscoito de goma, biscoito de fubá. As broas de fubá de moinho d’água, geralmente são mais secas, mas também recebem em sua massa, açúcar, ovo caipira, leite e óleo ou manteiga, bicarbonato de sódio ou fermento industrial e sal. Às vezes, as massas são temperadas com erva-doce.

O princípio básico para os biscoitos de goma ou polvilho é o mesmo processo das quitandas: sempre se inicia colocando-se o polvilho ou farinha, misturando em seguida os outros produtos secos, para depois escaldar com a gordura fervendo. Mistura-se bem e acrescenta os ovos, sal, leite e açúcar. Ao sentir que há uma boa liga, enrolam-se os biscoitos, que são fritos numa gordura bem quente ou levados ao forno em tabuleiros untados. Os biscoitos de goma também podem ser feitos com a base da massa de polvilho azedo e os mesmos ingredientes. Misturados os produtos e amassados até o ponto de enrolar, são modelados como argolas ou charutinhos e assados.

Entre os vários tipos de biscoitos de dona Maria Geralda, encontramos os bolinhos de queijo, que tem como ingredientes queijo, farinha de trigo, açúcar refinado e óleo. Nos biscoitos de fubá de dona Maria Geralda são usados o fubá, goma ou polvilho, ovos, açúcar e óleo. Já nos biscoitos de goma, ela usa polvilho azedo ou goma, água, óleo, um pouco de ovo e erva doce. A doceira confecciona também os biscoitos denominados bruminha: numa tigela coloca polvilho doce, ou goma, manteiga e um pouquinho de farinha de trigo.

Na sua cozinha, dona Maria do Padre, com suas mãos abençoadas por Nossa Senhora do Rosário, lembra das lições de dona Rosa, a mestra da culinária chapadense, que, no momento está ausente desse espaço geográfico, mas encontra-se no coração e na memória de todos os moradores locais.

Quando conhecemos seu verdadeiro nome e sobrenome - Maria Alves dos Anjos - começamos a compreender melhor as suas boas qualidades e os conhecimentos para realizar as suas tarefas para a Festa de Nossa Senhora do Rosário e outros eventos no município. Tudo que dona Maria do Padre realiza é refletido e espelhado no nome que recebeu na hora do seu batismo: Anjos.

Começam a sair as primeiras fornadas dos biscoitos de traquiné: uma mistura de goma ou polvilho, farinha de trigo, açúcar refinado, óleo, uma pitada de bicarbonato junto com fermento industrial, decorados com vários confeitos coloridos. A guloseima provoca nas pessoas o olhar comprido e guloso.

Não pode faltar também na festa o biscoito conhecido como brevidade, que tem como principal produto as dúzias de gemas de ovos, mais as dúzias de ovos inteiros, antes dos biscoitos serem assados. Quando a quitandeira inicia o seu preparo, não gosta de ser rodeada por outras pessoas. Reza a lenda que, se alguém estiver próximo da massa e lançar “um mau olhado”, um pensamento de inveja, sobre a brevidade, ela não fica boa. A receita “desanda” e a massa tem que ser jogada fora.

Os pães do café são feitos com o mesmo capricho e carinho. Estando todos esses alimentos prontos, alguns são destinados para o leilão e outros são expostos na mesa do café da manhã, nas casas do Rei e da Rainha, principalmente na quinta-feira ou “Quinta do Angu”.

Nas casas dos chapadenses sempre encontraremos mesas cobertas por belas e ricas toalhas, ora bordadas, ora limpas, que emanam pureza e felicidade. Sobre estes panos, encontramos pratos, travessas, bandejas com as tradicionais quitandas da região e garrafas de café e refrigerantes.

Os alimentos preparados por mulheres chapadenses - mães, esposas, irmãs – transportam-me para o evangelho de São Lucas, a parábola do “filho pródigo”, o filho que vai para outras terras e retorna para casa. Quando volta, seu pai cobre-o de beijos e ordena aos criados que organizem uma grande festa.

Assim, é a minha percepção das mulheres de Chapada que, sabendo que seus filhos, esposos e irmãos estão voltando de outros lugares onde foram para ganhar o sustento dos entes distantes e muitas vezes vivendo como o “filho pródigo” em terras estrangeiras, expressam através da comida como é importante aquela pessoa para a família e para a cidade de Chapada do Norte.

O Angu



Figura 1: O angu
Fonte: Acervo IEPHA/MG, 2006

Na “Quinta do Angu”, a comunidade primeiramente vai buscar água no Córrego do Rosário. Em seguida os grupos se dividem para fazer as tradicionais limpezas, entre elas, a lavagem da Igreja de Nossa Senhora do Rosário. Quando necessário, são feitos pequenos reparos ou consertos na Igreja e outros grupos ficam na incumbência da limpeza e polimento das alfaias usadas nas cerimônias religiosas.

O fubá de moinho d'água, tão empregado nas guloseimas, é retirado das roças de milho e é misturado aos fubás industrializados adquiridos através das doações dos devotos de Nossa Senhora do Rosário. No espaço onde é preparado o angu não tem segredo. Todos podem transitar pela área de labor das senhoras da comunidade, observando no semblante e nas atitudes de cada tarefeiro a alegria de estar contribuindo na realização dos quitutes da festa.

As carnes



Figura 2: Preparo das carnes
Fonte: Acervo IEPHA/MG, 2006

Na cozinha da casa da Rainha, as atividades não param. Dona Maria do Celso ou Maria Patrocina Soares, coloca o seu coração, as suas energias e ordens nas cozinheiras antes de movimentar os produtos e os vasilhames. Primeiramente, elas fazem uma oração para Nossa Senhora do Rosário, pedindo que tudo corra bem.

Dona Maria do Celso, que comanda as outras cozinheiras na feitura do angu, afasta-se de sua família, seus filhos, netos e se envolve no movimento harmonioso, embalado pelo canto da congada, entregando-se de corpo e alma a essa árdua, maravilhosa e gratificante tarefa da “Quinta do Angu.”

Entre os tarefeiros responsáveis por essa comida, encontramos a dona Marlene e o senhor Leônidas, que preparam a iguaria de maior importância da festa. Na “Quinta do Angu” nada pode dar errado. O prato principal – o angu – é distribuído gratuitamente, com os seus acompanhamentos que são: as carnes de boi, em pedaços ou moída, costelas de porco em pedaços e pedaços de frango que foram limpos,

cortados, temperados e guardados num tempero bem caseiro (com suco de limão ou às vezes vinagre) que são misturados nas carnes. Os molhos do angu são feitos com abóbora, fava e quiabo.

A carne é cortada e tratada de maneira especial, conforme seu tipo ou a finalidade a que se destina. Por exemplo, se a galinha ou frango foi doado para ser leiloadado, deve ficar inteiro, limpo, “ocado”, recheado e, por último, assado no forno. Se o galináceo for para a “Quinta do Angu”, receberá outro tratamento: será desmembrado, picado nas junções e os pedaços serão levados para a panela, cozidos com tempero e um pouco de colorau.

Dona Tereza do Dito e algumas senhoras preparam o coração de boi inteiro. Depois de limpo, é lavado com muito limão; em seguida, retira-se tudo do seu interior, deixando uma parede fina. Da parte interna que foi retirada se faz uma tampa para fechar a cavidade ou buraco que foi feito para a limpeza. Em outra panela, foram preparados os miúdos de galinha, com cheiro verde e algumas gotas de pimenta. Depois de preencher o coração com os miúdos, tampa-se a cavidade e leva-se para cozinhar. Percebendo o ponto certo de cozimento, o coração é transportado para outra panela e dourado com margarina ou manteiga.

A língua de boi recebe todo o processo de limpeza para retirar a sua sujeira. Depois de limpa, é furada e, nos orifícios, são colocados pedaços de toucinho ou bacon, pedaços de cenoura e muito tempero caseiro. A língua retorna para a panela, onde é dourada com cebola, alho e colorau ou pó do urucum, depois recebe água quente para acabar de cozinhar.

As rodilhas de linguiça geralmente são feitas nas casas dos doadores das prendas. As linguiças são feitas artesanalmente com pedaços de carne de porco (lombo), rebanhas ou toucinhos, temperos caseiros, um doce ardume de pimenta e, às vezes, tempero verde, tudo colocado delicadamente em uma tripa animal ou industrial. Quando estão prontas, as rodilhas são postas no prato/bandeja de papel e cobertas com papel transparente e entregues nas casas dos festeiros.

As costelas de boi e porco, depois de cortadas e temperadas, vão para uma panela no fogão à lenha, com a gordura e os temperos caseiros. As costelas são fritas e apertadas na gordura até dourar, depois coloca-se uma boa quantidade de água quente para “suar” e cozinhar.

No terreiro, grupos de pessoas descascam as abóboras, retiram as sementes e picam em pedaços iguais, que vão ser preparados na panela junto com a carne de boi moída. Outras equipes limpam o quiabo e cortam em aros para cozinhar. Em outro canto do espaço é

a fava que recebe atenção dos colaboradores, que retiram a linha ou fio de uma extremidade a outra, para depois cozinhá-la junto com a carne de porco.

No espaço apropriado do terreiro foram construídos alguns “fogareiros” de lenha ou fornalha onde é feito o angu de milho. É preciso, além do conhecimento, muita ciência e muito braço para movimentar o fubá junto com a água, até chegar ao cozimento ideal. Dona Maria Patrocina Soares (Maria do Celso) é uma maestrina, orquestrando outros cozinheiros como a Marlene, o senhor Leônidas e outros voluntários que têm a experiência em fazer essa comida. Eles vão se revezando, pois são muitos quilos de fubá e litros de água para serem misturados e mexidos para chegar à consistência certa.



Figura 3: As fornalhas
Fonte: Acervo IEPHA/MG, 2006

Finalizado seu preparo, o angu com as carnes e molhos, é colocado nos vasilhames adequados, que são levados para o local onde serão distribuídos para todos da Festa de Nossa Senhora do Rosário da Irmandade dos Homens Pretos, de Chapada do Norte.

Não se esquecendo que também são distribuídos fartamente para os habitantes da comunidade dos distritos do município, os devotos, os mascates, os pagadores de promessa, os convidados, “os estrangeiros”, os chapadenses ausentes, as autoridades civis, militares, religiosas, equipe da mídia, doses generosas de cachaça, pinga, aguardente, suor de alambique, birita, cangibrina, além dos licores produzidos para esta ocasião.

A confraternização neste dia vai se desenrolando como o manto de Nossa Senhora do Rosário sobre a região do Vale do Jequitinhonha, sem cordão de isolamento, sem muitas regras, etiquetas, vigilância, com a naturalidade e a pureza desta comunidade que vive, respira, sonha e idealiza esta festa.

O angu e as bebidas são distribuídos fartamente, até o leiloeiro começar a mostrar as prendas do leilão e ouvir os primeiros gritos das propostas, ao som dos músicos que embalam o acontecimento nesta noite. Os oficiais e ajudantes da cozinha se sentem gratificados com o empenho e a dedicação na labuta, no tempo e na medida certa para fazer cada guloseima e quitute.

Espera-se que o participante se lambuze muito, deixando marcas e rastros do angu e seus molhos, nos arredores da casa da festeira, nas ruas e nos caminhos do município, no entorno da cidade. Como o dono marca a ferro o animal de sua propriedade, se isto não acontece, não foi na “Quinta do Angu da Festa Nossa Senhora do Rosário dos Homens Pretos, de Chapada do Norte” que este cidadão comeu o verdadeiro angu úmido, molhado pelas bênçãos e lágrimas de alegria de Nossa Senhora do Rosário.

Os apetrechos e o ritual para a confecção desta comida são um arquétipo da comida votiva que foi e é ofertada às entidades de todo o Brasil, preparadas por homens e mulheres com suas raízes na África e que, ao mesmo tempo, domina as cozinhas brasileiras, fazendo parte do dia a dia de nossas mesas. Mas não é tida como comida de oferenda, de culto, simplesmente é a comida cotidiana, a comida brasileira.

Assim, entendo que a comida “fala”, na “Quinta do Angu” e na “Distribuição dos Doces”. Antes de oferecer e distribuir a comida, as bebidas e os doces para todos os presentes, em frente à casa da Rainha e à casa do Rei, puxam uma oração, rezam em agradecimento ou ofertando à Nossa Senhora do Rosário com voto ou promessa cumprida por mais uma realização da festa.

Os alimentos, portanto, ganham o aspecto de preceito religioso, votivo, oferecido à Santa e às pessoas que estão presentes na festa.



Figura 4: Na casa do festeiro “Rei”, rastros da distribuição de doces
Fonte: Acervo IEPHA/MG, 2006



Figura 5: Mesa do leilão com a variedade de prendas como produtos típicos do município
Fonte: Acervo IEPHA/MG, 2006

REFERÊNCIAS

BÍBLIA, N.T. João. Português. **Bíblia sagrada**. Tradução de Antônio Pereira de Figueiredo. Edição especial comemorativa ao IV centenário da cidade do Rio de Janeiro, 1565-1965. Rio de Janeiro: Livros do Brasil, 1962. cap. 2, p. 320, vers. 2,3,4.

BOSCHI, Caio César. **Os leigos e o poder: irmandades leigas e política colonizadora em Minas Gerais**. São Paulo: Ática, 1986. 254 p.

CASCUDO, Luis da Câmara. **Dicionário do folclore brasileiro**. Belo Horizonte: Itatiaia; São Paulo: Edusp, 1998. 811 p.

CHEVALIER, Jean. **Dicionário de símbolos: mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números**. Rio de Janeiro: José Olympio, 1991. 996 p.

FRIEIRO, Eduardo. **Feijão, angu e couve: ensaio sobre a comida dos mineiros**. Belo Horizonte: Itatiaia; São Paulo: EDUSP, 1982. 227 p.

FUNDAÇÃO PADRE ANCHIETA. **Mesa brasileira: tradições e origens**. São Paulo: Artmosfera, 2002. 1 DVD (110 min.), NTSC, color. v. 1.

FUNDAÇÃO PADRE ANCHIETA. **Mesa brasileira: influências na mesa brasileira**. São Paulo: Artmosfera, 2002. 1 DVD (110 min.), NTSC, color. v. 2.

GONÇALVES, José Reginaldo Santos. Sistemas culinários como patrimônios culturais. In: _____. **Antropologia dos objetos: coleções, museus e patrimônios**. Rio de Janeiro, 2007. p. 159 -174. (Museu, memória e cidadania).

A HISTÓRIA do licor. Disponível em: <<http://www.sabordocerrado.com/historia.html>>. Acesso em: 10 fev. 2012.

OXAGUIÃN, Antônio de. **Comida de santo**. Disponível em: <<http://temploespirita.no.comunidades.net>>. Acesso em: 10 fev. 2012.

POEL, Francisco van der. **O rosário dos homens pretos**. Belo Horizonte: Imprensa Oficial, 1981. p. 187.

PORTO, Liliana de Mendonça. Reapropriação da tradição: um estudo sobre a Festa de Nossa Senhora do Rosário de Chapada do Norte/MG. 1998. 252 f. Dissertação (Mestrado) – Universidade de Brasília, Departamento de Antropologia, Brasília. Versão modificada.

SAINT-HILAIRE, Auguste. **Viagem pelas províncias do Rio de Janeiro e Minas Gerais**. Belo Horizonte: Itatiaia, 1975. 378 p. (Reconquista do Brasil, 4).

A IMPORTÂNCIA DO USO DAS TÉCNICAS CONSTRUTIVAS E DOS MATERIAIS TRADICIONAIS NA REABILITAÇÃO E PRESERVAÇÃO DAS EDIFICAÇÕES HISTÓRICAS

Fernando Roberto de Castro Veado^{*1}



Figura 1: Técnica Construtiva Tradicional
Fonte: Acervo IEPHA/MG, s.n.

RESUMO

A preocupação com a presente configuração do monumento, resultante de uma longa história e técnicas construtivas tradicionais, tem sido constante pelo poder público e privado, porém a ação para preservá-lo e salvá-lo não acompanha essa preocupação. Sabe-se que muitas destas técnicas estão sendo tratadas sem nenhuma preocupação quanto aos registros de seus valores técnicos e culturais. Um exemplo disso é o modo como são tratadas as técnicas e os materiais aplicados na elaboração dos revestimentos argamassados que cobrem as superfícies das paredes das fachadas exteriores e interiores das edificações históricas. Esses revestimentos, além de terem uma função protetora, são elementos fundamentais da estrutura edificada. Isso se torna mais desalentador quando constatado que existem medidas legais para a sua defesa, a Lei de

^{1*} Mestre em Ambiente Construído e Patrimônio Sustentável – Escola de Arquitetura – UFMG. Especializado em Construção Civil – Escola de Engenharia /UFMG. Engenheiro Civil pela Escola de Engenharia – Faculdade Kennedy. Analista de Gestão, Proteção e Restauro na Gerência de Projetos e Obras – IEPHA/MG

Tombamento - Decreto – Lei nº 25, de 30 de janeiro de 1937 - que traz as disposições legais para a defesa e conservação do patrimônio cultural. Apesar desse mecanismo legal, muito pouco se conseguiu parar ou frear o impulso, a especulação e o desconhecimento destrutivo em torno dos monumentos culturais. O respeito à integridade física das edificações históricas, ao bem restaurado, a autenticidade dos materiais e das técnicas construtivas tradicionais manterão a visão e o valor histórico das distintas épocas. Assim, cabe aos responsáveis pela preservação das edificações históricas, restaurar e consolidar a obra quando possível e fazê-la voltar ao seu estado de origem, utilizando-se de todas as técnicas construtivas e materiais tradicionais. Para isto, é preciso saber diagnosticar todas as situações através do conhecimento das anomalias e de suas causas, inclusive, por meio da pesquisa histórica, que deverá propiciar todo o conhecimento do processo construtivo, das intervenções localizadas e da detecção de eventuais anomalias. Importa saber que a consolidação e restauração englobam um conjunto de ações destinadas a prolongar o tempo de vida útil das edificações, impondo os procedimentos e respeito às técnicas construtivas e os materiais tradicionais e que estas edificações sejam sujeitas a operações regulares de manutenção.

Palavras-chave: Revestimento argamassado; materiais e técnicas construtivas tradicionais



Figura 2: Terra amassada e modelada a mão em moldes de madeira-tijolo de adobe
Fonte: Acervo IEPHA/MG, s.n.



Figura 3: Vedação de barro sobre entreamado de madeira, amarrados com embirra: Parede de pau-a-pique
Fonte: Acervo IEPHA/MG, s.n.



Figura 4: Conclusão dos serviços de revestimento de terra: chapisco, emboço e reboco: Técnicas Tradicionais
Fonte: Acervo IEPHA/MG, s.n.



Figura 5: Conclusão dos serviços de pintura a base de cal: Caição
Fonte: Acervo IEPHA/MG, s.n.

INTRODUÇÃO

O objetivo deste trabalho é identificar, descrever e difundir a importância da utilização das técnicas e dos materiais tradicionais na preservação, restauração e proteção das edificações históricas, contribuindo para melhoria das intervenções nas referidas edificações, as quais são testemunhas do tempo e do desenvolvimento dos povos. Utilizar técnicas e materiais tradicionais remete ao conhecimento construtivo que nossos antepassados nos deixaram como herança, não permitindo, assim, que as edificações antigas se transformem em uma vaga recordação ou sejam esquecidas e abandonadas como as edificações espalhadas nas periferias de municípios carentes de recursos, corpo técnico e ações governamentais.

Em conformidade com a evolução dos conceitos de conservação, restauração e intervenção, o Instituto Estadual do Patrimônio Histórico e Artístico de Minas Gerais – IEPHA/MG, através da Diretoria de Conservação e Restauro/DCR, constata a necessidade de dar maior importância às ações de conservação e preservação, balizadas pela experiência e prática. Investindo igualmente nas pesquisas dos materiais e técnicas construtivas tradicionais, em seminários, nas avaliações laboratoriais e na implementação das tecnologias tradicionais já consagradas. Normalizando e aperfeiçoando os procedimentos para os diagnósticos das anomalias e patologias das estruturas dos monumentos edificados.

Sabe-se que o conhecimento sobre técnicas construtivas e materiais tradicionais é ainda em grande parte empírico e apesar do esforço recente de pesquisa do IEPHA/MG, sobre as consequências práticas deste empirismo, esses estudos não podem ser subestimados. Ao longo da história, a observação das construções antigas executadas com técnicas e materiais tradicionais surpreende até os cientistas, projetistas e analistas, pois muitas delas sobrevivem harmoniosamente e outras persistem até hoje. Todas as técnicas aplicadas foram feitas com produto de composição distante das recomendações e normas técnicas atuais. Além disso, todo o processo de fabricação e construção foi elaborado dentro da aplicação empírica, baseado em receitas tradicionais.

Essas antigas técnicas e materiais tradicionais atingem especialmente a cal, que é o mais importante aglomerante e estabilizante para a elaboração e confecção das argamassas e revestimentos das paredes de barro.

Nas últimas décadas, cresceu o interesse dos “apaixonados” da preservação dos monumentos históricos pelos estudos sobre a caracterização dos diversos tipos de materiais tradicionais da conservação e restauro aplicados na reabilitação das edificações

históricas, como também pelo desenvolvimento de novos materiais e técnicas compatíveis com os tradicionais, exigidos em um campo de ciência específico.

As técnicas e materiais aplicados nos revestimentos e argamassas tradicionais são, na sua maioria, constituídos por terra crua selecionada, cal hidratada, cal hidráulica, areia de rio e água, eventualmente com adições minerais e orgânicos, com funções estabilizantes. Esses componentes conferem às argamassas características de hidraulicidade, que permitiam a secagem e endurecimento dos elementos em ambientes úmidos.

Sabendo-se, no entanto, que os construtores procuravam fabricar argamassas com materiais que lhes garantiam características que as tornassem adequadas à base como: baixa retração, boa porosidade, boa aderência e boa trabalhabilidade. E estas características são, no seu conjunto, necessárias para garantir um bom desempenho das argamassas e revestimentos. Estas argamassas possuem características diferentes das argamassas atuais, que são em sua maioria, à base de aglomerantes rígidos, impermeáveis e aditivados, que em contato com os materiais antigos, tendem a causar tensões, devido aos ciclos de expansão térmica e as reações de origem comprometedoras, física e química, acelerando ainda mais a degradação do monumento, como por exemplo, a cristalização de sais solúveis formados durante a hidratação dos componentes dos materiais cimentícios e da própria água de amassamento, contribuindo também desta forma, para um ambiente favorável à proliferação e à atividade microbiana.

Desde então, o interesse por materiais à base de cal hidratada, por ser mais flexível, macia, permeável e com alta capilaridade, que combinados com componentes reativos pozolânicos, tem crescido bastante entre os pesquisadores, restauradores e projetistas, devido aos problemas oriundos da incompatibilidade de determinados materiais novos com os antigos.

É importante salientar que os métodos empregados para a conservação e consolidação de revestimentos e argamassas de paredes e fachadas variam conforme o tipo de deterioração e os materiais necessários à sua preservação. Sabendo-se que para a elaboração de qualquer proposta para reforço, consolidação e restauração da estrutura de uma edificação comprometida, é necessário um conjunto de ações importantes, impondo-se de procedimentos e recomendações de técnicas construtivas e de materiais tradicionais e de uma análise prévia e criteriosa do estado de conservação de toda estrutura, para uma maior eficácia dos resultados das propostas de projeto.

Destacando a investigação dos dados de pesquisa sobre toda e qualquer mudança e intervenção historicamente documentada. Estas ações deverão ser realizadas por profissionais capacitados para que sejam corretamente estabelecidas as técnicas e materiais adequados aos monumentos.



Figura 6: Técnica Contemporânea: mistura e preparo de argamassa de barro
Fonte: Acervo IEPHA/MG, s.n.



Figura 7: Técnica Tradicional: mistura e preparo de argamassa de barro
Fonte: Acervo IEPHA/MG, s.n.

A importância dos principais materiais tradicionais ofertados pela natureza na reabilitação das edificações históricas.

Nos últimos anos houve uma melhor compreensão da necessidade de se usar materiais e técnicas que possuem maior intimidade com os mesmos materiais aplicados nas construções tradicionais. Após a chegada das novas tecnologias construtivas, as técnicas tradicionais referentes à arquitetura de terra foram relegadas ao esquecimento. É importante estarmos conectados com os avanços tecnológicos, mas também ter a visão sobre a evolução do aproveitamento dos recursos minerais e do percurso evolutivo que está ligado à inteligência e o instinto de sobrevivência do homem, ao lado da existência dos materiais ofertados pela natureza. É imprescindível saber o que ocorreu no passado e aproveitar as experiências comprovadas pelo uso desses materiais, como a terra, a cal, adições orgânicas e minerais, materiais que se relacionavam intimamente entre si, dentro da aplicação empírica e do princípio da compatibilidade. Esses materiais empregados desde a origem da civilização até hoje emprestam suas qualidades nas ações construtivas.

Assim, é errônea a ideia de que a tecnologia de construir, consolidar e restaurar com terra, cal e agregados, significa uma volta ao tempo ou uma cópia das técnicas tradicionais. Pelo contrário trata-se do resgate de uma cultura construtiva que não parou no tempo, ela existe não como uma opção romântica, mas como um conhecimento empírico de inúmeras civilizações até os dias atuais.

Portanto, é interessante conhecer em profundidade todas as características dos materiais tradicionais, utilizados nas elaborações das argamassas e revestimentos das paredes das edificações

tradicionais de barro, pedra e madeira. Não se pode esquecer jamais que estes materiais e técnicas das edificações antigas não têm relação com os materiais e técnicas contemporâneas. As construções antigas eram executadas num ritmo muito lento, os materiais tinham tempo suficiente para adquirir suas próprias características, a estabilização atingia-se naturalmente durante a própria construção.

Das primeiras construções até o surgimento do aglomerante mais consagrado do mundo - o cimento Portland - e a explosão do concreto armado, época em que se perdeu o referencial de toda tradição da conservação (a qual se manteve quase imutável durante séculos), os aglomerantes evoluíram desde os materiais crus até o processo de produção. Como a terra, gesso, cal, cal hidráulica, pozolanas naturais e artificiais, até chegar ao cimento Portland.

PRINCIPAIS MATERIAIS UTILIZADOS NAS CONSTRUÇÕES TRADICIONAIS



Figura 8: Peças de madeira
Fonte: Acervo IEPHA/MG, s.n.



Figura 9: Terra argilo – arenosa
Fonte: Acervo IEPHA/MG, s.n.



Figura 10: Maturação da cal hidratada
Fonte: Acervo IEPHA/MG, s.n.



Figura 11: Areia Quartzosa de rio
Fonte: Acervo IEPHA/MG, s.n.



Figura 12: Fibras vegetais – Adições Estabilizantes
Fonte: Acervo IEPHA/MG, s.n.



Figura 13: Terra de cupinzeiro – Estabilizante
Fonte: Acervo IEPHA/MG, s.n.

TERRA: em todas as épocas, a terra sempre constituiu o grande material de construção, utilizado pelo homem como matéria prima há milhares de anos e existem vários exemplares destas construções persistindo até hoje, demonstrando o seu potencial e a sua durabilidade. Material barato e abundante, ao alcance do homem, a terra não exige sequer trabalho ou despesa para o seu transporte. Além disso, possui a terra outra grande vantagem que é a sua plasticidade, tomando facilmente a forma que mais convenha aos nossos interesses. Na evolução do uso dos minerais, os construtores tradicionais perceberam que o melhor tipo de terra para suas construções e revestimentos, eram os solos argilo-arenosos estabilizados e de cor avermelhado, eram os solos que lhes garantiam maior resistência e durabilidade aos agentes erosivos e a umidade.

CAL: material utilizado desde a antiguidade pelo homem como um ligante e aglomerante eficiente para unir rochas e madeiras. É o principal produto derivado das rochas calcárias. É obtida através de uma reação química simples, de nome genérico “calcinação”, que é a decomposição dos calcários, resultando na formação da cal. Sua qualidade depende das características contidas na matéria prima (calcário) e principalmente do forno e do seu operador, para o controle da temperatura e o tempo de permanência, para alcançar o padrão de qualidade ideal.

Além de ser o principal aglomerante para as técnicas tradicionais e para a elaboração das argamassas é um importante estruturador e estabilizante do solo. A cal produz uma redução imediata nas propriedades de expansão do solo, melhorando a resistência de suporte, maior resistência a penetração de água. Conclusão, o solo

argiloso ou argilo-arenoso com a adição da cal, torna-se capaz de desempenhar com eficácia o seu papel de suporte e não perde sua integridade ou amolece sob a ação de humidade e molhagem.

Há outros importantes benefícios proporcionados pela cal nas argamassas e revestimentos tradicionais, são eles:

- Maior incorporação dos grãos de areia e das partículas do solo;
- Maior resistência a penetração de água;
- Maior retenção de água;
- Maior plasticidade;
- Melhor absorção dos acomodamentos estruturais.

AREIA: a importância da qualidade da areia utilizada nas composições das argamassas é a areia natural constituída de quartzo, extraída de rios. Geralmente estão presentes ao lado do quartzo, os minerais deletérios às argamassas, a argila, o ferro, a pirita e a matéria orgânica. Esses minerais têm ação deletéria, pois formam compostos expansivos, resultante de reações oxidantes, em forma de manchas na superfície da base; têm também fraca resistência à aderência, descolamento e à esfoliação do revestimento.

Em areias mal lavadas ou mal selecionadas, aparece a matéria orgânica, resultante de restos vegetais, que inibe o endurecimento dos aglomerantes.

ADIÇÕES ESTABILIZANTES: são materiais minerais ou orgânicos, largamente utilizados na melhoria das resistências mecânicas das argamassas tradicionais, como por exemplo, limitar as variações volumétricas dos materiais argilosos, as contrações e expansões. O estabilizante tem por objetivo unir as partículas, grãos do solo e impedir a absorção de água, melhorando o seu comportamento em ambientes úmidos. Existe uma grande quantidade de adições estabilizantes herdadas da arquitetura tradicional, conforme a necessidade.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

O presente texto incluiu uma reflexão sobre os procedimentos e recomendações a serem seguidas nos serviços de consolidação e restauração das técnicas construtivas tradicionais em monumentos históricos, com vistas à avaliar as composições dos materiais e o grau de comprometimento das argamassas e revestimentos existentes sobre as paredes e fachadas. Este texto tem também a finalidade de dar suporte aos projetos integrados de restauro, bem como às especificações de materiais, baseado em uma abordagem que responda com fidelidade aos aspectos históricos.

A consolidação e a reconstituição das técnicas utilizadas nas construções históricas são muito importantes para resgatar a herança de uma memória cultural e histórica de uma civilização. A grande dificuldade atualmente para a recuperação e a manutenção destas técnicas tradicionais passa pela conservação das técnicas construtivas tradicionais e pelo uso dos materiais tradicionais, geralmente mais compatíveis possíveis com os originais. Porém, intervenções inadequadas, como a previsão para a substituição dos aglomerantes tradicionais por aglomerantes cimentícios pode causar anomalias indesejáveis devido à incompatibilidade entre elementos pré-existentes e os novos materiais.

O comprometimento, abandono e manifestações patológicas das edificações históricas, está grandemente associado à falta de manutenção regular, de conservação e à omissão e negligência dos governos, do setor privado, da sociedade, da raridade de bons técnicos e da comercialização e especulação da cultura.

Como se vê, a conservação de nossa memória é uma responsabilidade de todos nós. E para mantermos a integridade física de nossas edificações históricas não é preciso ser nenhum cientista e nem mesmo estar de posse de nenhuma tecnologia avançada, apenas utilizar um pouco da nossa consciência e capacidade de preservar e manter viva a nossa história, mantendo e respeitando a integridade física dos monumentos e resguardando igualmente os materiais e as técnicas tradicionais.



Figura 14: Omissão, Negligência e Descaso
Fonte: Acervo IEPHA/MG, s.n.



Figura 15: Intervenções desastrosas
Fonte: Acervo IEPHA/MG, s.n.

Este livro foi composto na tipografia Candara e em corpo 12/14. O miolo foi impresso em papel AP 90g e a capa, em papel supremo 250g. Impresso na Imprensa Oficial de Minas Gerais, em Belo Horizonte (MG), em dezembro de 2012.
